EDICIÓN DIRIGIDA POR CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA

EL UNIVERSO CREADOR DEL 27

LITERATURA, PINTURA, MÚSICA Y CINE

Cursos de literatura española contemporánea

CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Congresos celebrados

José Moreno Villa.
En el contexto del 27 (1987)

La novela del medio siglo en España.
Tradición, renovación y experimentalismo (1988)

El teatro de Buero Vallejo.
Texto y espectáculo (1989)

Juan Ramón Jiménez.
Poesía total y obra en marcha (1990)

Miguel Delibes.
El escritor, la obra y el lector (1991)

Jardiel Poncela.
Teatro, vanguardia y humor (1992)

Bécquer.
Origen y estética de la modernidad (1993)

Juan Valera.
Creación y crítica (1994)

El teatro de Lorca.
Tragedia, drama y farsa (1995)

El universo creador del 27.
Literatura, pintura, música y cine (1996)

EL UNIVERSO CREADOR DEL 27
LITERATURA, PINTURA, MÚSICA Y CINE

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

9

EL UNIVERSO CREADOR DEL 27
LITERATURA, PINTURA, MÚSICA Y CINE

Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García
y coordinada por Enrique Baena

Organización del Congreso:
Ana Gómez Torres, Antonio A. Gómez Yebra, Susana Guerrero Salazar, M. Isabel Jiménez Morales, Salvador Montesa, Amparo Quiles Faz, Miguel Romero Esteo, M. Victoria Utrera Torremocha y Cecilia Vega Martín

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea
Universidad de Málaga, 11, 12, 13, 14 y 15 de noviembre de 1996

Organización del Congreso:
Director: Cristóbal Cuevas García
Comisión Organizadora: Enrique Baena, Ana Gómez Torres, Antonio A. Gómez Yebra, Susana Guerrero Salazar, M. Isabel Jiménez Morales, Salvador Montesa, Amparo Quiles Faz, Miguel Romero Esteo, M. Victoria Utrera Torremocha y Cecilia Vega Martín.

Primera edición: noviembre 1997

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea
ISBN: 8-4920951-4-8
Depósito legal: MA-1.175-97
Impresión: Imagraf impresores. Tel. 232 85 97

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del Congreso.

ÍNDICE

Palabras liminares, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

La estética de las generaciones de 1925:
Vanguardia, modernism(o) y primitivismo popular,
por John Crispin 15
Historia de un noviazgo (los intelectuales y el cine),
por Román Gubern 39
De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27
y de la vanguardia,
por José Manuel del Pino 53
Los años del "arte nuevo". La Generación del 27 y las
artes plásticas,
por Eugenio Carmona 85
El teatro del 27 (Lorca, Alberti, Salinas),
por Francisco Abad 113
La crítica literaria de la Generación del 27. La formación
de una minoría literaria, *por Sultana Wahnón* 131
Sugerencias y alusiones para una enseñanza de la literatura
("Las pizarras pedagógicas"),
por José Montero Padilla 163

Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon, *por José-Carlos Mainer* 185
La poesía del 27: innovaciones, renovaciones, recuperaciones, *por Francisco J. Díez de Revenga* 203
Innovaciones en la poética de las vanguardias, *por Ricardo Senabre* 227

HOMENAJE

Un manuscrito de Rafael Alberti –noticia, contenido, comentarios–, *por José María Balcells* 251
El apocalipsis según José María Hinojosa. Notas acerca del poema inédito *8 días*, *por Alfonso Sánchez* 275

COMUNICACIONES

Autobiografías del 27, Memorias de exilio, *por Manuel Aberca* 289
Mircea Eliade y el 27 en Rumanía, *por Ileana Scipione* 307
Música y poesía en la revista *Litoral*. La relación epistolar con Manuel de Falla, *por Francisco Chica* 319
Remacha, un vínculo cultural, *por Margarita Remacha* 345
De *la vida breve* a *El sombrero de tres picos*: Manuel de Falla y la vanguardia escénica, *por Alberto Romero Ferrer* 355
De la palabra a la imagen: La crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista, *por Nigel Dennis* 363
La necesaria carnalidad en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, *por Antonio Garrido* 379
J.R.J. *"Ma non troppo"*, *por José M. Naharro-Calderón* 389

PALABRAS LIMINARES

Cristóbal Cuevas García
(Universidad de Málaga)

Tal vez uno de los fallos capitales de la moderna investigación de movimientos culturales sea el de la manipulación descontextualizadora a que se les somete. El especialista, pertrechado con una metodología unidireccional, y obsesionado en una parcela que se le antoja autosuficiente, centra en ella su esfuerzo analítico, convencido de poder entenderla olvidando sus aledaños y concomitancias. Créanse así áreas artificiales de estudio en las que abundan los puntos oscuros por falta de perspectivas. Los árboles no dejan ver el bosque, y hasta llega a creerse que este no existe. El detalle suplanta al panorama, y la realidad queda falseada por una compartimentación irresponsable, en que los fragmentos no se perciben como tales, sino como minitotalidades que se explican sin salir de sus propios límites. El resultado es una seudoerudición plagada de ignorancias que, como el agujero del enigma, se muestra más vacía cuanto más crece.

Hoy sabemos que la cultura, aunque multiforme, es profundamente unitaria, como manifestación que es del espíritu humano. Conformado este en un sentido determinado por complejos factores sociales, políticos, religiosos y hasta geográficos, da a luz una cultura de gran coherencia interna. Las artes en que encarna, aunque aparentemente muy distintas, se hermanan en un código genético que las explica unitariamente. Por eso puede hablarse, por

ejemplo, de un Barroco o un Romanticismo poético, pictórico, musical, arquitectónico, filosófico o político. Bajo esas etiquetas corre una misma sensibilidad y una estética pareja. En realidad, las artes del espacio y el tiempo se diferencian sólo en su fenomenología, es decir, en los modos de expresarse. Son como idiomas distintos que transmiten un único mensaje. Como dijo Benjamín Jarnés, "vuelve el arte a la célula: en arquitectura, al plano; en el pentagrama, a la pura línea melódica; en el poema, al esqueleto de imagen". Y Salvador Rueda: "¿Qué más da verso que color o nota? / Todas son alas de la suma gracia".

Estas ideas son las que han inspirado el método de análisis con que nuestro Congreso va a acercarse a la Generación del 27. Dicha generación –o grupo, tanto da a estos efectos– nace como la proclamación de un grupo de amigos que, aprovechando la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora, formulan un programa poético que rechaza la tradición académica romántico-modernista y propone un modo nuevo de ver la poesía. La calidad de estos poetas –Dámaso Alonso recuerda que, a la reunión fundacional del Ateneo de Sevilla de 1927 asistieron, además de él mismo, Guillén, Diego, Alberti, Federico, Bergamín, Chabás y, entre el público, Cernuda– hizo que, durante mucho tiempo, fuera este género literario el que polarizara el interés de los especialistas. Sin embargo, entre aquellos escritores, y los que con el paso del tiempo se les fueron añadiendo, algunos, como Dámaso y Guillén, cultivaban también la crítica literaria; otros, como Bergamín y Chabás, la prosa creativa y ensayística; Federico y Alberti el teatro, la pintura y la conferencia; Lorca cierta clase de música, etc. Era, pues, evidente, que la estética de la Generación abarcaba los más diversos géneros, y que su trascendencia iba mucho más allá de lo que en un principio creyeron sus propios fundadores.

Se ha llamado al *Veintisiete* "generación de amigos", por las relaciones personales que unieron a muchos de ellos. La nómina a que acabamos de referirnos –incluyendo a Aleixandre y Salinas– estaba unida, en efecto, por vínculos afectivos de carácter personal, que se extendía a pintores como Salvador Dalí o Manuel Ángeles Ortiz, músicos como Manuel de Falla, cineastas como Luis

Buñuel, y toreros como Ignacio Sánchez Mejías. Todos coincidían en un ideal de arte que les hacía entender y apreciar las obras de los demás, percibiendo la secreta afinidad que las hermanaba con las suyas propias. Habría que pensar, pues, si los nombres vinculados al *Veintisiete* no deberían ampliarse más allá del grupo poético que le dio nombre, hasta conformar un *Veintisiete* pictórico –Antonio Blanch ha demostrado, por ejemplo, la relación entre la estética cubista y la del primer *Veintisiete*–, otro escultórico, arquitectónico, musical, cinematográfico, etc., junto al literario que todos conocemos.

Si se acepta esta propuesta, razonando objetivamente el porqué, la trascendencia del grupo en la cultura española contemporánea es, sin duda, incalculable. En lo que respecta a la poesía, su estética está ya suficientemente perfilada: modernización de los medios expresivos, búsqueda inicial de la pureza artística y de la desnudez, autonomía del arte, valoración de la originalidad, cuidado de la forma en un sentido muy amplio, europeísmo... Desde luego, parece clara la existencia de dos momentos principales en la Generación, antes y después de la Guerra Civil, con el paso del purismo al expresivismo y el compromiso en sus diversas formas. ¿Sucede lo mismo en las demás artes? Y si ello es así, ¿qué aporta la estética del *Veintisiete* a la pintura, la música, el teatro, el periodismo, el cine o la danza hispanos? ¿En qué sentido se produce un avance de nuestra cultura bajo la influencia de ese grupo de intelectuales y artistas? He aquí un desafío que, tras tantos estudios parciales como ya poseemos, parece el momento de afrontar.

Por lo que hace a la poesía, objeto principal de este Congreso, debemos decir que el *Veintisiete*, aun exhibiendo grandes diferencias de técnica y calidad entre sus miembros –algunos creen que estamos ante un marbete estandarizado, más denominativo que definitorio–, reúne a un conjunto de creadores que sólo pueden compararse, en opinión de Hugo Friedrich, con los mejores de nuestro Siglo de Oro –no en vano es Góngora su mentor–. De éste y de Juan Ramón Jiménez aprenden el arte de dar magia a la palabra, haciéndola capaz de despertar en el lector una emoción estética de primera calidad. Para ellos, la imaginación es el camino hacia una

realidad soñada que está muy por encima de la cotidiana –*surréaliste*, la llamaron en Francia Breton y Apollinaire–. En la imagen, y sobre todo en su forma más pura, la metáfora –"la poesía (decía Ortega ya en 1925) es hoy el álgebra superior de las metáforas"–, encuentran su seña de identidad más característica. Criados en el culto a la cultura, los del *Veintisiete* buscan en los poetas que les precedieron, y en la tradición popular, la esencia de lo lírico. Reniegan del lenguaje estereotipado para bucear en los registros de la voz auténtica, persuadidos de que la retórica decimonónica disfraza el discurso, y de que la poesía debe mostrarse tal cual es.

En 1922 publicaba Antonio Machado un breve y certero artículo en que diagnosticaba el presente y el futuro de la nueva poesía. En las páginas fuertemente esteticistas de *Imagen*, de Gerardo Diego, creía vislumbrar Don Antonio una soterrada oposión a la lírica subjetivista imperante, a su parecer, en la época –"la lírica (diagnosticaba) está enferma de subjetividad"–, ubicando aquellos poemas de Gerardo, con sorprendente intuición, "en el camino de vuelta hacia la poesía integral totalmente humana, expresable en *román paladino*, y que fue, en todo tiempo, la poesía de los poetas". El paso de los años vino a darle la razón. La terrible experiencia de la Guerra Civil arrancó al *Veintisiete* –y no sólo al literario– de la entelequia purista, para hacer conscientes a sus miembros de su condición de *hijos de la ira*, sacudidos por el *maremagnum* de una historia enloquecida que hacía manar de sus ojos un *llanto subterráneo*, como anticipo elegíaco de su *mínima muerte* –mínima, no por muerte, sino por afectar, como dijo Jorge Manrique, "a una cosa tan vil / como es el hombre".

Estos son los polos entre los que se mueve esta Generación, que se debate con movimiento de lanzadera *entre el clavel y la espada*. En ella florecen unos poetas que fueron capaces de escribir versos tan distintos, y sin embargo tan cercanos, como estos:

"Con verdes curvas, con espumas vagas,
la luz, primera artista,
modela para diosas inminentes
hechuras fugitivas"

[de *Circo de la alegría* de Pedro Salinas], frente a estos desolados versículos de Dámaso Alonso, que suenan a Jeremías o a Job:

> "Yo quiero ver qué brazos ahogan la justicia de Dios.
> Qué bocas retuercen su verdad".

Todo lo humano y lo divino cabe en esta selva poética, que guarda un mensaje específico a la medida de cualquier sensibilidad. Donde perderse es hallarse. Donde residen las claves para entender los referentes esenciales de nuestra cultura actual.

PONENCIAS

LA ESTÉTICA DE LAS GENERACIONES DE 1925: VANGUARDIA, MODERNISM(O) Y PRIMITIVISMO POPULAR[1]

John Crispin
(Universidad de Vanderbilt)

Puede resultar arriesgado el intento de establecer un paralelo entre diversos campos de creación en una época. Pero tratándose del proceso artístico-cultural del primer tercio del siglo veinte, el enfoque múltiple se justifica por la evidente convicción de escritores, artistas e intelectuales de la interrelación de todas las artes y de las ideas de su tiempo.

En España, esta idea predomina en diversos escritos de José Ortega y Gasset y sus discípulos. En un memorable esfuerzo de síntesis, el ensayo de Ortega sobre *La deshumanización del arte*, publicado en la prensa en 1923 y en libro en 1925, intenta definir una estética antimimética común válida para todo el 'arte nuevo', y que abarcaría la pintura, la poesía y hasta la música.

El mismo intento de síntesis reaparece frecuentemente en la crítica de las principales revistas nacidas en los años veinte, como *Alfar*, *La gaceta literaria* y *Revista de Occidente*. En ellas, el análisis de tendencias vigentes desde el cubismo se hace invariablemente con múltiples referencias a todas las artes, y estas implica-

1. Este trabajo es el núcleo de un libro del mismo nombre, en preparación, que ıe tratará de la interrelación entre la poesía y las artes en las generaciones de 1925. El libro terminará con un capítulo dedicado al Pabellón Español de la Exposición Universal de París (1937), como síntesis final del tema.

ciones se reflejan en el mismo lenguaje crítico usado. Se habla, por ejemplo, de 'cubismo literario' y de 'superrealismo musical'. Se utilizan términos como 'metáforas visuales' al hablar de cine, y de 'metáfora plástica' al hablar de pintura, con evidente comparación con la nueva lírica[2]. Así, por ejemplo, en un artículo de 1923, sobre Rimbaud como precursor de la poesía actual, Mauricio Bacarisse dice lo siguiente: "Rimbaud es un auténtico creador de imágenes y metáforas creacionistas ... anticipándose al método cubista realiza una superposición de planos en el recuerdo[3]."

Aislar la literatura de las artes plásticas o de las demás manifestaciones culturales hubiera parecido extraño para los testigos del denominado arte nuevo entre 1920 y 1936. Cierto es que esta actividad era en muchos casos literalmente comunitaria, por lo menos en Madrid.

Poetas, pintores, músicos, arquitectos son amigos y colaboran en muchos proyectos. Conviven o se ven en la *Residencia de Estudiantes*. Entre los residentes se encuentran el poeta Emilio Prados, dos poetas-pintores, Rafael Alberti y José Moreno Villa, a los que hay que añadir el polifacético Federico García Lorca, poeta, músico y dibujante. Dalí, también residente de 1922 a 1925, está por aquel entonces en su fase expresionista y cubista; escribe poemas, prosa y crítica de arte. Buñuel organiza en la Residencia el primer Cineclub de Madrid y se divierte escribiendo (además de textos originales) un nuevo guión de Don Juan Tenorio como 'sportman' puesto al día, en cuyas representaciones participan muchas de las más conocidas figuras. Los amigos residentes se juntan en proclamaciones y desafíos vanguardistas contra los 'putrefactos', término

2. Al describir sus dibujos al crítico Sebastia Gasch, escribe García Lorca: "Yo he pensado y hecho estos dibujos con un criterio poético-plástico o plástico-poético, en justa unión. Y muchos son metáforas lineales o tópicos sublimados..." *Epistolario*, ed. de C. Maurer, Alianza Editorial, Madrid, 1983, II, p. 79. Le agradezco a C. Maurer el haberme señalado esta cita.

3. C. M. Arconada, "Hacia un superrealismo musical". *Alfar*, febrero, 1925, pp. 21-28; G. de Torre, "El cinema y la novísima literatura: sus conexiones", *Cosmópolis*, 33, 1921, pp. 91-93; M. Bacarisse, "Esquema hacia el caso Rimbaud", *Alfar*, noviembre, 1923, pp. 24-25.

inventado, al parecer, por el residente Pepín Bello, y condenatorio de todo lo culturalmente atrasado y burgués. Lo putrefacto aparece en la película de Buñuel "Un chien andalou", simbolizado en la famosa imagen de la cabeza de asno en descomposición sobre un piano.

Pintores como el mismo Dalí, B. Palencia, R. Gaya, F. Cossío, M. Angeles Ortiz, F. Bores, además de los españoles parisinos Picasso y Juan Gris, ilustran las páginas de revistas fundadas por los poetas, como *Ley*, *Litoral*, *Mediodía*, *Gallo*, *Verso y prosa*, y algunos de sus libros. Los compositores E. Halffter, S. Bacarisse y Oscar Esplá escriben músicas sobre coplas de Alberti y décimas de Guillén.

Ya en 1920 el pintor Barradas prepara un telón y figurines para el primer estreno teatral de Lorca *El maleficio de la mariposa* y Dalí el de *Mariana Pineda* en 1927, anticipándose a la obra de Palencia, Alberto Sánchez y José Caballero en conexión con los montajes de La Barraca, en los años treinta. En 1933 se estrena la ópera bufa y ballet *La romería de los cornudos*, cuyo argumento incorpora los ritos dionisíacos presentes en la famosa romería de Moclín, ritos paganos que luego aprovecharía Lorca en su drama *Yerma*. El texto es de C. Rivas Cherif, con colaboración de Lorca, la música de G. Pittaluga y telones del pintor-escultor Alberto Sánchez. También se improvisan espectáculos como el que tuvo lugar en mayo de 1933 en el Teatro Español de Madrid. En él tomaba parte R. Alberti con una conferencia sobre "La poesía popular en la lírica española", seguida de bailes, y cantos por La Argentinita, acompañada al piano por Lorca. Finalmente, en 1936 estaba a punto de estrenarse el ballet *Clavileño* con música de R. Halffter y 'esculturas escénicas' de M. Mallo.

Pintores y músicos se juntan a los poetas en el homenaje a Góngora y, a su vez, escritores y músicos firman el manifiesto que abre la exposición de los "Artistas Ibéricos", en mayo de 1925. Los mejores críticos jóvenes de la época, A. Espina, A. Marichalar, F. Vela, E. Giménez Caballero, G. de Torre y muchos más, practican con igual facilidad la crítica literaria, la de arte o de cine, a veces mezclándolas en un mismo ensayo.

En vista de estas estrechas colaboraciones, examinaré algunas de las premisas a las que responden varios medios de creación.

Como marco de mis comentarios, quiero servirme de tres conceptos que se suelen utilizar en la historia de las corrientes estéticas europeas del primer tercio del siglo veinte. Estos conceptos son modernism(o), vanguardias y primitivismo popular.

Modernism(o) (no el Modernismo Hispánico, sino el movimiento que se suele identificar con la variante anglosajona del mismo nombre) y vanguardia son nociones solapadas, hasta cierto punto, y antitéticas desde otros aspectos. Ambos términos pueden considerarse en una dimensión puramente formal, o como contracorriente socio-cultural que arranca de la crisis finisecular que se extiende hasta después de la Gran Guerra.

En este último sentido, ambas tendencias reaccionan contra la falsa seguridad burguesa de la llamada Belle Epoque. Ambas insisten en la llamada 'bancarrota' de la tradición occidental. En una antología titulada *Modernism: 1890-1930*, publicada en 1976 en la editorial inglesa Penguin Books, los editores afirman en su introducción que el Modernism(o) se caracteriza por la consciencia de un desastre inminente, y por un sentimiento de alienación y de nihilismo.

Estos y otros críticos no parecen distinguir entre vanguardia y modernismo cuando atribuyen a ambos una radical disatisfacción frente a la tradición. Abarcan entre ambas los movimientos sucesivos que van desde el Impresionismo hasta el Superrealismo. La única diferencia podría residir entre la actitud desaforada de la vanguardia y la más sobria del modernism(o) ante la crisis.

Por otra parte, se señala como característica del Modernism(o) (y en oposición con la vanguardia) una alta conciencia artística, prolongación del Simbolismo, según afirma el crítico inglés Edmund Wilson en *Axel's Castle* (1931). Cita como ejemplos a T. S. Eliot, Yeats o Valéry. Para los 'altos modernistas', la actividad artística es una ética de reconstrucción cultural. El máximo ejemplo de tal actitud en España es evidentemente el poeta Juan Ramón Jiménez (y el J. Guillén de *Cántico*). Esta búsqueda de superación de la crisis es también la que motivará en parte el retorno a la tradición culta ejemplificada en los homenajes a Góngora, Soto de Rojas, y más tarde los de Garcilaso y de Lope de Vega, aunque sin

dejar un rastro permanente en su evolución. Es mi opinión también que el arte como exclusiva preocupación formal (lo que se dio en llamar arte deshumanizado) tuvo menos importancia entre esta generación de lo que se ha pretendido.

La vanguardia europea empezó con el Cubismo y el Futurismo como rechazo del estilo académico y de los valores del poder burgués, y como voluntad de encontrar un lenguaje virgen –antimimético– frente a este arte oficial. La vanguardia en su fase demoladora fue una tendencia más avanzada en sociedades industrialmente desarrolladas en las que, desde su fe burguesa en el progreso, se miraba con más entusiasmo las máquinas y la metrópolis.

Se ha puesto en duda la existencia de una auténtica vanguardia en España, y veremos que, aún en los años veinte, quedaba entre la elite intelectual bastante confusión en cuanto el mismo término de 'vanguardia'[4]. Por ahora, digamos que el telón de fondo sobre el cual se proyectaban las estéticas de vanguardia emanantes de Francia, principalmente, era muy distinto en España al de otros países. Como señala Jaime Brihuega, poco arranque podía tener el Futurismo, incluso entre las minorías intelectuales, en un país agrícola donde el casi sesenta por ciento de la población era rural y analfabeta[5].

La generación que precedió la de vanguardia, tanto en literatura como en las artes, fue la del 98 con su reconstrucción mítica de un pasado histórico español, y que, en su manifestación artística –procede Brihuega– "formó un dilatado panorama folklórico que venía a ser una cantera ideal para la coyuntura de regionalismos[6]." En esta tendencia se pueden incluir a Zuloaga, a los pintores vas-

4. Véase la encuesta de *La Gaceta Literaria*, n.os 83 a 86, 1929, ¿Qué es la vanguardia? ¿Existe, ha existido?, etc.

5. Sobre la no existencia de un verdadero espíritu de vanguardia en España, véase, por ejemplo J. Moreno Galván, "Los orígenes de la vanguardia artística española: 1920-1936", *Triunfo*, 21-XII-1971, y del mismo autor, "El arte español entre 1925 y 1935", *Goya*, 36, 1960. Jaime Brihuega, parece tener la misma opinión, y cita aprobativamente a Joaquín Mola: "...no existió entre 1932 y 1936 una auténtica vanguardia [en España]. En el proceso orden/aventura, retórica/terrorismo de la literatura, [los años 30] constituyen el triunfo del orden y la retórica frente a la aventura y el terrismo." p. 45.

6. *Op. cit.*, p. 139

cos, incluso a los luministas catalanes como Sorolla o Fortuny. Invocan los valores de una vida sencilla, la ingenuidad del pueblo: el *volksgeist* tan caro a los noventayochistas (máxima excepción sería la de Solana quien representa la cara nihilista del grupo, a lo Baroja, con un estilo cercano al expresionismo nórdico).

Y con esto, llegamos al tercer concepto clave, imprescindible para entender el arte y la literatura españoles entre las dos guerras: la noción de raíz popular y la relación de los herederos de la vanguardia, las generaciones de 1925, con este concepto.

Arnold Hauser, en su *Teorías del arte*, define el folklore como el conjunto de actividades poéticas, musicales y pictóricas emanantes de una población no urbanizada ni industrializada. Hauser lo considera de poca trascendencia y afirma –me parece que gratuitamente– que el folklore no emana del pueblo sino que, al revés, siempre es una derivación del arte de elite que, con el tiempo, se va filtrando a las capas inferiores de la sociedad.
Hauser niega rotundamente la existencia de un inconsciente colectivo como fuerza vital que formaría el sustrato de un pueblo, la 'intrahistoria', cara a los románticos y a los noventayochistas[7].

No pretendo aquí cuestionar estas tajantes opiniones, planteadas por dicho crítico desde su posición marxista. Hoy en día, la mayoría de la crítica estaría de acuerdo con él, aunque por otras razones. Lo importante es que en la época de la que hablamos aquí, la creencia en una raíz responsable de manifestaciones espontáneas y originales en la artesanía, el baile, la música, las costumbres, la poesía oral e incluso la arquitectura tradicional, apenas se ponía en duda en España.

El espíritu popular como intrahistoria era una noción no sólo noventayochista sino que había sido fomentada por la Institución Libre de Enseñanza. Sin que se pusiera verdaderamente en tela

7. Arnold Hauser, *Teorías del arte*, Punto Omega, Madrid, 1975, p. 286. Una teoría muy parecida a la de Hauser se encontraba ya en España desde el siglo XIX. Por ejemplo, en la introducción de Manuel Cañete a *Cantares* (1866), de Melchor de Palau: "el vulgo ... lejos de producir hermosas flores poéticas, vicia y afea las que se apropia engendradas en las casas de los hombres que saben." Esta teoría fue refutada luego por R. Menéndez Pidal en su famosa conferencia del Ateneo sobre la poesía tradicional.

de juicio, fue semilla de inspiración para la estética de los años veinte. La misma convicción formó luego la base de la política, con la formación del Museo del Pueblo, y bajo la República, con las Misiones Pedagógicas cuyo objetivo era no sólo llevar la cultura al pueblo sino recoger en los mismos pueblos manifestaciones de una cultura autóctona popular en trance de desaparecer.

Añadamos que en España la arraigada creencia en la continuidad cultural a través de los siglos debido a un inconsciente colectivo popular permitió proyectar en la misma península ibérica el interés entonces casi universal en las culturas y mitos primitivos. En otros países, a raíz de las investigaciones de James Frazer (*El ramal de oro*), de antropólogos franceses y alemanes, estos intereses se centraban en torno a antiguas civilizaciones o culturas africanas o transoceánicas. En España, igualmente, tuvieron eco en las investigaciones antropológicas de Graebner sobre "El mundo del hombre primitivo". Fueron particularmente comentadas las conferencias madrileñas de Leo Frobenius sobre la etnología negra. Más tarde, la *Revista de Occidente* publicó un extracto de su *Decameron negro*.

La resultante fascinación por los arquetipos míticos fue, ciertamente, un fenómeno europeo. La vanguardia europea los encuentra en culturas africanas o transoceánicas. Pero en España en particular, se creyó encontrar una conexión directa entre la tradición popular contemporánea, especialmente la andaluza, y culturas primitivas, todo ello en forma de ritos y creencias que podían remontarse a culturas radicadas en España desde 8000 años antes de Cristo. Esta visión en profundidad de lo popular se apoyaba en parte en libros, conferencias y artículos publicados en prestigiosas revistas. Por ejemplo, la reseña de Ortega titulada "Oknos el soguero" señala un libro de Johann Bachofen. También, su conocida "Teoría de Andalucía", publicada en 1927[8].

El libro de Adolf Schulten sobre los Tartessos, civilización prebíblica establecida en el sur de la península ibérica, fue publicado en 1925 en la editorial de la Revista de Occidente y tuvo mucha re-

8. J. Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, Tomo VI.

sonancia. Por su parte, en su conferencia sobre la poesía popular, antes mencionada, Rafael afirmaba lo siguiente: "El pueblo, en su aislamiento de clase, en su imposibilidad económica de conocer y asimilar la cultura que se elabora en las ciudades por los distintos poderes dominantes, ha ido conservando modelos, en su mayoría fragmentarios, supervivencias de antiquísimas tradiciones, que las diversas capas pasadas por España fueron dejando a la memoria[9]."

Esta conexión hecha entre la vanguardia, el elemento popular y lo primitivo es, a mi modo de ver, el factor principal que iba a servir de enlace entre las artes en el momento cumbre de las generaciones de 1925. Hasta principio de los años veinte, se había copiado e imitado tendencias europeas de vanguardia en sus fases cubista, creacionista y futurista. En las artes y la literatura se juntan ahora el elemento neopopular, junto con el retorno a la poesía y la canción tradicional así como la lírica culta (que interesa también por sus raíces populares). Con respecto a los poetas, Alberti –en la misma conferencia– llega a decir que lo popular en el uso de la copla, del romance y de ciertas metáforas es el punto de partida para *todos* los poetas de su grupo exceptuando a G. Diego y J. Larrea[10].

Resumiendo, la evolución de la estética de las generaciones de 1925 podría ser la siguiente:

1. Contacto con las tendencias de vanguardia en pintura, poesía, música y arquitectura (más o menos en este orden). Este contacto se hizo en parte durante la Gran Guerra, con la llegada a Barcelona y Madrid de artistas escapados de Francia. Es la época de la primera exposición cubista en Madrid ("Pintores íntegros", 1915) de los 'Ballet Rusos' y del principio del Ultraísmo. En música y arquitectura, los contactos se hacen mediante viajes al extranjero, Francia y Alemania principalmente, de jóvenes becados por la Junta de Ampliaciones de Estudio. Entre los pintores, un grupo permanecería como residentes en París.

9. Rafael Alberti, *Prosas encontradas*, ed. Robert Marrast, Madrid, Ayuso, p. 87.
10. *Ibid.*, p. 97.

2. Asimilación de las vanguardias sin abandonar sus conquistas formales. Paulatina recuperación de la tradición introspectiva en lo primitivo-popular, con adaptación de la visión antimimética vanguardista en la búsqueda de un estilo a la vez nacional y universal.

3. En algunos casos, utilización de raíces populares en un arte comprometido y revolucionario (por ejemplo, el famoso Romancismo de la Guerra Civil).

Hablemos ahora de la generación de 1925 en las artes plásticas. Si 1927, año del homenaje a Góngora, señala para los poetas una clave generacional, para los pintores y escultores el primer acto de solidaridad se produce en 1925 cuando se forma en Madrid la "Sociedad de Artistas Ibéricos". Esta asociación, ideada por el pintor García Maroto, el humorista Bagaría y el crítico de arte de *La Voz*, Juan de la Encina, pretende reunir artistas "condenados a sufrir el acoso de la hostil vecindad". La sociedad organiza su primera exposición masiva –más de quinientas obras– en el Palacio de Velázquez del Retiro, abriéndose sus puertas el 28 de mayo, 1925. En la exposición participan algunos artistas ya consagrados, como Solana y Vásquez Díaz, pero se presentan por primera vez colectivamente ante el gran público algunos jóvenes que desde hace ya cinco o seis años han trabado amistad con los círculos vanguardistas. Dalí figura con cinco cuadros de tendencia cubista, así como un retrato de Luis Buñuel, y un "desnudo sin cabeza" de tendencia neoclasicista. Moreno Villa expone tres cuadros. El escultor autodidacta Alberto Sánchez se revela con dibujos y estatuas de tendencia abstracta. Domina una sala una gran escultura "Lloradora" de Victorio Macho y pequeñas estatuas de caoba de Angel Ferrant. Francisco Bores, en su primera exposición, Benjamín Palencia, José María Uzelay, Joaquín Peinado, el constructivista Joaquín Torres García, y otros representantes de la llamada "escuela de París" figuran ampliamente en la exposición. A la inauguracion asisten todos los "que son": intelectuales como Eugenio d'Ors, José Ortega y Gasset, Azorín, Unamuno, Lorca, Guillén, Salinas y José Bergamín, con sus amigos los músicos O. Esplá, G. Pittaluga y el guitarrista A. Segovia.

La crítica periodística, en general, refleja el escándalo que produce en el gran público que se encuentra, por primera vez en Madrid, ante unos cuadros más o menos vanguardistas (la exposición de 1915 había sido exclusivamente minoritaria). En la reseña de *Nuevo Mundo*, se lee lo siguiente:

> Este arte novísimo que en España es algo postizo y falso sólo merece la burla por comentario, a no ser que se considere el disparate audacia renovadora, y originalidad el absurdo ininteligible de unos cuantos muchachos que, sin cultura, sin estudio, sin sensibilidad, se han improvisado pintores y escultores al calor de las prédicas agrias y afirmaciones presuntuosas de ciertos críticos que en estas extravangancias han encontrado un pedestal y un escaparate de ruidosas exhibiciones[11].

En el número de julio de *Alfar*, dedicado en gran parte a esta exposición, se publica el Manifiesto de la Asociación y aparecen reproducciones de muchas de las pinturas y esculturas, acompañando artículos. Figuran también ilustraciones en el número del mismo mes de la *Revista de Occidente*, junto con una reseña de J. Moreno Villa.

A través de estas reproducciones se nota que la exposición estaba lejos de ser revolucionaria. La tendencia predominante sigue siendo un cubismo modificado, evidente en bodegones de Dalí y de Palencia, y en la "escuela de París" pero rechazando su último desarrollo hacia la forma pura. Encina llega a decir que, en contra de lo que cree y dice el público, la exposición demuestra el fracaso del cubismo en su intento de independizarse totalmente de las formas naturales.

La idea del fracaso teórico del cubismo y, como consecuencia, de una vuelta a las formas naturales, aparece en muchos artículos más o menos contemporáneos a la exposición. Así, en un ensayo titulado

11. 28 de mayo, 1928. Es de notar que aparte de Juan de la Encina en *La Voz*, ningún diario cubre la exposición extensivamente. F. Alcántara en *El Sol* le dedica sólo tres crónicas en mayo-junio, ocupándose de artistas más bien tradicionales, y sin aportar grandes detalles. Se queja más de una vez de la ausencia de público.

"Sobre los límites de la crítica pictórica", Marjan Paskiewisz, pintor y crítico asiduo de la revista *Alfar*, opina lo siguiente:

> Con el cubismo entramos en la pura negación...de todos los vínculos que pueden ligar la pintura con la Naturaleza... Todos hemos presenciado el fracaso de este intento... El cubismo se quedó todo experimento, sin poder recoger y expresar en un estilo las necesidades de la época[12].

La idea predomminante es que el cubismo ha sido superado aunque abrió el camino a la libertad poética en la composición del cuadro. En las palabras "libertad poética" está la clave de una estética que se impondrá como norma en esta generación. Esta tendencia constructivista, unida al lirismo, se manifiesta también en la exposición en artistas no cubistas como Angel Ferrant, en cuyas esculturas nota Moreno Villa que "el juego libre ... no tiene inconveniente en forzar una postura o un miembro, si ello sirve a la arquitectura total de la obra[13]."

El 'constructivismo lírico' será la tendencia predominante en los dibujos de la generación, ampliamente representados por ejemplo en las revistas *Litoral* y *Verso y Prosa*, y en los dibujos de Federico García Lorca cuya primera exposición será la de la Galería Dalmau de Barcelona en 1927.

Al hablar de Ferrant, el crítico José María Sucre nota las posibles fuentes de su estilo: "se renueva a la altura de nuestra época el maravilloso fenómeno plástico de los calígrafos egipcios o pre-colombinos[14]."

En efecto, se vuelve a descubrir el arte primitivo asociado con las culturas arcaicas. Interesan también sus consecuencias, por ejemplo en el arte popular mejicano. La razón de esta vuelta es profunda y muy bien comprendida por la crítica de la época. Al comentar una exposición de Moreno Villa, Antonio Espina dice que

12. *Alfar*, nº 44, octubre, 1924, p. 6.
13. "Nuevos artistas", *Revista de Occidente*, julio, 1925, pp. 82-83.
14. J. M Sucre, "El escultor Angel Ferrant", *Alfar*, nº 65, diciembre, 1929, s. p.

Moreno busca su inspiración en el arte rupestre, fuente mencionada también con respecto a la pintura de Benjamín Palencia y en Alberto Sánchez. Espina explica así esta tendencia:

> Cuando lo muy organizado o lo muy definido se pierde en lo sabio ... hay que volver a impulsos primigenios. Lo malo es que el pintor moderno no puede ser tan ingenuo en el grado que sería preciso como lo era el artista rupestre ... De modo que tenemos derecho a pedir sólo talento para simular graciosamente[15].

A la tendencia primitivista se une otro estilo *naif* o neopopularista ya evidente en los paisajes de Madrid de Maroto y de Sáez de Tejada (en la exposición) y mencionada también por Encina al discutir la obra de Alberto Sánchez:

> En lo exterior, trae el recuerdo del pintor francés Rousseau, el aduanero; pero en lo íntimo, muy diferente. Rousseau busca la gracia sensual... un no sé que de alegría y frescura infantil... Alberto tiene muy poco de niño y sí una severidad y una especie de amargura que es muy de nuestra tierra de Iberia[16].

Señaladas estas tres directrices: cubismo, primitivismo, estilo popular naif, y teniendo en cuenta que se trataba de una exposición deliberadamente ecléctica, Encina nota todavía un factor común a todas las obras. Faltan en absoluto los cuadros de género y todo intento de supeditar la plasticidad a sugestiones de sentimenta–lismo o de tesis. No hay ni anécdota, ni narración, ni alusiones inmediatas de orden sensacional o discursivo.

A primera vista, este criterio concuerda con la definición de 'arte deshumanizado' enunciada por Ortega, pero por otra parte es ya frecuente en la crítica contemporánea la condena del 'arte por el arte' y de la 'pura música plástica'. Entre los críticos de arte de esta generación, sólo Manuel Abril parece defender, en varios artí-

15. Antonio Espina, "Pinturas, dibujos, grabados (Moreno Villa)". *Revista de Occidente*, diciembre, 1927, p. 419.

16. Juan de la Encina, "Salón de artistas ibéricos". *La Voz*, 9 de junio, 1925.

culos y una conferencia pronunciada durante la exposición de 1925, una pintura totalmente ajena a referencias naturales.

Sebastia Gasch, en cambio, defiende el lirismo de la pintura nueva y llega a afirmar que "la pintura moderna es esencialmente realista ... copia fielmente lo que podríamos llamar el alma inteligible del mundo ... el espíritu revelado ... a través de las apariencias materiales[17]". Con referencia directa a los pintores jóvenes: Cossío, Viñés, Moreno Villa y Palencia, Federico Macé opina también que "La pintura nueva huye de la abstracción ... pero no de la síntesis... Hace uso de los materiales sometiéndolos a leyes sicológicas de disociación o de multiplicidad análogas[18]".

Una conceptualización similar aparece en un artículo de Antonio Porras, basado directamente en la exposición de 1925. Reconoce este crítico que en la nueva pintura "hay elementos expresivos que no corresponden a las representaciones de las cosas que están ahí ... sin que por eso deje de ser real... Hay que ir al objeto y transirlo ... crear la obra en una superación de la realidad exterior y de la interior propia, único medio de que la obra sea una cosa viva, con vida suya e independiente...De esta expresión emocional nace el primitivismo de hoy...[19]"

En este análisis de Porras es importante subrayar la noción de que el arte nuevo rechaza igualmente la copia representativa como la proyección puramente subjetiva e individual. Lo que pretende dar es una interpretación; un "punto de vista" (en el sentido orteguiano de la palabra) sobre una realidad colectiva.

La nueva pintura es, pues, a la vez realista y creadora, en cuanto transforma la realidad valiéndose de la imaginación y la fantasía, del lirismo o del sueño. Por encima de cualquier estilo, vemos que el arte de los años veinte y treinta tiene en común con la poesía de los mismos años esa estética visionaria y metafórica. Es decir que pintores y poetas se aproximan a la realidad con voluntad

17. S. Gasch, "El realismo en la pintura nueva", *La gaceta literaria*, 1 de enero, 1929.

18. Federico Macé, "El salto mortal". *La gaceta literaria*, 1 de marzo, 1928.

19. A. Porras, "Emoción", *Alfar*, nº 54, noviembre, 1925, p.15.

de asociación y disociación, de múltiples analogías, de utilización simbólica de los objetos. A esta estética aluden unos versos de Moreno Villa, citados por Antonio Espina precisamente como explicativos de la técnica del poeta-pintor:

> No os importe el objeto aludido
> Reparad que yo no lo busco
> Es mero ardid, escala o estribo
> Para lanzar otras cosas al mundo[20].

El arte de la 'metáfora plástica', como lo define André Lhote, dominaba la exposición de 1925, y es de notar que la mayoría de los artículos citados hasta aquí son anteriores a 1927. Aquel año se publica en la editorial de la *Revista de Occidente* la traducción española del libro de Franz Roh: *El realismo mágico: el post expresionismo*. Este libro, reseñado inmediatamente en todas las revistas importantes de la generación, tiene una enorme repercusión. Las teorías de Roh, partiendo del expresionismo alemán, vienen a confirmar a nivel europeo las tendencias que la crítica creía haber notado en el arte de la península. A partir de 1928, las referencias al 'realismo mágico' son constantes. Antonio Espina ya alude a él en su crítica de la exposición de Moreno Villa de 1927. En julio del mismo año, al reseñar la exposición de Maroto, dice que la vio a través del libro de Roh y que Maroto ejemplifica perfectamente este "regreso a cierto primitivismo inocentón con rostro civilizado del que habla el crítico alemán[21]."

Sebastia Gasch concuerda con Roh al percibir en el arte español una tendencia opuesta al cerebralismo cubista o abstracto y que prefiere leyes mitad intelectuales mitad poéticas: "fusión de cubismo y del superrealismo, diríamos[22]".

Entre la numerosa 'pléyade' (sic) de artistas hispanos que según él se suscriben a esta tendencia, Gasch menciona específica-

20. Antonio Espina, "Pinturas...", *op. cit*, p. 421.

21. Antonio Espina, "Exposición Maroto", *La gaceta literaria*, 15 de julio, 1927.

22. S. Gasch. "Panorama de la nueva pintura europea". *La gaceta literaria*, 1 de febrero, 1928.

mente los nombre siguientes: Picasso, Angeles Ortiz, Peinado, Bores, Cossío, Viñés, Miró, Dalí, Barradas, Gaya, Togores, Lorca y Moreno Villa. En este grupo tenemos la nómina casi completa de la 'generación plástica de 1925'. Los que faltan, Prieto, Ferrant, Palencia, Alberto Sánchez, se ajustan también a la nueva tendencia. A estos nombres podríamos añadir todavía los de Norah Borges y Maruja Mallo, cuya primera exposición es de 1928. Otros, como José Caballero, se juntaron al grupo a principios de los años treinta.

En 1929 tiene lugar la segunda exposición de los ibéricos, esta vez organizada por la Residencia en el Botánico madrileño. A los jóvenes de la "Escuela de París" se juntan ahora Picasso y Juan Gris. Dalí presenta ya cuatro cuadros superrealistas, entre ellos el famoso "La miel es más dulce que la sangre". Para García Bellido, la técnica de Dalí es miniaturesca y reminiscente de Brueghel y del Bosco. Alude también a Ernst y a Chirico. Para él también, Dalí mantiene el mismo planteamiento simbólico que hace de sus cuadros "sentencias silogísticas después de meditadas premisas que se plantean en el cuadro y que hay que descubrir[23]".

La exposición de 1929 no demuestra grandes cambios en la técnica de la generación de 1925. La mención del superrealismo plantea sin embargo –para pintores y poetas– la cuestión del grado de influencia que tuvo esta escuela en España.

Aunque las teorías superrealistas fueron conocidas en la península inmediatamente a raíz del primer manifiesto de 1924, parece haber bastante recelo ante dichas teorías, y el movimiento es aceptado sólo en líneas muy generales. Para examinar estas tendencias, me refiero como punto de partida a un breve artículo de María Jesús Losada Gómez titulado "Surrealismo en España".

El artículo empieza por decir que el surrealismo o superrealismo "es una reacción espiritual que responde a una nueva necesidad de aclarar las relaciones del hombre con el cosmos, para la cual el surrealista desvela la intimidad del ser humano como parte del mis-

23. A. García y Bellido, "Exposición del Botánico". *La gaceta literaria*. 1 de abril, 1929.

mo Universo[24]." Estoy de acuerdo con este planteamiento de la base ideológica y espiritual del superrealismo dentro de una crisis de conciencia del hombre moderno y urbano.

Pero el superrealismo se define ante todo por los medios que propone para liberar al hombre de su recargamiento civilizado. Tiene como meta el abandono de toda inhibición de orden moral o racional para dar paso al subconsciente, verdadera vertiente de la personalidad tras lo racional-superficial. Lo define así Dalí en una conferencia pronunciada en 1935: "El surrealismo no es una nueva tendencia artística más. El surrealismo representa una revolución de orden vital y moral. Si el surrealismo utiliiza los procedimientos corrientes de la actividad artística, pintura, o poesía etc., es únicamente para ponerlos al servicio de los deseos, pasiones e imágenes, desconocidos, secretos, prohibidos, y a menudo cruelmente censurados por la conciencia del hombre[25]".

En tal sentido, salvo excepción de algún poeta como Hinojosa, no hubo en la península ningún verdadero surrealista. La única facción combatiente de esta tendencia fue el grupo de Eduardo Westerdhal ubicado en Tenerife, y cuya interensantísima figura central en pintura fue Oscar Domínguez. Este grupo funcionó con escasas relaciones con la península, aunque era bien conocida su revista *Gaceta de arte* (1932-36).

Los "Artistas Ibéricos" vuelven a exponer en los años treinta, en España y en el extranjero. En septiembre de 1930, el Casino de San Sebastián da cabida a una importante "Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna". Entre los pintores, figuran la mayoría de los anteriores, además de Picasso, Gris, Miró, y Maruja Mallo. Esta exposición es importante sobre todo porque incluye la primera muestra de maquetas de la generación de 1925 en arquitectura, de la que luego hablaremos. En 1932, fundan los Ibéricos la revista *Arte* que publicará sólo dos números pero que contiene textos teó-

24. María Jesús Losada Gómez, "El surrealismo en España". *Bellas artes*, nº 43, mayo, 1975, p. 31

25. S. Dalí, Conferencia pronunciada en el Instituto de las Españas, N. Y., 7 de enero, 1935. Reproducida en *Revista Hispánica Moderna* (NY), I, 1934.

ricos de gran importancia como "Palabras de un escultor" de Alberto Sánchez y unas propuestas de Angel Ferrant para la creación de una nueva Escuela Nacional de Arte (estamos en la época de las Misiones Pedagógicas). Todas las actividades deben tener como objeto estimular la imaginación. Entre las normas que deben dirigir el curso de iniciación a la actividad artística subraya Ferrant las siguientes:

1. Manifestación íntegra del temperamento individual
2. Cultura postpuesta; práctico-intelectual
3. Conciencia de la expresión plástica
4. Síntesis del materialismo y del espiritualismo como única vía humana de realizaciones positivas
5. Instauración de la voluntad creadora en oposición al concepto imitativo

Para lograrlo, dice, es imprescindible huir y destruir el viejo carcomido armazón retrospectivo en el que se vino apoyando hasta el día la enseñanza.

En cuanto a los temas, se huirá de lo derivativo folklórico, pero se cultivará un estilo nacional que refleje las cualidades particularmente distintas de una raza, y que nos ponga en contacto con su inconsciente colectivo. Ya decía al respecto Paskiéwicz:

> Es evidente que sólo la tradición acrisola y afirma las disposiciones estéticas de una raza y puede transmitir en gestos atávicos ciertas maneras de reaccionar ante los fenómenos que caben en el horizonte espiritual de esta raza. Estos atavismos, reflejos de lo inconsciente, relampaguean más acentuados cuanto mayor continuidad y mayor asiento étnico tiene la cultura ... No puede prescindir de ellos, para que, en su momento de particular pujanza de temperamentos plásticos, sea factible la formación de un estilo nacional[26].

La búsqueda de lo castizo a través de la inmersión en el paisaje y ambientes rurales es una particular preocupación de la que fue,

26. M. Paskiéwicz. "Sobre los límites de la crítica pictórica", *Alfar*, septiembre, 1924, p. 6.

antes de la guerra civil, la "Escuela de Vallecas" (antecedente de la "Escuela de Madrid").

En este pueblo de las afueras de Madrid empiezan a reunirse algunos de los pintores que se habían conocido en la exposición de 1925, a veces acompañados de los poetas Lorca, Alberti, y más tarde Miguel Hernández. En 1935 construyeron en pleno campo de Vallecas un 'monumento', cubo de hormigón –hoy desaparecido– en el que grabaron los nombres más influyentes de la pintura contemporánea. Los Ibéricos se dividieron entonces en dos grupos: los miembros de la escuela de París, y los que como Alberto Sánchez y Palencia se quedaron en Madrid con el deliberado propósito de crear un nuevo estilo nacional. Personalmente, Alberto quería crear un arte revolucionario –aunque abstracto– que reflejara la vida social. Este propósito lo logró en parte con su gran estatua erigida a la entrada del Pabellón Español de la Exposición Mundial de París, en 1937. La estatua de hormigón se titulaba "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella".

Palencia, en la primera época de Vallecas, alternaba una técnica semi-abstracta inspirada, creo, en al arte celtíbero, y no el rupestre, con cuadros constructivistas naifs de paisajes pintados en colores terráqueos. De Palencia tenemos también un importante testimonio que figura como introducción a la primera monografía de su obra (1932). Dice que se propone en su pintura "recoger algo esencial del espíritu español en formas sencillas, llenas de sensibilidad y de invención[27]".

Maruja Mallo se inspira también en Vallecas para una serie de cuadros titulados "arquitecturas animales y vegetales" (1933). En una conferencia leída en 1937 en Buenos Aires, afirma que su arte de la época de Vallecas, igual al de Palencia y de Alberto, tenía sus raíces en la tierra castellana[28].

Se ve, pues, en un importante sector de la generación plástica de 1925 –el grupo de Vallecas– un esfuerzo por buscar, a través de

27. B. Palencia, Introducción a *Benjamín Palencia*, colección "Los nuevos pintores españoles", Plutarco, Madrid, 1932.

28. M. Mallo, "Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-36", Introducción del autor; *Maruja Mallo*, Losada, Buenos Aires, 1942.

lo natural, raíces anteriores a la historia. Como en el neo-popularismo influyente en varios de los poetas, o el 'primitivismo' de Aleixandre, se evoca un ambiente mítico, pre-civilizado, como compensación al mundo mecánico y anti-natural de la ciudad.

Hablemos por fin de los arquitectos. Como grupo, la generación de 1925 es definida por Carlos Flores como formada por diplomados que recibieron su título entre 1918 y 1923[29]. A ellos se juntan dos arquitectos algo mayores: Secundino Zuazo (t. 1913) y G. Fernández Balbuena (t. 1915) que participan del afán de ir desarrollando estilos que combinen las búsquedas de la vanguardia con una tradición propiamente española. La generación de 1925 será la que introducirá en España el racionalismo y funcionalismo recomendados por Le Corbusier y los arquitectos alemanes del Bauhaus. Esas y otras tendencias, como el futurismo y el expresionismo ya empiezan a ser divulgadas con traducciones de textos teóricos en la revista *Arquitectura*, fundada en 1918 (que tenía como secretario, por cierto, al pintor-poeta Moreno Villa). El interés por la arquitectura contemporánea, fuera y dentro de España, irá en aumento en esta revista que, sin ser nunca dogmática, reflejará cada vez más las actividades y aspiraciones de estos jóvenes cuyo afán principal es poner al día la arquitectura española.

A este fin, al terminar su carrera en 1921, Luis Lacasa y F. García Mercadal estiman necesario acabar su formación como becarios en Alemania, Francia e Italia, entrando en contacto con el Bauhaus y con el equipo de Le Corbusier. Sus entusiastas crónicas se publican regularmente en *Arquitectura.*

La arquitectura como tema se pone cada vez más de moda entre el gran público, como lo demuestra las crónicas de *El Sol* (a partir de 1925) tituladas "La casa propia" con planes detallados, y firmadas por C. Arniches y R. Bergamín. En 1927-28 se construyen en España las dos primeras obras 'racionalistas': una gasolinera, diseño de C. Fernández Shaw, en la madrileña calle de Alberto Aguilera, y un pequeño museo-monumento, "Rincón de Goya" co-

29. Carlos Flores, "1927: Primera arquitectura moderna en España", *Hogar y arquitectura*, mayo-junio, 1967.

misionado a García Mercadal por la municipalidad de Zaragoza en preparación del centenario del pintor. La gasolinera, con ciertos toques futurista y expresionista, tendencia esta última que se acentuaría en la evolución de Fernández Shaw, despertó un interés general. En el número de agosto-septiembre, 1927, de *Arquitectura* se describe la obra con todo detalle, planos y fotografías. Un comentario del mismo arquitecto hace patente el propósito funcionalista de la obra: "No tiene ningún estilo –dice– ha surgido la silueta de los elementos que integran la construcción." Y añade el autor del reportaje: "estos son conceptos que nuestros lectores conocen por artículos de Theo Van Doesburg, García Mercadal, y otros compañeros de avanzada."

La obra de Mercadal, ejemplo del racionalismo corbusista más ortodoxo fue mal recibida en Zaragoza. El público general hubiera preferido el habitual templete o monumento con estatua. Un cronista local resumió la opinión general sobre el aspecto de caja que tenía el edificio con un chiste: "No hay motivo de disgusto. El monumento es realmente interesante. Ocurre sólo que se halla sin desembalar[30]."

El mismo año en que termina su "Rincón de Goya" Mercadal organiza en la Residencia de Estudiantes un ciclo de conferencias en las que intervienen los arquitectos más en vista en Europa: Walter Gropius, Mies van der Rohe, Van Doesburg y Mendhelson. Estas conferencias tienen una enorme resonancia en la prensa y en medios intelectuales y artísticos. La arquitectura es para muchos el arte más representativo de una nueva sensibilidad que implica un nuevo modo de vida. Varios aristócratas encargan sus chalets a los jóvenes arquitectos, por ejemplo el marqués de Villora (en Serrano, 130, obra de R. Bergamín). Por su parte, la "generación de 1925" queda impresionada ante la aparente entusiasta (o cortesa) reacción de Le Corbusier frente a la arquitectura popular de las regiones atravesadas por él en su viaje a Madrid. Según él, está perfectamente integrada al paisaje y adaptada, al parecer, a las condiciones de vida de los habitantes. El tema de la arquitectura es tan

30. Citado en *Nueva Forma*, nº 69, octubre, 1971 p. 62.

candente que en abril de 1928 *La gaceta literaria* le dedica una encuesta dirigida a arquitectos españoles y a escritores del equipo de la revista. De los últimos contestan José Bergamín (hermano de Rafael), Antonio Espina, Jarnés, Moreno Villa, Francisco Ayala, y Arconada. Ante la pregunta sobre una posible relación entre arquitectura y literatura, se muestran circunspectos o perplejos, pero reconocen con Ayala que "la arquitectura, con el cine, es el arte de las multitudes." Alaban su pureza y están muy a favor del nuevo estilo como medio de curar el arte de las imitaciones y referencias decorativas del pasado[31]. El crítico de arte Juan de la Encina ve un movimiento común en las artes sometidas a la depuración. Aplaude la arquitectura sometida a su lógica fecunda, pero opina que sus formas deben humanizarse.

Los arquitectos contestan muy particularmente a la pregunta sobre la arquitectura popular. Todos la ven como importante y positiva: "un valor cada vez mayor", opina Bergamín, y Luis Lacasa cree que si se ha de llegar a la expresión española de la nueva arquitectura, la arquitectura regional puede aleccionar en el empleo de formas orgánicas, aunque debe analizarlas, no copiarlas. Esta última observación refleja, por una parte, la posición antimimética tan importante en todas las artes y literatura de esta época. Por otra, se va definiendo el problema que se plantean los arquitectos de esta generación: cómo 'humanizar' las fórmulas racionalistas puras con referencias, en cuanto a líneas o materiales pero sin copiar estilos, a la arquitectura popular, empezando por la mediterránea, pero incluyendo también la de otras regiones[32].

El interés por la vivienda popular se manifiesta en todas las revistas de la época (y en *Arquitectura*, desde los números iniciales, todavía impregnados de cierto aire noventayochista). La revaloración de lo popular se intensifica durante la República, y aún durante los años de la guerra, como elemento de propaganda. Para la genera-

31. *La gaceta literaria*, nº 32, abril, 1928.

32. Me señala Christopher Maurer que, en su conferencia sobre "Arquitectura del Cante Jondo", Lorca describe una vivienda del Albaicín como "habitación blanca ... aséptica, sin un cuadro" que le recuerda la 'máquina de vivir' de Le Corbusier.

ción que nos ocupa, fueron muy influyentes dos libros de Mercadal: el primero, fruto de sus observaciones en Italia, como becado recién graduado, se titula *La arquitectura mediterránea* (1926). En él, coincidiendo con Le Corbusier, observa la funcionalidad y unidad de la vivienda mediterránea, y su afinidad con el arte cubista. El segundo, *La casa popular en España* (1934) es un estudio sistemático de la arquitectura de todas las regiones, con dibujos, apuntes y alabanzas de estas construcciones siempre prácticas y estéticamente adaptadas a su entorno. Recordemos de paso que el recorrido rural de Mercadal y su equipo coincide cronólogicamente con el de las Misiones Pedagógicas y con la fundación y actividades de la Escuela de Vallecas.

Mencionamos anteriormente la exposición de San Sebastián en la que arquitectos y Artistas Ibéricos se presentan juntos, demostrando así la afinidad que ellos mismos intuyen entre sus obras. Los arquitectos representados incluyen no sólo el grupo madrileño, sino vascos y catalanes, entre ellos Josep Lluis Sert. Se fundan los dos grupos de GATEPAC, encabazedo por Mercadal, y GATPAC, con Sert a la cabeza, y cuya revista militante *AC* dio impulso en los años treinta a la impresionante labor urbanística fomentada por la recién nacida Generalitat.

En Madrid, a finales de los años veinte, se perfilan ya proyectos arquitectónicos de cierta envergadura: obras públicas como la Ciudad Universitaria, el aeropuerto Madrid-Barajas, prolongación de la Castellana y Nuevos Ministerios, concurso para un nuevo museo de arte moderno, y sobre todo "parques residenciales" y "colonias" como la de El Viso, donde la tendencia racionalista-popular se pone en evidencia. Otros proyectos incluyen la construcción del Instituto Escuela y la del Auditorium de la Residencia, cuyo patio, realización en ladrillo revela tambien cierta inspiración de estilo tradicional.

Si hubiéramos de contestar a la pregunta de la encuesta realizada por *La Gaceta literaria* en cuanto a la posible relación entre nueva arquitectura y nueva literatura (en realidad, la pregunta específica era "¿Qué valores literarios ve Vd. en la nueva arquitectura?", la cual, puesta así, pareció sumamente desconcertante a los

escritores quienes se la saltaron a la torera), podríamos aventurar lo siguiente: con los poetas del 27 comparten los arquitectos, sobre todo al principio, el ideal de pureza en la forma. Se huye de la retórica en poesía como se huye del adorno en arquitectura. Muchos de los poemas de *Cántico* podrían ser ilustraciones de obras realizadas por los arquitectos, y de hecho versos de Guillén aparecen a este efecto en el número conmemorativo de *Nueva Forma* dedicado a Mercadal (mayo, 1971). Comparten los escritores, pintores, y arquitectos el concepto de arte antimimético derivado del cubismo. Pero arte no mimético no significa deshumanizado, sino emanante de una inspiración, y no copia, de las formas naturales. La asimilación de lo popular en profundidad y no como 'detalle' folklórico o costumbrista es un rasgo central en la poesía y todas las artes, incluyendo la música. En el fondo, todos comparten con los pintores de la Escuela de Vallecas la intuición de que en lo popular esencializado, y en la reinterpretación de formas naturales se encuentran elementos que pueden rehumanizar el arte contemporáneo y elevar una aportación original española dentro de un estilo compartido a nivel europeo.

HISTORIA DE UN NOVIAZGO (LOS INTELECTUALES Y EL CINE)

Román Gubern
(Universidad de Barcelona)

Rafael Alberti marcó el tono del idilio cuando escribió, en *Cal y canto*: "*Yo nací, respetadme, con el cine*". Se trató de una solemne declaración de parentesco cronológico y espiritual. Poco después, desde *La Gaceta Literaria,* César M. Arconada completó su declaración con la evidencia de que "*El cinema es la expresión de lo moderno*". Es decir, que los escritores españoles jóvenes, y por ello modernos, no podían dejar de entrar en sintonía con su contemporáneo, el cine, con el arte de su tiempo, que era visto a la vez como un arte de síntesis suprema de las demás artes, según había establecido Canudo en 1911, y como un punto de encuentro de la modernidad maquinista y de la estética, y a la vez un arte de masas, como el jazz o la radio.

Esta receptividad hacia el cine se inscribía, claro está, en el clima de sensibilidad vanguardista de postguerra hacia lo nuevo y lo moderno. En plena vigencia ultraísta, en 1919, la revista sevillana *Grecia* vio aparecer en dos números consecutivos dos textos inspirados por el cinematógrafo: *Friso ultraísta. Film,* de Guillermo de Torre (nº XVI, 20-V-19) y el poema *Cinematógrafo,* de Pedro Garfias (nº XVII, 30-V-19). A partir de este momento, las referencias cinematográficas en la obra de los poetas españoles adscritos a la modernidad serían numerosísimas, desde el poema *Cinemática,* de Vicente Aleixandre, en su primer libro de poesía, *Ámbito,* de

1928, hasta *Cinematógrafo,* de Pedro Salinas, en su libro *Seguro azar* (1929).

Existe amplio consenso en que fue Ramón Gómez de la Serna el introductor de las vanguardias en España. En su revista *Prometeo* ya apareció en 1909 la traducción del recentísimo Manifiesto futurista de Marinetti (quien en setiembre de 1916 daría a la luz su manifiesto *La cinematografía futurista*). Y su actitud vanguardista le hizo valedor de la radio, del cine mudo y del cine sonoro, cuando este medio no gozaba todavía del aprecio de sus colegas intelectuales. En su novela *El incongruente* (1922), su protagonista encontraba su destino al verse en la pantalla. Y en *Cinelandia* (1923) ofreció una descripción fantasiosa e irónica de Hollywood y de sus actividades y personajes característicos. Escribió también una cantidad significativa de breves guiones de cine, cuya valoración sigue pendiente, y una decena de tales guiones fueron traducidos al francés por Domènec Pruna y publicados en el noveno número de *La Revue du Cinéma* (1-IV-30).

Este interés hacia el cine cristalizó en el que fue el órgano y portavoz por antonomasia de la Generación del 27, que fue *La Gaceta Literaria,* de Ernesto Giménez Caballero, que inició su andadura el primero de enero de 1927 y que se convertiría inmediatamente en puente de enlace y plataforma de convergencia de las generaciones del 98, del 14 y del 27, y de la que su editor podría enorgullecerse de haber amamantado "*las dos juventudes espirituales que cuajarían el porvenir de España: los comunistas y los fascistas* (en *Genio de España,* 1939, p.7). El primero de octubre de 1928 *La Gaceta Literaria* publicó un número monográfico dedicado al cine, en el que se hallan colaboraciones, entre otros, de Vicente Huidobro, Luis Buñuel, Jean Epstein, Carlos Fernández Cuenca, Miguel Pérez Ferrero, Jaume Miravitlles, Guillermo de Torre, Sebastià Gasch, César M. Arconada, Concha Méndez y Ramiro Ledesma Ramos, haciendo honor a la futura bipolaridad política de sus autores pregonada por su editor. Por entonces el proyecto del Cineclub Español, primer cineclub nacional y gestado por Giménez Caballero, estaba ya en marcha.

Pero diez meses antes de que el Cineclub Español echase a andar, en diciembre de 1928, Luis Buñuel había efectuado una expe-

riencia precursora de cineclubismo en la Residencia de Estudiantes, experiencia a la que se la ha prestado escasa atención, a pesar de estar documentada. En el vigesimoséptimo número de *La Gaceta Literaria* (1-II-28), una breve nota informa de que Buñuel ha llegado a Madrid, procedente de París, en dónde tenía entonces su residencia. Y tres números después, *La Gaceta Literaria* (nº 30, 15-III-28) informa, por la pluma de Miguel Pérez Ferrero, que la Sociedad de Cursos y Conferencias ha celebrado una *sesión para minorías* en la Residencia de Estudiantes, gracias a los buenos oficios de Luis Buñuel y del parisino Studio des Ursulines, regentado por Armand Tallier. Según tal reseña, en la sesión se proyectaron *La coquille et le clergyman,* ensayo surreal de Germaine Dulac escrito por Antonin Artaud y protestado, por resentida iniciativa de éste, por los surrealistas en su estreno parisino; y *La glace à trois faces,* de Jean Epstein, un director con el que Buñuel estaba colaborando, admirado por los intelectuales españoles y cuya firma menudeó en las páginas de *La Gaceta Literaria* . La sesión se completó con actualidades de anteguerra y con un enigmático "*pequeño drama de vieja escuela*", en el que aparecían las figuras bíblicas de Judith y Holofernes. Sobre esta sesión pionera de cineclubismo existen algunas incertidumbres, pues el artículo está ilustrado con una fotografía de *Entr´acte,* de René Clair, que no es mencionado en el texto. Y Rafael Alberti, que asistió a tal sesión, recuerda en *La arboleda perdida* la proyección de *Entr´acte, La coquille et le clergyman, Rien que les heures,* del brasileño Alberto Cavalcanti, y *La Chute de la maison Usher,* de Epstein. Mientras que el organizador de las proyecciones, Luis Buñuel, evoca en *Mon dernier soupir* (p.124) la proyección de *Entr´acte*, la secuencia del sueño de *La fille de l´eau* de Jean Renoir, *Rien que les heures* y algunos planos de cine al ralenti, como una bala saliendo del cañón de un arma.

Estas curiosas discrepancias pueden deberse a que se efectuara más de una sesión en la Residencia de Estudiantes, aunque la evocación de *La fille de l´eau* por parte de Buñuel puede deberse a una confusión con la programación de la octava sesión del Cineclub Español, una tumultuosa sesión a la que asistió Buñuel el 8 de di-

ciembre de 1929, pues en ella se proyectó por vez primera en España *Un Chien andalou,* además de la citada *La fille de l'eau.*

Dirigido por Buñuel, el Cineclub Español celebró veintiuna sesiones, comenzando el 23 de diciembre de 1928 con la proyección de *L'Etoile de mer,* de Man Ray, y *Tartufo,* de Murnau (en sustitución de *Avaricia/Greed,* que había previsto Buñuel) y concluyendo el 9 de mayo de 1931, con la aclamada presentación de *El acorazado Potemkin,* que hasta entonces había estado prohibido. El primero de diciembre de 1929 *La Gaceta Literaria* (nº 47) hizo pública la primera lista de socios del Cineclub Español, en la que figuraban, junto a nombres relevantes de la aristocracia, los de José Bergamín, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Aleixandre, Rosa Chacel, Carlos Arniches, Moreno Villa, Alberto Jiménez Fraud, Antonio Marichalar, Eduardo Ugarte, José López Rubio, Alfonso Regoyos, los arquitectos Luis Lacasa y F. García Mercadal, Rodolfo Halfter, el filólogo Tomás Navarro Tomás, Nicolás y Ricardo Urgoiti, Enrique Díez-Canedo, Maruja Mallo, Benjamín Palencia, Ricardo Baroja y José María Dorronsoro. Este elenco nos ahorra todo comentario acerca de la sintonía entre los intelectuales españoles de la época y el cine.

Las sesiones del cineclub iban acompañadas de una presentación o comentario y en esta tarea intervinieron Giménez Caballero, Gómez de la Serna en dos sesiones, Pío Baroja, Benjamín Jarnés, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Julio Alvarez del Vayo (para la primera sesión de cine soviético), Eugenio Montes, Gregorio Marañón, Luis Araquistain, Miguel Pérez Ferrero, la cineasta francesa Germaine Dulac y Samuel Ros.

Pero, como sabemos, durante los años republicanos este frente cultural unitario se rompió. Giménez Caballero se alineó, junto con otros colaboradores de su revista (como Eugenio Montes, Ramiro Ledesma Ramos o Edgar Neville) con el ideario fascista. Mientras que Rafael Alberti, Arconada y Juan Piqueras se adherían a la militancia comunista. La empatía con el arte cinematográfico también se vio afectada por esta evolución. Juan Piqueras atrajo hacia su revista *Nuestro Cinema* (París-Madrid, junio 1932-agosto 1935) a los sectores intelectuales más izquierdistas, alentando un proyec-

to radical de *cine proletario.* Mientras que Falange Española inició en febrero de 1935 sus actividades cineclubistas con la proyección del film italiano *Camicia nera,* de Giovacchino Forzano. Esta situación política desembocó en la tragedia de la guerra civil. Cuando se repasa la emblemática revista frentepopulista *Hora de España,* que publicó veintitrés números entre enero de 1937 y noviembre de 1938, se encuentran muchas firmas que aparecieron en las páginas de *La Gaceta Literaria.* Pero en contraste con la frondosidad de sus contribuciones cinematográficas de antaño, en *Hora de España* sólo se encuentran tres artículos dedicados al cine: dos consagrados a la admirada glosa del cine soviético (uno de ellos firmado por Juan Gil Albert) y otro de Xavier Farias titulado elocuentemente *El cine que nosotros debemos hacer.* El cine se había transformado en un arma de combate político.

Por eso puede afirmarse que el noviazgo de los escritores de la Generación del 27 con el cine fue un noviazgo relativamente breve, aunque ciertamente intenso. Como fruto de este noviazgo se produjo un intenso fenómeno de intertextualidad, no sólo entre el cine y la escritura, sino entre cine, escritura y pintura. Existió un harto conocida y debatida intertextualidad entre las imágenes pictóricas de Dalí y las cinematográficas de Buñuel. Pero también entre las de Maruja Mallo y Giménez Caballero, como veremos. Y tal vez entre las de Georges Méliès y García Lorca.

Cuando se aborda este tema, es menester distinguir dos tipos de influencias. Una, las más obvia, plasmada en la aparición en los textos de los escritores de temas y personajes procedentes del cine. Y otra, más enjundiosa, en la utilización, por parte de los escritores, de estructuras, ritmos, figuras retóricas o efectos de montaje inspirado por el lenguaje cinematográfico.

Al igual que a sus colegas surrealistas franceses, a los escritores españoles de la época les fascinó el cine norteamericano, con su ritmo trepidante, y dentro de él, sus portentosos cómicos: Chaplin, Buster Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd. Pero también les impresionaba el cine alemán de Fritz Lang o de Murnau, y el cine revolucionario soviético, o el cine de vanguardia francés. Pero mostraban una olímpica ignorancia hacia la producción espa-

ñola y un comentario como el de Francisco Ayala a *Rosa de Madrid,* de Eusebio Fernández Ardavín, en *La Gaceta Literaria* (nº27, 1-II-28), constituyó una verdadera rareza. En este punto, los escritores españoles se distinguían de los franceses, que apreciaban los seriales de aventuras de Louis Feuillade o los documentales científicos de Jean Painlevé. Pero los polos de inspiración mayores se hallaban más lejos. Al igual que André Malraux, Rafael Alberti descubrió el potencial fantasmático e imaginario del cine con una película alemana, con *El gabinete del doctor Caligari* (1919), de Robert Wiene. Y C.B. Morris atribuye la influencia del expresionismo cinematográfico alemán sobre ciertas escenografías de García Lorca, como la de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* en donde el poeta indica que "*las perspectivas están equivocadas deliciosamente* ".

La presencia de temas y de personajes cinematográficos es la que se detecta con más facilidad en los textos de los poetas. Hacia 1929, coincidiendo con el ocaso del cine mudo, su presencia se hace verdaderamente invasora en algunos autores. Así, Luis Cernuda escribe el poema *Sombras blancas* para su libro *Un río, un amor* (1929), bajo el impacto que le produjo la visión en París de *Sombras blancas de los mares del sur,* de W.S. Van Dyke, un título que también conmocionó a los surrealistas franceses. En el poema *Far West* de *Seguro azar* (1929), Pedro Salinas alude a la actriz cómica Mabel (Normand), pero su insistencia en el tema del viento sugiere también alusiones a dos famosas películas norteamericanas de la época: *El héroe del río* (*Steamboat Bill, jr.,* 1928), con Buster Keaton víctima de un tornado, y *El viento* (1928), de Victor Sjöström y con Lillian Gish. En este apartado, el ejemplo más conocido y celebrado es el de los poemas que Alberti dedicó a los cómicos norteamericanos. En la sexta sesión del cineclub (4-V-29), Rafael Alberti recitó sus poemas en homenaje a Chaplin, Lloyd y Keaton y su secuencia completa fue publicada en *La Gaceta Literaria* desde el nº 58 (15-V-29) al nº 66 (15-XI-29), para componer el volumen *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos,* cuyo título tomó de Calderón de la Barca. De *El paseo de Buster Keaton* (1928), de García Lorca, nos ocuparemos más adelante.

En una encuesta a escritores publicada en el número monográfico de *La Gaceta Literaria* dedicado al cine, 1928, Antonio Espina sentenció que "*el punto de vista literario es mal punto de vista para el cinematógrafo*". Sin embargo, cuando se examinan ciertos textos de los poetas cinéfilos del 27 se observa que la afirmación contraria fue en cambio válida: es decir, que el punto de vista cinematográfico era considerado buen punto de vista para la literatura. Entre los ejemplos más brillantes de lo dicho se halla el artículo de Claudio de la Torre *El tranvía al ralenti* (*Caminos para Luis Buñuel*), que publicó el nº 34 de *La Gaceta Literaria* (15-V-28). En efecto, en este texto el tranvía en que viaja el autor avanza al ralenti, como en una película, aunque al final consigue llegar al estudio de Epinay, donde Jean Epstein rueda *La Chute de la maison Usher,* un film que utilizó precisamente el ralenti con gran virtuosismo dramático y en el que Buñuel trabajó de ayudante de dirección. Siguiendo otra estrategia metafórica, Rafael Laffón, en un poema publicado en *La Gaceta Literaria* nº 41 (1-IX-28), titulado *Programa mínimo,* metaforiza la pantalla de cine en forma de luna, llamandola "*luna cuadrangular*".

Los procesos de intertextualidad entre cine y poesía se explican fácilmente porque ambos son artes del ritmo y artes de las asociaciones figurativas y de las metáforas. La imaginación metafórica de la poesía del 27 tuvo una fuente precursora y avasalladora en la producción de Gómez de la Serna y se plasmó en efectos de montaje, de contraste, de eufonía, en estructuras rítmicas y efectos de extrañamiento, aunque menos contundentes que el famoso ojo cortado de Buñuel y Dalí. Y, análogamente, los films vanguardistas utilizaron recursos propios de la poesía, como pronto veremos. Al fin y al cabo, el motor último de la poesía es el inconsciente, el mismo que el de los sueños. Y el cine surrealista nació, no se olvide, como un intento de plasmar sueños sobre película. No de otro modo nació en Figueras el proyecto de *Un Chien andalou.* Pero C.B. Morris ha resaltado también la influencia de las técnicas cinematográficas en la narrativa de Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Rosa Chacel y José Díaz Fernández, con técnicas tales como el estilo de escritura *staccato*, como el montaje rápido de las películas.

Sólo tres miembros de la Generación del 27 cultivaron efectivamente la producción cinematográfica: Luis Buñuel, Salvador Dalí y Ernesto Giménez Caballero. García Lorca escribió un guión en 1929, pero no consta que efectuara ningún esfuerzo práctico para rodarlo en los años siguientes.

Hemos mencionado ya el emblemático film *Un Chien andalou,* en el que abundan las asociaciones figurativo-poéticas a que antes nos hemos referido. Al inicio del film se asocia la luna atravesada por una nube alargada con un ojo partido por una navaja, con una reiteración que equivale a una rima, pero en el plano figurativo, y con una comparación formal que invade el territorio de la metáfora. Más adelante, el hormigueo circulatorio de una mano atrapada en una puerta se plasma con hormigas saliendo de su palma, en una figura de origen lingüístico (hormigueo/*forurmillement*), cuya eficacia queda invalidada para los públicos anglófonos, para los cuales esta desagradable sensación se describe como *pins and needles.* Y, en otro lugar, a un dedo que pulsa un timbre eléctrico le sigue el plano de dos manos agitando una coctelera. Se trata de asociaciones que tienen su matriz en el lenguaje poético. En la celebérrima primera escena, como ya hemos recordado, comparece la luna, símbolo materno, muy recurrente en la imaginería lorquiana, incluso antes de que el poeta escribiera en Nueva York su guión titulado *Viaje a la luna.*

No vamos a entrar aquí en el prolongado debate acerca de si la paternidad de *Un Chien andalou* pertenece a Buñuel o a Dalí. Pero el famoso plano del ojo cortado, que constituye una agresión traumática al *voyeur* que es todo espectador cinematográfico, no escapa, a pesar de su agresiva originalidad, a los mecanismos de la intertextualidad. En efecto, en el film de Méliès *Le Voyage dans la lune* que Buñuel (y también García Lorca, según testimonio de Manuel Angeles Ortiz) recuerdan haber visto con gran impresión en su infancia (*Mon dernier soupir,* p. 41.), un cohete se incrustaba con violencia en el ojo de una luna antropomorfa. En la escena de la represión en las escalinatas de Odessa de *El acorazado Potemkin,* un film que fascinó a toda la generación (*Mon dernier soupir,* p. 106), un culatazo hace saltar el ojo de una dama bur-

guesa. Actualmente tiende a subrayarse la aportación de Dalí a la génesis de *Un Chien andalou,* en detrimento de la de Buñuel. Pero quiero recordar aquí –y Pepín Bello me lo corroboró con énfasis–, que cuando Buñuel tenía 13 ó 14 años, en sus veraneos en San Sebastián, él y sus compañeros solían perforar las paredes de las casetas de baño para espiar a las mujeres desnudándose. Pero éstas utilizaban afiladas agujas de sombrero para agredir al *voyeur* infantil y reprimir así punitivamente su placer sexual (*Mon dernier soupir,* p. 23). El caso es que el tema del ojo agredido apareció en Buñuel, antes de la realización de *Un Chien andalou,* en su texto *Palacio de hielo,* cuya versión definitiva es de 1927. Allí después de describir la entrada de los soldados de Napoleón en Zaragoza, escribe: "*sólo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos*".

La exégesis intertextual de *Un Chien andalou* podría dar como fruto un libro entero. Baste preguntarse si los burros podridos constituyen una alusión a *Platero y yo,* que Buñuel y Dalí detestaban. O si la modelo andrógina que con un bastón juguetea con una mano sobre el asfalto, sugiriendo el ideograma de una masturbación, tiene que ver con el cuadro de Dalí *El gran masturbador* (que sugiere más bien una felación), o es una alusión a la homosexualidad de García Lorca.

También Ernesto Giménez Caballero fue primero escritor y luego realizador cinematográfico. En *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), que ha sido calificado reiteradamente como el primer texto surrealista español, abundan los efectos de montaje cinematográfico, por no mencionar al explícito visualismo de su texto titulado *Fotograma,* en la última parte del libro. Del 2 al 7 de setiembre de 1929 Giménez Caballero asistió al Primer Congreso Internacional de Cine Independiente, en el castillo de La Sarraz (Vaud), propiedad de Mme. Helène de Mandrot. Giménez Caballero glosó este encuentro en las páginas de *La Gaceta Literaria* (nº 67, 1-X-29) y de *El Sol* (6-X-29) y creemos que este encuentro con la flor y nata del cine de vanguardia mundial constituyó un estímulo decisivo para convertirle en realizador.

En efecto, poco meses después, a principios de 1930 rodó su documental *Noticiario del cineclub,* que puede fecharse en razón

de que el homenaje a los intelectuales catalanes que muestra la cinta se celebró en Barcelona en marzo de 1930. Su estreno tuvo lugar en la duodécima sesión del cineclub, el 9 de abril de 1930, a modo de autohomenaje, pues el documental constituye una especie de álbum de familia de la *intelligentzia* que frecuentaba el cineclub, o se movía en torno suyo, aunque con algunas licencias poéticas. En la pantalla aparecen José Ortega y Gasset, el conde de Keyserling, Chesterton, Marinetti, Le Corbusier, Valle Inclán, Díez Canedo, Eduardo Marquina, Juan Ramón Jiménez, Benjamín Jarnés, Manuel de Falla, Pío Baroja, Edgar Neville, Dalí y Gala, Vicente Escudero, Juan Piqueras, Zuloaga, Menéndez Pidal, Estelrich, Pedro Sáinz Rodríguez, Santiago Rusiñol, Giménez Caballero empuñando su cámara Aica con la que rodó el film, Arconada, Rafael Alberti (mimando a un ángel sobre un tejado), Eugenio Montes, Miguel Pérez Ferrero, Ramiro Ledesma Ramos, Rafael Marquina, Agustín Espinosa y José María Alfaro. No aparece Buñuel, que entonces residía en París, pero sí un retrato suyo a pluma y un homenaje feroz, con la escena de un perro que encuentra un feto en un descampado: este perro tremendista es, sin duda, un perro andaluz.

Después de *Noticiario del cineclub* Giménez Caballero rodó, en el verano de 1930, *Esencia de verbena. Poema documental de Madrid en 12 imágenes,* un film que he analizado pormenorizadamente en otro lugar. Si en *Noticiario del cineclub* estaba representado el Madrid intelectual, con el añadido de sus colegas catalanes, en *Esencia de verbena* estaba representado el Madrid popular. El tema verbenero había sido introducido en el mundo intelectual con éxito por Maruja Mallo, en una exposición de sus lienzos en la sede de *Revista de Occidente* en mayo de 1928. Fue una verdadera revelación y *La Gaceta Literaria* dedicaría varios artículos a la pintora gallega, mientras que Giménez Caballero le consagraría el tercer capítulo de su libro *Julepe de menta* (1928), colocándola en un bullicioso ambiente verbenero. El tema verbenero plasmaba a la perfección la contradicción inherente al pensamiento de Giménez Caballero, asentado en la bipolaridad entre tradición y modernidad. La modernidad estaba representada en este caso por el mundo urbano y la tradición por la verbena popular, contraste entre cosmo-

politismo y casticismo que también prefiguró en el capítulo *Procesión,* de *Julepe de menta.* Esta contradicción se agudizaría en su etapa fascista, en la que intentó una amalgama ideológica entre nacionalismo e imperio universal.

Aunque *Esencia de verbena* no era propiamente una película vanguardista, aparecía fuertemente contaminada por algunos efectos expresivos que fueron propios de la poética de la Generación del 27, por el cine de la primera vanguardia francesa y por los "poemas urbanos", como son las asociaciones visuales, los *collages* y los efectos de montaje acelerado.

Entre las asociaciones visuales de *Esencia de verbena* pueden mencionarse el paso de la rueda de la tómbola en movimiento a la rueda de la noria girando y, al final del film, de las ruedas de fuegos artificiales a la rotación de la rueda del barquillero. Esta predilección por la dinámica circular se extiende a los planos del tiovivo, que hacen pensar inevitablemente en una secuencia famosa de *Coeur fidèle* (1923), de Jean Epstein. En su crítica al film, Luis Gómez Mesa (en *La Gaceta Literaria* nº 96, 15-XII-30) le reprochaba un montaje "demasiado de prisa, sin ritmo uniforme, lo que es causa de que se le escapen al espectador algunos detalles y observaciones merecedores de atención". Era un juicio que delataba la escasa familiaridad del crítico con el nuevo montaje soviético, que apenas había tenido ocasión de verse todavía en España.

Por lo que hace a los *collages,* al referirse a la verbena de la Paloma, en la Puerta de Toledo, aparece un encuadre con un triple *collage* visual, con la Puerta de Toledo al fondo, en la parte baja palomas picoteando en el suelo y una imagen de la Virgen de la Paloma a la derecha del encuadre (este plano emblemático fue reproducido en *La Gaceta Literaria* nº 96). En la escena de la mujer que se arregla la media, y que interpreta Polita Bedrós, muestra un *collage voyeur* de múltiples ojos masculinos dentro de un *cache* circular, similar a los que habían utilizado E.A. Dupont en *Varieté* y Fritz Lang en *Metrópolis,* dos films exhibidos en España y aplaudidos por la *intelligentzia.* Y de *collages* cabe calificar la inserción en el film de "citas pictóricas", con imágenes procedentes de Goya, Picasso, Maruja Mallo y Picabia.

Esencia de verbena se exhibió en la decimoquinta sesión del Cineclub Español, el 29 de noviembre de 1930, con comentario en vivo de Ramón Gómez de la Serna (quien aparece también en la cinta), cuyo resumen publicó *La Gaceta Literaria.* Pero gracias a las gestiones de Buñuel se exhibió también en el Studio des Ursulines de París y, poco después, en el Segundo Congreso Internacional de Cinema Independiente, celebrado en Bruselas. La versión que hoy se conserva de *Esencia de verbena* fue sonorizada en 1947 con un comentario escrito y leido por Giménez Caballero. Y para rematar el tema de la intertextualidad, debe recordarse el lienzo del pintor surrealista onubense José Caballero, es de 1935, titulado precisamente *Esencia de verbena.*

Es obligado referirse ahora a Federico García Lorca, cuyo *El paseo de Buster Keaton* tomó plausiblemente un pretexto cinéfilo, de acuerdo con Morris, para expresar su crisis de identidad personal. Dicho esto, ¿fue *Un Chien andalou* una invectiva contra los poetas andaluces y, específicamente, contra el García Lorca del *Romancero gitano,* que Buñuel y Dalí detestaban? Nunca llegaremos a saberlo a ciencia cierta, como tampoco sabremos si *Un viaje a la luna,* de García Lorca, pretendía ser una respuesta a aquel film. Según la cronología de Ian Gibson, cuando Federico marchó a Nueva York no había visto el film de sus amigos. Tampoco podemos conocer la cuota de corresponsabilidad que pudiera incumbir a su amigo, diseñador y cineasta Emilio Amero en la gestación del guión. Pero algunas de sus figuras poéticas son enteramente coherentes con su estilo. Valga el ejemplo:

65. Un chico muerde el cuello de una chica y le estira violentamente el cabello.
66. Una mano corta con unas tijeras las cuerdas de una guitarra

La forma en que el segundo plano transcribe el dolor femenino, con una agresión a un instrumento musical simbólicamente femenino, agresión que además genera un componente de disonancia sonora, cual un grito sordo, constituye un efecto de sinestesia bastante característico de la colorista poesía lorquiana.

Esta figura corrobora, por otra parte, el viejo asunto de la imposibilidad del cine surrealista, en la razón de su compleja mediación tecnológica en las fases de su rodaje y de su montaje, opuesta el espontaneismo de la escritura automática, lo que confina propiamente la gestión del cine surrealista a nivel de la escritura de sus guiones. Consideraciones parecidas podrían hacerse sobre las aportaciones del demasiado olvidado Juan Larrea a proyectos cinematográficos de Luis Buñuel, como *ilegible hijo de flauta,* texto originado en 1927, pero retomado por Buñuel en su exilio mexicano.

Para cerrar este repaso apresurado al noviazgo entre los escritores y el cine, no pueden olvidarse los textos ensayísticos de teoría o de crítica cinematográfica que brotaron de las plumas de Benjamín Jarnés, Fernando Vela, Guillermo de Torre, Francisco Ayala, Guillermo Díaz Plaja o Arconada. Y cuando el noviazgo se hubo cancelado, en vísperas de la tragedia, Andrés Carranque de los Ríos ofreció en su novela *Cinematógrafo* (1936) una mirada crítica y desmitificadora sobre la subindustria del cine español, contrapunto de la de Hollywood, a la que algunos miembros de aquella generación servirían en diversos cometidos: Claudio de la Torre acabó dirigiendo la sección de cine en español de la Paramount en Joinville, Edgar Neville adaptó guiones y diálogos para la MGM en Hollywood, Vicente Huidobro escribió en 1929 el guión *Mio Cid Campeador* para Douglas Fairbanks y Luis Buñuel rodó un par de películas para los productores californianos, en 1952 y 1960. Para entonces, el noviazgo juvenil había pasado a la historia.

DE LA MECEDORA AL AEROPLANO: LA NARRATIVA DEL 27 Y DE LA VANGUARDIA

José M. del Pino
(Universidad de Colorado at Boulder)

En la conocida fotografía tomada en el Ateneo de Sevilla en 1927 durante el homenaje a Góngora, el observador recordará la presencia en ella de algunos de los poetas más importantes del momento. Podemos claramente identificar a Rafael Alberti y Federico García Lorca a la izquierda, Jorge Guillén en el centro y a la derecha a Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Pero junto a estas figuras tan notables hay otros escritores menos reconocidos por el gran público. Está José Bergamín, que mira al suelo con actitud entre humilde y ausente; y también Juan Chabás y Mauricio Bacarisse. Este documento visual ha servido durante años como prueba de que la llamada generación del 27 tuvo existencia real, que sus componentes aceptaban ser agrupados bajo esa etiqueta de buen grado.

Creo que no es desacertado afirmar que por su colocación en la fotografía los que ocupan un lugar físico más destacado, exceptuando al presidente del Ateneo que está en el centro, son Alberti, Lorca, Guillén, Alonso y Diego. El resto, por estar segunda fila o un poco apretados dentro del grupo, da la impresión de ser esos parientes lejanos o conocidos imprudentes que se meten en las fotos sin que nadie los invite y en el último momento.

Esa fue la percepción que durante muchos años, hasta la década de los setenta, dominó en la crítica literaria española. Se daba por

supuesto que el grupo del 27 era eminentemente poético, que había, por un lado, unos poetas mayores y unas figuras menores pero dignas de estudio; y por otro, una cohorte de satélites que giraban sin luz propia alrededor de los principales astros. Precisamente Giménez Caballero usó en su día esta alegoría galáctica para describir y criticar el panorama artístico e intelectual español[1].

Afortunadamente, una serie de críticos comenzaron a recuperar las figuras más olvidadas de la época, sobre todo en el terreno de la narrativa, y a cuestionar la propia validez de la etiqueta de generación del 27 en su versión más elitista y minoritaria. Los estudios de Ramón Buckley y John Crispin[2], y los de Víctor Fuentes[3], en los setenta, y después los de Juan Cano Ballesta[4] y Gustavo Pérez Firmat[5], por citar sólo algunos de los más conocidos, han contribuido en los últimos veinticinco años a redimir en gran medida a aquellos escritores que parecían haberse colado sin pagar en el convite gongorino. En la última década, los trabajos sobre el periodo de las vanguardias históricas, y también sobre la narrativa, se van multiplicando; aparecen continuamente nuevos estudios, antologías, diccionarios, reediciones de obras del periodo, números monográficos de revistas, actas de congresos celebrados sobre el tema y numerosos artículos especializados.

El mayor conocimiento del contexto de las vanguardias europeas, así como la relevancia de influyentes teorías literarias que ven el canon como una construcción cultural establecida no sólo so-

1. Dentro de su libro *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, se encuentra el cartel titulado "Universo de la literatura española contemporánea". Alrededor del "planeta" Ortega y Gasset y de la *Revista de Occidente* dan vueltas, entre otros, los "satélites" Antonio Espina, Fernando Vela, Benjamín Jarnés, Pedro Salinas y José Díaz Fernández. Cf. "Ernesto Giménez Caballero, Carteles Literarios", *Poesía*, 26, p. 36.

2. R. Buckley y J. Crispin, eds, *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Alianza, Madrid, 1973.

3. V. Fuentes, "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación", *The Romanic Review* , 63, 1972, pp. 211-218.

4. J. Cano Ballesta, *Literatura y Tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*, Orígenes, Madrid, 1981.

5. G. Pérez Firmat, *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*, Duke UP, Durham, 1982; segunda edición revisada 1994.

bre la base de una jerarquía artística sino también sobre prejuicios ideológicos y presiones profesionales, nos ofrecen hoy día la posibilidad de acercarnos al fenómeno de la narrativa española de vanguardia con mejores herramientas de análisis e interpretación. De igual manera que la crítica actual sitúa mayoritariamente el modernismo hispánico y el 98 dentro del concepto más amplio de Modernidad, sería útil insistir en la idea de que el 27 es una manifestación española del fenómeno más general de las vanguardias europeas. Esta última consideración sirve, en primer lugar, para situar mejor el hecho cultural del 27 dentro de su contexto europeo y, en segundo, para hacerlo más inclusivo con respecto a los escritores menos conocidos, en particular, en el terreno de la prosa. Por ello, en vez de llamar a los narradores del periodo "prosistas de la generación del 27" como se les designa en algunos trabajos[6], me parece más acertado y en consonancia con nuestra visión actual del periodo hablar de novela o narrativa de vanguardia e incluir dentro de ella a ciertos miembros del 27, y no al revés. No obstante, quiero puntualizar que la elección del término "narrativa de vanguardia" tampoco está libre de problemas.

Así pues, ¿qué define y caracteriza a la narrativa vanguardista española? La novela de vanguardia, como las artes plásticas y la poesía, parte de un hondo sentido de lo que Renato Poggioli denominó *antipasatismo*[7]. Por ello entendía el crítico italiano el rechazo a la tradición con que los jóvenes artistas de las primeras décadas del siglo XX se enfrentaron a la crisis de la modernidad tanto en lo social como en lo estético. Fue en los países en los que la tradición se mostraba más poderosa, omnipresente y opresiva (Francia e Italia, sobre todo) donde el experimentalismo y la rebelión alcanzaron cotas más subversivas. Una breve incursión en el arte del cubismo y en los manifiestos futuristas es suficiente para comprender el afán destructivo de una generación de jóvenes enfrentada a una civilización burguesa que había llevado a Europa a la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. Y una ulterior indagación en el terreno

6. Cf. V. Tusón y F. Lázaro, *Literatura Española*, Anaya, Madrid, 1982, p. 263.
7. R. Poggioli, *Teoría de la vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.

del surrealismo muestra el radical cambio en la manera de concebir la subjetividad moderna y la obra artística.

La actitud vanguardista adquiere la caracterización de una revuelta de hijos díscolos contra padres autoritarios; como muestra de esa actitud en el ámbito español recordemos las virulentas declaraciones de Salvador Dalí, en su periodo de surrealismo más radical, contra la figura del respetado dramaturgo catalán Ángel Guimerá, a quien vilipendia sin piedad en 1930:

> La enumeración de los sentimientos humanos llamados *elevados* que nos ofrece, cómodamente, la psicología reciente sería interminable. Y esta revisión no es verdaderamente del todo necesaria para poder enunciar cómo, en el plano moral, el de la crisis de conciencia que el surrealismo pretende provocar, un personaje como el marqués de Sade nos aparece hoy con una pureza de diamante. En cambio, por citar como ejemplo uno de nuestros propios personajes, nada hay más bajo, más innoble, más digno de oprobio que los "buenos sentimientos" del gran cerdo, del gran pederasta, del inmenso putrefacto peludo, Ángel Guimerà[8].

La rebelión del vanguardismo no es un fenómeno completamente nuevo; en este sentido, el romanticismo tiene rasgos similares, como señalan tanto Poggioli como Mattei Calinescu[9]. Lo que marca la diferencia es la conciencia del artista de vanguardia de hallarse ante una crisis nueva, y la radicalidad con que éste transforma el objeto artístico. Las nuevas condiciones de vida que se experimentan en la ciudad cosmopolita encontrarán reflejo en el arte fragmentado, experimental y antiorgánico de las vanguardias.

De entre sus diferentes rasgos caracterizadores dos vienen a definir la obra lograda del vanguardismo: su naturaleza fragmentaria, que resulta del rechazo al paradigma orgánico y a la representación artística mimética, y el nuevo papel activo que el receptor ha de

8. S. Dalí, "Posición moral del surrealismo", en *Salvador Dalí. ¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Siruela, Madrid, 1994, p. 102.

9. M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke UP, Durham, 1987.

asumir si quiere "entender" y disfrutar de esa obra. La obra vanguardista es "difícil" y exige una actitud diferente por parte del receptor. Una actitud de "simpatía" pedía Guillermo de Torre para la obra vanguardista; al receptor hostil lo acusa de ser un "antropopiteco enmascarado" que esconde su falta de sensibilidad en "muecas obstusas y alaridos selváticos"[10]. Estos exabruptos, aunque frecuentes, no eran, sin embargo, compartidos por todos los vanguardistas, muchos de los cuales eran bastante respetuosos con la tradición artística. En *La deshumanización del arte*, manifiesto o diagnóstico del *arte nuevo*, punto éste polémico, José Ortega y Gasset ve en la *distancia* artística con que el espectador ha de acercarse a la obra, el requisito indispensable para que se produzca el auténtico *goce artístico*, en definitiva, para que la obra de arte se cumpla y se constituya como objeto autónomo. Creación frente a imitación es el nuevo lema; esto queda bien claro en las poéticas creacionistas y ultraístas.

Sobre el papel tanto del productor como del receptor, reflexiona con gran perspicacia Peter Bürger[11]. Para el crítico alemán, el vanguardista (siguiendo así el procedimiento del artista moderno baudelaireano) toma de la realidad, preferentemente de la ciudad cosmopolita, fragmentos diversos muy significativos que, tras ser arrancados de su medio original, son reordenados artísticamente de manera diferente y dotados de otro significado. Este procedimiento está en el origen del *collage* pictórico y del montaje cinematográfico, fundamentales para entender la narrativa de la vanguardia. El organicismo de tradición romántica, por el cual las partes sólo adquieren su significado en cuanto están relacionadas y subordinadas a un todo originario y anterior, es sustituido por el modelo fragmentario, cuya base filosófica se asienta en la crisis de la conciencia moderna y en el abandono de un centro y principio ordenador, fenómeno al que la sociología denomina "secularización" y cuya manifestación filosófica más extrema era "la muerte de Dios" de Nietzsche.

10. G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro-Raggio, Madrid, 1925, p. 12.

11. P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.

En el terreno de la prosa de ficción, la crítica ha señalado en repetidas ocasiones que la rebelión vanguardista se concentra en el ataque a los principios articuladores de la novela realista, principalmente la construcción de una trama cuidadosamente ordenada y el diseño de personajes "de carne y hueso". El reproducir minuciosamente el mundo fenomenológico y los conflictos humanos que los lectores podían experimentar en su vida diaria se convierte en el mayor enemigo de la nueva novela.

La narrativa de la vanguardia española, siguiendo las tendencias antirrealistas de los maestros del modernismo europeo, Marcel Proust principalmente, y también Virginia Woolf y James Joyce, se aleja de la necesidad de contar una historia al uso y convierte a sus personajes en presencias poco definidas de perfiles difuminados y, en muchos casos, en esquemas y entelequias intelectuales, a la manera de los personajes de la pintura de Giorgio de Chirico. Reflexionando sobre la novelística proustiana, Ortega afirmaba que lo más novedoso del francés consistía en alterar mediante el cambio de jerarquía los principios que rigen la práctica de la novela: tiempo, distancia y forma[12]. El tiempo cronológico de la novela realista se transforma en una temporalidad subjetiva moldeada por el flujo de la conciencia, la asociación de imágenes y recuerdos, y por la presencia de la ensoñación y el sueño. En ello se basaba precisamente Georg Lukács para atacar la novela vanguardista, a la que él denominaba "novela decadente".

Y no menos antipatía y recelo causaba (y causa todavía) entre los defensores del realismo literario, la influencia de Sigmund Freud, cuyas *Obras Completas* se tradujeron al español entre 1922 y 1934. Freud se convirtió en lectura obligada para muchos vanguardistas, principalmente para los que se situaron en las filas del surrealismo.

La manera en que el escritor de la vanguardia se acerca a la materia novelística también se caracteriza por el antisentimentalismo, con el cual se quiere impedir al lector un acercamiento de-

12. Cf. J. Ortega y Gasset, "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust", *Obras Completas*, vol. 2, Alianza, Madrid, 1983, pp. 701-709.

masiado emotivo a la historia narrada. La narrativa de la vanguardia se complace en frenar el interés "natural" del lector por la peripecia mediante procedimientos como el imaginismo poético, el exceso metafórico, la digresión y la interferencia metanovelística. No hay que olvidar, sin embargo, que los narradores españoles renovadores no pretenden en absoluto crear una obra de vocación totalizadora como la proustiana; muy al contrario, hacen estallar los modelos globalizadores, ya sean realista o modernos, para crear "novelas" que en muchas ocasiones no son sino colecciones de relatos como en el caso de las de Pedro Salinas, Antonio Espina y Ernesto Giménez Caballero, entre otros.

La poética de la novela vanguardista va acompañada de unas temáticas muy características de la época, temáticas que giran en torno al cosmopolitismo urbano o "costumbrismo de lo moderno" como lo denominó Víctor Fuentes. Los maestros del género fueron los novelistas franceses Paul Morand, Jean Giraudoux y Valery Larbaud, principalmente[13]. El protagonista del relato de vanguardia, con toda su descaracterización a cuestas, suele ser un hombre joven, un *flâneur* o paseante de nuevo cuño, que se lanza a la ciudad cosmopolita con grandes expectativas y ansias de nuevas experiencias. Este medio –dominado por el ritmo vertiginoso de los automóviles y tranvías, por las luces y letreros luminosos de los cinematógrafos, y por la música de *jazz* y los *dancings*– ofrece nuevas posibilidades de satisfacción personal; hay en la prosa vanguardista, al menos en sus primeros años, una enorme vitalidad y optimismo, así como un gran predominio de los aspectos lúdicos, hedonistas y eróticos. Esa apertura anímica a la ciudad se concentra en el emblemático encuentro amoroso *por azar*, motivo moderno por excelencia desde Baudelaire hasta André Breton y presente en una novela española tan significativa como *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno, y posteriormente en *El profesor inútil* de

13. Sobre esta cuestión, véase el libro de Susan Nagel, *The Influence of the Novels of Jean Giraudoux on the Hispanic Vanguard Novel of the 1920s-1930s*, Bucknell UP, Lewisburg, 1991. Guillermo Díaz Plaja estudió en su día la novela cosmopolita española en *Estructura y sentido del novecentismo español*, Alianza, Madrid, 1975.

Benjamín Jarnés (1926) o *Tres mujeres más* *Equis* (1930) de Felipe Ximénez de Sandoval[14]. El sujeto masculino de la vanguardia, en lucha continua por encontrar una imposible sensación de totalidad y por dar sentido a su vida –actitud que se ha denominado "melancolía de la plenitud"– busca el amor y la pasión con urgencia .

En referencia a esta central cuestión es conveniente aludir a lecturas feministas como las llevadas a cabo por Alice Jardine y Susan R. Suleiman[15]. Estas investigadoras leen de manera muy sugerente el motivo recurrente del encuentro en la ciudad, al que consideran una de las líneas de continuidad en el surrealismo y en la vanguardia en general. Dicho motivo sirvió para poner a la mujer de nuevo en el centro del discurso artístico, aunque sólo como objeto del deseo masculino y depositaria de su mirada. El asalto activo y agresivo sobre la realidad por parte del artista de vanguardia encuentra paralelo en la manera en que la mujer aparece en su obra. Recordemos una escena paradigmática de la película *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang donde el deseo masculino aparece plasmado en un montaje de muchos ojos que contemplan el baile erótico de una robot con forma de "mujer faltal"[16]. (Una escena similar aparecerá en la película de Ernesto Giménez Caballero *Esencia de verbena* de 1930). Esa representación de la mujer, unida a la presencia subversiva de la estética de la cruedad y del sadismo, produce otra de las escenas más chocantes y emblemáticas del vanguar-

14. Los jóvenes vanguardistas son reacios a reconocer sus deudas con los maestros de la generación anterior, con excepción de Gómez de la Serna. A pesar de la perceptible influencia de la novelística de Unamuno, Ramón Pérez de Ayala y Gabriel Miró, aquéllos prefieren ignorar en lo posible el asunto de las conexiones directas.

15. Cf. S. R. Suleiman, *Subversive Intents: Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard UP, Cambridge, 1990.

16. Sobre *Metrópolis* escribió Luis Buñuel en *La Gaceta Literaria* en 1927 una reseña en donde se lee: "¡Qué arrebatadora sinfonía del movimiento! ¡Cómo cantan las máquinas en medio de admirables transparencias, arcotriunfadas por las descargas eléctricas! Todas las cristalerías del mundo deshechas románticamente en reflejos llegaron a anidar sobre el moderno canon de la pantalla. Cada acérrimo destello de los aceros, la rítmica sucesión de ruedas, émbolos, de formas mecánicas increadas, es una oda admirable, una novísima poesía para nuestros ojos". Cf. *Poesía*, 22, p. 22.

dismo cinematográfico, como es la secuencia inicial de *Un chien andalou* de Buñuel, en la cual un joven (papel representado por el propio Buñuel) corta con una cuchilla de afeitar recién afilada el ojo de una mujer que situada en el centro de la pantalla está inexplicablemente paralizada ante la agresión inminente.

La prosa moderna, desde los *Pequeños poemas en prosa* de Baudelaire, se presenta como un cuerpo descoyuntado cuyas partes pueden cambiar de orden sin que ello afecte el sentido total de la obra, puesto que ésta ya no tiene sentido total, ni significado unívoco, ni una lógica constructiva lineal. Asimismo el cuerpo de la mujer, una de las "materias primas" de la construcción artística en el vanguardismo, aparece como una colección de piezas sueltas que el artista intenta reordenar a partir de una imagen mental de mujer que existe en su mente. Esto lo encontramos repetidamente en Salinas, Jarnés, Ayala y muchos otros. La misma idea fue la que dio título a la novela de José Díaz Fernández *La Venus mecánica* (1929).

En *Cazador en el alba* de Francisco Ayala se lee:

> Para un soldado (si procede del campo), las mujeres de la ciudad son un producto industrial [...] Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas.
>
> Ese soldado –campesino de origen– ha contemplado en cualquier escaparate un par de piernas arquetipo; en otro una pequeña mano enguantada; en otro una cabeza, un busto... Al mismo tiempo ha visto por la calle todas estas piezas, organizadas, en marcha. Puras formas de mujer, esquemas de mujer[...] Para él las mujeres son tan inaccesibles, como las propias deidades del Olimpo. Próximas, al alcance de la mano, pero inaccesibles (pp. 69-70).

S. Suleiman hace referencia al famoso fotomontaje aparecido en 1929 en la revista *La Révolution Surrealiste*, en donde la fotografía de un cuadro de Magritte, que representa a una mujer desnuda en pose similar a la de la Venus de Boticelli, aparece enmarcada por el retrato múltiple de dieciséis hombres componentes del grupo surrealista con los ojos cerrados. Afirma que el sujeto surrealista no necesita ver a la mujer para imaginarla, y por ello la coloca en el centro pero sólo como imagen, pues la mujer real siempre se

desplaza al margen. Esta tensión entre realidad e imaginación, entre sexualidad e idealismo está en la base de muchos relatos vanguardistas, de los cuales *Víspera del gozo* de Pedro Salinas es muestra ejemplar[17]. En "Aurora de verdad", un relato dentro de la novela, encuentra el lector estos significativos párrafos:

> Poco a poco la figura aún invisible y distante se formaba por la coincidencia de aquellos abigarrados elementos exteriores que la ciudad le ofrecía sueltos, incoherentes, pero que él, gracias al modelo, a la imagen ejemplar que llevaba grabada en el corazón, iba colocando cada uno en su sitio igual que las piezas de un *puzzle*. Y ya faltaban muy pocas, porque como la ciudad era tan animada y abierta...formas, líneas, colores de todas clases le salían al paso copiosamente [...]
>
> Ya se iba acercando al Museo, llevando aquella figura descabalada, una estatuilla deliciosa e incompleta a la que había que poner ojos, dibujar labios e infundir palabra, hacerla obra vivificada y perfecta, cosa que no lograría sino con la colaboración de Aurora, colaboración fácil, y sin pena, simple presencia (pp. 41-42).

No se puede por ello obviar la centralidad del erotismo para la poética de la narrativa de vanguardia. Y no es difícil de explicar; para combatir la estricta moral del catolicismo y del conservadurismo español de la época nada había más efectivo que la liberación por el amor y la sexualidad. A la tensión entre lo ideal y lo corporal que encontramos en los vanguardistas, también contribuía un factor importante: y es que las renovaciones y descubrimientos de la vanguardia llegaban mediados por discursos analíticos que menospreciaban lo femenino, como se da en los casos de Freud y Ortega[18].

17. En la reciente traducción al inglés de *Víspera del gozo*, Noël Valis señala que la obra de Salinas es uno de los textos más "libidinalizados" de la prosa española del siglo. Cf. *Prelude to Pleasure. A Bilingual Edition of "Víspera del gozo"*, Bucknell UP, Lewisburg, 1993.

18. En el caso de Freud, la mujer constituía un objeto de estudio interesantísimo, pero en comparación con el hombre su desarrollo psicológico se manifestaba incompleto por poseer un cuerpo incompleto. Para Ortega, la mujer y lo

Volviendo al tema central de la fragmentación en la narrativa de vanguardia, es imprescindible detenernos en la figura de Ramón Gómez de la Serna, pionero y representante *sui generis* de esta novelística. Francisco Umbral llega a afirmar que la "única gran prosa de la vanguardia la hace Ramón. Ramón es, él solo, todas las vanguardias españolas"[19]. Esta hiperbólica alabanza se fundamenta en el hecho de que Gómez de la Serna fue (junto con Rafael Cansinos-Assens y Guillermo de Torre) el principal introductor de las estéticas vanguardistas en los círculos intelectuales y artísticos españoles y su más devoto practicante[20]. De Ramón toman los más jóvenes su optimismo vital y su actitud profundamente iconoclasta, sobre todo en lo referente a la novela realista. Sobre Galdós dirá Ramón que "es ese paño de café que usan los camareros para limpiar los veladores, un paño que rezuma grasa y recuelo" (Umbral, p. 57).

Es la *greguería* el procedimiento artístico del que la prosa ramoniana se sirve para desafiar el orden compositivo de la novela dominante. Con la greguería, el foco de atención se concentra en el detalle; su técnica se podría comparar con la actitud del melancólico, según aparece caracterizada por Walter Benjamin en sus estudios sobre la vanguardia y el barroco. No en vano, Quevedo y Góngora con sus excesos formales, son los maestros de la tradición española recuperados por los vanguardistas. Ramón transforma humorísticamente el mundo de la realidad mediante el desafío de la lógica racional. No olvidemos que el humorismo es otro de los elementos centrales de la vanguardia. Sobre el personaje de

---

femenino representaban tendencias decadentes dentro de Europa; con las vanguardias Ortega pensaba en 1927 que España se integraría en una Europa dinámica y viril. Véase E. Scarlett, "Retrato de la joven Rosa Chacel", *Bazar*, 4 (1997) [en prensa].

19. F. Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 67.

20. El libro de A. Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid, 1988, es una guía útil sobre la penetración y el afianzamiento de las vanguardias artísticas en el país. En él puede encontrar el lector un recorrido muy bien documentado de los avatares del vanguardismo literario español. Sobre el papel de Ramón y otras cuestiones relacionadas con el tema de este trabajo, véase también el estudio de J. C. Mainer, *La edad de plata (1902-1936)*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 171-257.

Charlot, por ejemplo, tan admirado y querido por Ramón, escribía éste: "El *charlotismo* ha sido la ráfaga de fantochada de la época, la época del humorismo extravasado y de la quiebra de la seriedad de burro que caracterizaba el mundo y ahora aún le caracteriza en gran parte"[21]. El humorismo de la greguería también le sirve a Gómez de la Serna para provocar el desplazamiento desde el contenido a la forma, desde el argumento al lenguaje. Detrás de la greguería está funcionando tanto la *desfamiliarización* (definida por Víctor Sklovsky), como la inversión de la jerarquía artística, por la cual los sucesos mínimos de la vida pasan a ocupar un puesto de primera importancia en el foco novelístico; microscopia de los objetos le llama Ortega en *La deshumanización del arte*, precisamente en referencia al modelo proustiano y a la novela de Gómez de la Serna. Observemos algunos ejemplos del humorismo ramoniano:

" Las narices son los enchufes de las personas"
" Patillas: musgo en la cara"
" La gasolina es el incienso de la civilización moderna"
" Hay quien ordeñándose la barbilla tiene grandes pensamientos"
" Hipocondríaco: no sé por qué, me parece algo así como la mezcla disparatada de hipopótamo y cocodrilo"

También hay que tener en cuenta que Ramón basa su revolución novelística en las técnicas aprendidas en las artes plásticas y en el cine. De la greguería ramoniana se podría decir lo mismo que afirmó Rudolph Arnheim, en uno de los primeros estudios teóricos del cine, sobre el poder poético de Chaplin para alterar la naturaleza de los objetos mediante el uso de asociaciones inesperadas entre ellos. Y Andre Bazin citaba al respecto una secuencia en *La quimera del oro* en donde el pobre Charlot, al que han dejado plantado unas chicas después de haberles preparado con todo cariño la

21. *Ismos*, Buenos Aires, Poseidón, 1943, p, 255. Sobre este tema, véase mi artículo "El héroe est-ético de la vida moderna: Chaplin y los vanguardistas españoles", *Cine-Lit II. Essays on Hispanic Film and Fiction*, G. Cabello-Castellet, J. Martí-Olivella, and G. Wood, eds, Oregon State University Printing Dept., Corvallis, 1995, pp. 192-203.

cena de fin de año, convierte dos panecillos pinchados por sendos tenedores en un número de ballet sorprendente y divertidísimo. Sobre esta cuestión escribía uno de los más perceptivos críticos de la vanguardia, Fernando Vela: "Charlot [es] quien vence porque transfigura, transmuta, metamorfosea los objetos, convirtiéndolos en cosa distinta de lo que son"[22].

Por el carácter de este ensayo como una visión general de la narrativa de vanguardia no puedo deterneme en la rica, abundante, y también irregular producción de Gómez de la Serna. Quiero, sin embargo, mencionar que en 1923, año de la fundación de la *Revista de Occidente*, órgano central para la difusión y desarrollo de la prosa vanguardista española, Ramón publica entre otras las novelas *La Quinta de Palmira, Cinelandia* y *El novelista*, que son fundamentales como puntos de partida de esa narrativa.

No quiero tampoco dejar de mencionar la importancia que tuvo el papel de la greguería ramoniana en los aforismos de José Bergamín en *El cohete y la estrella*, también de 1923, y en las prosas experimentales de influjo surrealista de Buñuel, Dalí y García Lorca. Éstas añaden al elemento humorístico un automatismo psíquico liberado de los principios de la lógica, de la estilística y también de la moral.

Así expresa Lorca en el poema en prosa "Nadadora sumergida" (1927-1928) su actitud antitradicional:

> Desde entonces dejé la literatura vieja que yo había cultivado con gran éxito.
>
> Es preciso romperlo todo para que los dogmas se purifiquen y las normas tengan nuevo temblor.
>
> Es preciso que el elefante tenga ojos de perdiz y la perdiz pezuñas de unicornio.
>
> Por un abrazo sé yo todas estas cosas y también por este gran amor que me desgarra el chaleco de seda[23].

22. F. Vela, "Charlot" (1934), *Inventario de la modernidad. Ensayos*, J. C. Mainer, ed., Noega, Oviedo, 1983, pp. 140-141.

23. F. García Lorca, *Obras II*, Akal, Madrid, 1982, p. 210. Véase al respecto A. Monegal, "Bajo el signo de la sangre (Algunos poemas en prosa de García Lorca)", *Bazar*, 4,1997 [en prensa].

El *corpus* de la narrativa española de vanguardia ha sido establecido con bastante detalle por G. Pérez Firmat. Este crítico caracteriza la poética de esa narrativa como una *estética neumática* que está dominada por una indefinición genérica provocada por el lirismo y la fragmentación de la trama, así como por el desdibujamiento y la atomización de los personajes. Dentro de esta estética incluye novelas de los siguiente autores españoles: Valentín Andrés Alvarez, Max Aub, Francisco Ayala, Azorín, Mauricio Bacarisse, Corpus Barga, Antonio Botín Polanco, Juan Antonio Cabezas, Juan Chabás, Rosa Chacel, Antonio Espina, Ricardo Gullón, Benjamín Jarnés, Antonio de Obregón, Pedro Salinas, Mario Verdaguer y Felipe Ximénez de Sandoval[24].

Su sutil y certero análisis necesita, sin embargo, algunas correcciones, como es la distinción dentro de ese *corpus* de unas obras que, aunque compuesta bajo los postulados de una poética vanguardista, no suponen un desafío suficientemente radical a la novela tradicional, en cuanto que sus pretensiones antipasatistas son moderadas. Por otro lado, existe una novelística que recoge más directamente los desafíos estéticos del antiorganicismo y de la fragmentación, así como la crisis existencial e ideológica sobre la que se asienta la modernidad. El primer grupo podría estudiarse bajo la rúbrica de *novela moderna de estilo vanguardista*, mientras que el segundo constituiría una *narrativa de vanguardia* más ambiciosa y lograda.

Antes de entrar a enumerar y caracterizar las obras de ambos grupos, no sería ocioso repetir que todo el proyecto renovador de la novela española de los años veinte se desarrolla bajo el estímulo y la sombra protectora (y controladora) de la *Revista de Occidente*

24. La lista completa de autores y novelas puede encontrarse en las pp. 159-166. Menciona Firmat la omisión deliberada de Gómez de la Serna debido a la extensión de su obra. Se echa en falta también la presencia de Ernesto Giménez Caballero. Los autores hispanoamericanos incluidos en la lista son: Eduardo Mallea, José Martínez Sotomayor, Gilberto Owen, Jaime Torres Bodet, Eduardo Villaseñor y Xavier Villaurrutia. Para un mayor conocimiento de los protagonistas de la vanguardia, consúltese J.M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Alianza, Madrid, 1995.

y de su fundador y director, Ortega y Gasset[25]. Novelas tan importantes para el proyecto vanguardista como *Víspera del gozo*, la primera edición de *El profesor inútil* (1926) y *Pájaro pinto* (1927) de Antonio Espina fueron publicadas dentro de la famosa colección "Nova novorum" con la cual la Editorial de la revista quería apoyar el desarrollo de la nueva prosa. Tampoco se puede dejar de observar que las oscilaciones y paradojas del pensamiento estético de Ortega van a marcar tanto la identidad como la evolución de la narrativa vanguardista.

Dentro de la novela moderna de estilo vanguardista Juan Chabás cultiva en sus tres novelas, *Sin velas desvelada* (1927), *Puerto de sombra* (1928) y *Agor sin fin* (1930), una prosa dominada por la introspección psicológica y el lirismo. Javier Pérez Bazo la considera una novelística "poético-intimista" caracterizada por la percepción subjetiva de la naturaleza, las evocaciones retrospectivas, el intimismo y la morosidad[26]. La creación de una atmósfera lírica conectan a Chabás más con Gabriel Miró que con sus coetáneos vanguardistas. De las tres, *Puerto de sombra* es posiblemente la más cercana al proyecto renovador. Es una novela que se constituye como un ejercicio lúdico dedicado a la recuperación del pasado. Las vicisitudes de la vida sentimental del protagonista, con sus progresivos enamoramientos y decepciones, está muy velada pues lo que interesa son los procesos de la conciencia y menos el desarrollo de la peripecia. Encontramos en la novela motivos vanguardista como la ciudad contemplada desde el aire, la presencia de los *cabarets*, los trenes de lujos y los hoteles. Pero como he mencionado, *Puerto en la sombra* se halla más en la línea del lirismo moderno que en la del vanguardismo rupturista.

Un caso semejante al de Chabás, aunque con una problemática particular, lo constituyen las novelas de Azorín *Félix Vargas*

25. Sobre estas cuestiones, véase mi libro *Montajes y fragmentos. Una aproximación a la narrativa española de vanguardia*, Rodopi, Amsterdam, 1995, pp. 41-71. En el capítulo tres se estudia con detalle la conexión entre la prosa vanguardista y el proyecto intelectual de la *Revista de Occidente*.

26. J. Pérez Bazo, *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Anthropos, Barcelona, 1992.

(1928) y *Superrealismo* (1929) que, recibidas en su día como prosa vanguardista, resultan ser unos valiosos ejemplos para examinar la tensión entre la disgregación fragmentaria y la propensión hacia lo orgánico. La postura estética de Azorín en ambas obras puede considerarse paradigmática de un vanguardismo formal muy sugerente pero poco atrevido en sus principios ideológicos y sus propuestas antipasatistas. *Félix Vargas* parte del dilema del protagonista, que es también un novelista, de entregarse a la experiencia fragmentaria de la ciudad cosmopolita o integrarse a una existencia sencilla en un pueblo castellano o levantino. La novela, que por su forma (capítulos brevísimos, continuas reflexiones metanovelísticas, lirismo) está en clara oposición a la prosa realista, se inclinará finalmente por el abandono del presente, encarnado por el laberíntico y atractivo mundo urbano, y la entrega a la reconstrucción de un pasado tradicional. En *Superrealismo* los problemas estéticos planteados por *Félix Vargas* se repiten en gran medida. Azorín consciente de la precariedad de su experimentación en *Superrealismo* y debido a la centralidad en la novela del fervor regionalista, volvió a editarla bajo el título de *El libro de Levante*. Cogido en medio del enfrentamiento entre el cosmopolitismo y el casticismo noventayochista, Azorín se decanta por lo segundo; se podría afirmar que debido a su posición ideológica conservadora, el proyecto vanguardista azoriniano queda reducido a una cuestión de estilo.

Geografía (1929) de Max Aub participa de muchas de las características de las novelas mencionadas. Su anécdota argumental es poco compleja. Aub recrea, con esa fascinación que sentían los vanguardistas por el mito, una versión moderna de Fedra[27]. El triángulo amoroso lo componen un capitán de barco que está dan-

27. El mito contribuye a la subversión del modelo realista en cuanto que elemento "desrealizador", lúdico y atemporal. Jarnés teorizaba en el prólogo de *Teoría del zumbel* sobre la nueva novela que los vanguardistas pretendían construir y se refería a ella como un proyecto artístico en donde hallaban lugar los tres planos de la realidad: la vigilia, el ensueño y el sueño. En esa nueva realidad de varios planos, el elemento atemporal del mito –tema fundamental tanto en *Viviana y Merlín* como en la segunda edición de *El profesor inútil*– alcanza una especial relevancia.

do la vuelta al mundo, su joven esposa que lo espera en una ciudad portuaria, e Hipólito, hijo del primero y seductor de su madrastra. Toda la obra constituye un exquisito ejercicio de construcción de un universo lírico que se sobrepone al mundo real. La geografía inventada por Hipólito para conquistar a la joven –y por el autor para cautivar a su lector– está dominada por el imaginismo. La lentitud con que la leve anécdota se desarrolla, a consecuencia precisamente de la hipertrofia metafórica, provoca la tan valorada morosidad novelística. La metáfora adquiere tanta centralidad porque sirve para escamotear al lector el mundo real y ofrecerle su representación no mimética; se desrealiza lo existente y se quiebra lo real para conseguir la autonomía artística, encarnada en la invención de una geografía artificial por parte de Hipólito. La distancia entre el capitán y los amantes permite, de ese modo, la dimensión lírica y el dominio de lo metafórico. Por eso, con el regreso del marido traicionado desaparece el espacio necesario para hacer posible la evocación; ello precipita el final. Para escapar de los peligros del melodrama y del sentimentalismo, el trágico cierre se convierte en un juego de imágenes: "La rosa roja en su mano como una copa; no vio ella otra cosa, y se fue agrandando, llenándolo todo, como luego su grito al coger desesperada el Trópico de Cáncer ¡ay serpiente septentrional! y suicidarse con él" (p. 58). La intención dominante en la novela de Aub es proponer al lector una obra literaria en que el lenguaje se erige en el centro del artificio artístico[28].

Rosa Chacel se refiere explícitamente en un artículo de 1956 a la influencia del pensamiento estético de Ortega en la escritura de *Estación. Ida y vuelta* (1930). En *Ideas sobre la novela* (1925) proponía el filósofo la creación de almas o figuras interesantes más que de acciones, ya que éstas carecen de interés debido al agotamiento de la materia novelística. Basándose en ello, Chacel dedica su obra al desarrollo de la psicología imaginaria de unos personajes que se construyen ante los ojos del lector por el flujo verbal de

28. Cf. J.M. del Pino, "Morosidad e imaginismo: la *Geografía* artificial de Max Aub", *Actas del Congreso Internacional "Max Aub y el laberinto español"*, Margenal, Valencia, 1996, pp. 407-415.

su conciencia. Es esta obra el mejor ejemplo del "stream of consciousness" en la novela española de la época. *Estación. Ida y vuelta* diluye el argumento en el monólogo interior de un protagonista masculino que narra en primera persona. Inmerso en el flujo de palabras el lector debe ir esforzándose por apresar un sentido que dé cierta unidad a la novela y por conectar el desorden de las diferentes reflexiones. El protagonista, configurado como una conciencia sometida a unas circunstancias que le definen y delimitan, está dotado de una percepción simultánea. Esto se manifiesta en las frecuentes referencias al cine y a su técnica constructiva: "Mirada monocular pero omnividente, perceptora de todos los planos, de todas las faces–. El espectador de la pantalla pierde todo sentido de la situación" (p. 90)[29].

En la segunda parte de *Estación. Ida y vuelta*, el protagonista siente deseos de viajar para curarse del tedio de la vida diaria. Viaja a Francia; deambula por París y otras ciudades. Este viaje, que sirve para que el personaje vaya construyendo su yo, es interrumpido por la noticia de que su novia está embarazada; vuelve a la ciudad. En este punto la voz narrativa se duplica y el personaje se presenta como el autor de historias parecidas a las del cine. La novela concluye con la inmersión de la historia en una reflexión metanovelística que gira en torno al problema de cómo concluir la novela. El resultado es la negación de la posibilidad de escribir una novela tradicional y la consiguiente vuelta al inicio: "Toda mi esperanza aguarda el misterioso germinar de nada, del sustancioso fruto hueco, el cero, total de mi balance" (p. 200). La principal aportación de la novela de Chacel reside sobre todo en la destrucción del orden cronológico temporal y de la trama realista por medio de las técnicas del cine, del monónogo interior y del flujo de la conciencia.

Encontramos también un tipo de novela menos lírica y más preocupada con el retrato del presente. Hay en ella, en general,

29. Sobre la influencia de la técnica cinematográfica en la obra temprana de Chacel y su conexión con el papel del personaje femenino, véase E. Scarlett, "Rosa Chacel's Reception of Silent Film in *Estación. Ida y vuelta*", *Letras Peninsulares*, 7, 1994, nº 1, pp. 209-219.

más fragmentación y mayor énfasis en los motivos urbanos. Los jóvenes escritores de pretensiones vanguardistas están obsesionados con la idea de hallarse "ahora" en una encrucijada de tipo estético y vital sin precedentes que deriva del concepto de "autocrítica del presente" con que Bürger ha definido la crisis de la modernidad y de la vanguardia[30]. Los vanguardistas afirman tener como propósito recoger en sus obras el movimiento vertiginoso del mundo moderno. Esto se ve en la novelas de Antonio de Obregón, *Efectos navales* (1931) y *Hermes, en la vía pública* (1934). Ambas recogen un panorama de viajes, playas, jóvenes deportistas y encuentros amorosos. La "fruición del presente" es la nota fundamental que destaca Cano Ballesta de *Hermes, en la vía pública*; pero el crítico también observa en la novela, escrita entre 1932 y 1933, un perceptible pesimismo causado por la progresiva quiebra de la fe en el progeso y por el desencanto con el modelo del capitalismo burgués que se extiende por toda Europa a partir de la crisis de 1929.

Dentro del espíritu cosmopolitista están las obras de Valentín Andrés Álvarez *Sentimental-Dancing* (1925) y *Naufragio en la sombra* (1930). Cercanas a las de Chabás en el gusto por lo lírico y el paisaje, y a las de Obregón en la presencia de los motivos modernos, la novelas de Andrés Álvarez representan ejemplarmente los aspectos más superficiales y complacientes de un vanguardismo que se detiene en las apariencias sin penetrar en las cuestio-

30. Creo importante aclarar que al usar el término "vanguardia" estoy siguiendo la idea de Calinescu de considerar a ésta como una etapa más radical dentro del amplio movimiento de la "modernidad" y, hasta cierto punto, su última manifestación antes de entrar en la "posmodernidad". Escribe Calinescu al respecto: "La vanguardia toma prestados prácticamente todos sus elementos de la modernidad pero al mismo tiempo los amplía, los exagera y los coloca en los contextos más inesperados, haciéndolos frecuentemente casi irreconocibles" (p.96) [traducción mía]. Casi de la misma manera Astradur Eysteinsson afirma que las obras del modernismo europeo comparten con las vanguardistas su estructura antitradicional y las correlaciones radicalizadas de forma y contenido, pero asimismo defiende que "los movimientos de vanguardia son fenómenos históricos de por sí, a la vez que motores sobresalientes del modernismo" (p.178) [traducción mía]. Cf. A. Eysteinsson, *The Concept of Modernism*, Cornell UP, Ithaca, 1990.

nes fundamentales. La primera novela recoge las "memorias de un joven tanguista" (así se subtitula) que se marcha a París a vivir la juventud intensamente y a disfrutar de los placeres prohibidos que su asfixiante medio pequeño-burgués no le consiente en España. Después de seducir a una tímida joven parisina, el aprendiz de bohemio regresa a su casa cuando se le acaba el subsidio paterno. En la segunda obra, un protagonista en que puede verse al personaje de la novela anterior abandona la ciudad, fastidiosa con todas sus diversiones y desórdenes, para hacerse cargo de la hacienda familiar y casarse con una joven virtuosa, tan distinta a las chicas urbanas. Este final está claramente en contradición con la ideología antiburguesa del vanguardismo.

En la línea de la novela cosmopolita Antonio Botín Polanco publica en 1931 la jovial novela *Virazón* y en 1933 *Logaritmo*. De la novela *Virazón* me interesa resaltar su disparatado y divertido cinismo. En ella se narran las aventuras de Lucifer en una moderna metrópolis en donde triunfa el culto a lo urbano y lo frívolo. Quiero hacer referencia a un fragmento donde encontramos reflejado de manera paradigmática tanto el desafío a la novela tradicional, como una particular y sexista representación de la mujer:

> Acostumbrados a la velocidad de nuestro siglo, el XIX es una vieja mecedora. Sus amores, sus mujeres y sus caballos tienen un galope de mecedoras. Sus novelas están escritas para ser leídas en una mecedora.
>
> ¡Cuántos lectores, dormidos en el blando balanceo de una mecedora, se despertaron bruscamente con el timbre de la palabra *fin*¡
>
> Hoy se han roto todas las mecedoras y suena el timbre a todas horas, en todas las cuartillas y en todos los amores.
>
> Hoy las mujeres regalan sus piernas y sus cuerpos, embellecidos por las medias y por los modistos, a todos los ojos que las miran. Sus ojos acarician a todos los hombres, pocos o muchos, que ellas miran.
>
> Hoy el amor no gasta trescientas páginas o trescientos días en consumarse.
>
> El amor se consuma rápidamente hoy, ¡ay! se consume (pp. 60-61).

La ciudad cosmopolita es vista aquí como un espacio cargado de jovialidad y de erotismo. Por otro lado, la mecedora simboliza el ritmo cansino, lento de la novela del realismo, según era percibida por los escritores vanguardistas. Su detallismo, la minuciosidad con que se describían tanto el medio como a los personajes, y la precisión para narrar los sucesos y eventos se correspondía con un tipo de ciudad y de realidad todavía dominado por el trote de los coches de caballos, los paseos dominicales por los bulevares y el microcosmos orgánico de los patios de vecinos. En contraste con ello, se resalta el ritmo acelerado de la vida urbana de los años veinte. En *Virazón* confluyen el tren, el trasatlántico de lujo, el automóvil y el avión como marcas de modernidad. En estos medios de transporte veían los vanguardistas emblemas de su tiempo; pero también les interesaba porque desde el vehículo en movimiento la perspectiva del mundo cambia.

En el relato de Salinas "Entrada en Sevilla" de *Víspera del gozo*, el joven protagonista da un paseo en automóvil para ver mejor la ciudad; sin embargo, la contemplación desde el coche transforma radicalmente la realidad y lo único que ven sus ojos entonces son: "fragmentos, cortes y paños de muros[...] y de trecho en trecho, como un punto redondo y negro que intenta dar apariencias de orden a una prosa en tumulto, un portal[...], la arista de una esquina brusca, una reja[...] De pronto, en un cruce, la calle por donde iban hizo un esguince, se torció a la derecha, escapó, toda ondulada y colorinesca, como una huida de gitana" (pp. 21-22).

Y si el coche, al que entonces tenía acceso sólo una minoría, era motivo de reflexión estética, qué no decir de los aeroplanos. Desde el aire la perspectiva cambia radicalmente. Es muy común encontrar pasajes donde los protagonistas miran el mundo desde esa posición de contemplación privilegiada. Hay ejemplos de ello en *Luna de copas* (1929) de Antonio Espina, en *Julepe de menta* (1929) de Giménez Caballero y en *Cazador en el alba* donde se encuentra esa misma visión geométrica del mundo que encontramos en el pasaje anterior: "Desde la alta perspectiva de los dioses y de los aviadores, el mar no es, como desde la playa, una masa amorfa y caótica. Está lleno de triángulos, de planos, de líneas, de

interferencias, de reiteraciones, de pliegues que se doblan y se desdoblan como limpias sábanas de agua" (p. 85). En *Tres mujeres más Equis* el sueño del protagonista se transforma en viaje en avión: "Pleno vuelo[...] Ahora será la tierra la empequeñecida[...] Por todas partes viento removido de ventiladores eléctricos. Zumbidos. Élitros. Corazones. Ondas. Escapes[...] En las carreteras del aire las nubes pasan tan veloces como los árboles en las de la tierra, y en vez de perros y cabras, son águilas y cóndores los que se atropellan[...] Las palabras disueltas en suspiros y disueltas por las alas de la hélice. Altura. Altura" (pp. 135-136). Nada más alejado de aquel rítmico mecerse de la novela realista que una prosa como la vanguardista que quiere transmitir –con irregular éxito, hay que añadir– el vértigo, la emoción y la rapidez del avión.

Una obra de las más importantes del periodo es la estupenda novela de Mauricio Bacarisse *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia*. Ésta, que por su estructura no entra de lleno en la fragmentación y el experimentalismo más atrevido de la vanguardia, ejemplifica el tipo de novela de aventuras urbanas tan caracterizadora del momento. El joven Agliberto, un híbrido entre señorito madrileño y bohemio *flâneur,* se debate entre las formas del amor sin compromiso y el matrimonio convencional. El protagonista ha trazado su vida de acuerdo con las normas de su clase social y tiene en mente un tipo de esposa adecuada para el futuro ingeniero que es él. Ese modelo encarna en Mab: "excelente bailarina, temible jugadora de tennis, 1,68 m. de estatura, 65 kilos sin oscilaciones ni amenazas de gordura... muy hábil en dulces, repostería y toda clase de labores de aguja y de confecciones caseras" (Bacarisse 1931, p. 63). Sin embargo, su tranquidad se ve perturbada por la aparición de Celedonia que por su espíritu independiente y activa sexualidad rompe el esquema vital conservador del protagonista. La elección de ésta última como su amante y la renuncia al matrimonio con Mab, presentado todo ello como la aceptación por parte de Agliberto de la complejidad de la vida amorosa en la época moderna, da a la obra de Bacarisse un papel más subversivo en lo que se refiere al enfrentamiento con el orden moral de la sociedad tradicional. La obra también recoge con mucho acierto toda la mitología vanguardista y una

interesante versión paródica de la entrevista del Augusto Pérez de Unamuno con su autor. En este caso el autor se convierte en el consejero sentimental de Agliberto.

Sin que deba verse como infravaloración de novelas significativas como las de Azorín, Chabás, Chacel y Bacarisse, considero que los mejores frutos de la narrativa vanguardista se hallan en unas particulares novelas cuya estructura adquiere más la forma de colección de relatos o de novela fragmentada en varios episodios autónomos. En *Víspera del gozo*, *El profesor inútil*, *Pájaro pinto*, *Yo, inspector de alcantarillas* y *Cazador en el alba,* la poética vanguardista de la fragmentación y del montaje encuentra unos ejemplos que por su calidad literaria y por su papel representativo del arte de la época merecen tener un lugar destacado en el canon de la literatura española del siglo XX. Estas novelas asientan su experimentalismo y desafío estético en la profunda crisis ideológica y vital de la modernidad.

Pedro Salinas presenta en *Víspera del gozo* (novela que está recibiendo mucha antención crítica en los últimos años) un modelo singular de prosa vanguardista. La materia argumental de la mayoría de los relatos gira alrededor de la elaboración imaginaria por parte de un joven enamorado de una amada ausente cuyo reencuentro es inminente. Sin restar importancia al papel de la historia, la obra debe verse más bien como una reflexión sobre la naturaleza de la práctica literaria y sobre la importancia de la forma artística en el arte nuevo. El elemento aglutinador de *Víspera del gozo* es el tema de la percepción de la realidad objetual y el de la construcción de otra realidad artificial/textual más profunda. La mayoría de los relatos comienzan en un presente en que el protagonista constata la ausencia de la mujer amada. A ello sucede una rememoración del objeto de deseo que se plasma en el predominio de una temporalidad subjetiva y en el proceso de recreación artificial de la amada ausente; ella está formada por acumulación de imágenes del pasado y de fragmentos del mundo real contemplados en el presente de la narración. Todo ello está condicionado por la proximidad del reencuentro en una cita establecida de antemano que anula la melancolía de la ausencia. El relato termina con la aparición del ser

evocado. Ante su presencia, la amada imaginaria se derrumba debido a la anulación de la distancia.

Víspera del gozo se sitúa en una encrucijada entre una tendencia aglutinadora que aspira a la plenitud y una que conduce a la disgregación. Salinas es vanguardista en tanto que acepta la imposibilidad de representación totalizadora del mundo por considerarlo un espacio que no existe fuera de la conciencia del sujeto. La manera en que Salinas incorpora lo vital a la obra artística se consigue situando la historia sentimental en los márgenes del relato y poniendo en el centro los procesos artísticos previos a la anulación de la distancia que el reencuentro con el ser deseado provoca. El lector es invitado a seguir el ejercicio de la construcción, a contemplar el montaje. Se le escamotea una conclusión final porque lo que Salinas pretende es que el receptor entre en el juego de la interpretación para lo cual la obra debe mostrarse fragmentada e incompleta.

Con *Pájaro pinto*, compuesta por siete secciones desconectadas entre sí, Antonio Espina consigue modificar radicalmente el modo en que las partes que integran su novela vanguardista se relacionan unas con otras. Para este propósito Espina no pierde de vista las técnicas del cine, principalmente el montaje, y con símil interesante compara el principio ordenador que existe inevitablemente en toda novela con el proyector cinematográfico. Las diferentes partes van a hallar su punto de referencia estructural no en la relación de contigüidad propia de un argumento de desarrollo lineal sino en un concepto ordenador que como el proyector está distanciado del producto artístico y oculto al receptor.

Junto a la técnica de narración fragmentada, *Pájaro pinto* practica la caracterización del personaje novelístico como una estructura que no pretende imitar las redondeces y complejidades psicológicas de los personajes de la novelística anterior. Los suyos son sombras, entelequias, esquemas. Es interesante, sin embargo, tener en cuenta que tras este ejercicio de "deshumanización" se encuentra no sólo un desafío estético sino un esfuerzo auténtico por captar la crisis profunda que anida en el espíritu de la época. El carácter inhibitorio del personaje principal del cuento central, Xelfa, se plasma en la falta absoluta de compromiso con un mundo que se le

muestra en todo momento como una realidad sin sentido. La solución para este ser esquemático es la huida o el gesto charlotesco de levantar los hombros y proseguir su deambular sin rumbo fijo. La falta de propuestas concretas para la crisis hace que el principio de la experimentación se mantenga activo como núcleo de esta narrativa. La aparición en el horizonte estético de soluciones políticas al malestar de la época, agudizadas a partir de los primeros años treinta, acaba con ese estado de desapego hacia la realidad inmediata que es fundamental para el predominio de la forma artística sobre los contenidos. Espina ejemplifica muy bien al vanguardista que, ante la problemática realidad social, abandona el proyecto estético para dedicarse al activismo político de izquierdas.

Similar reacción se contempla en la vida de Ernesto Giménez Caballero, gran animador cultural del momento a través de *La Gaceta Literaria*; pero como es bien sabido Giménez Caballero abrazará las promesas del fascismo. Previamente a su conversión a la ideología totalitaria publicará uno de los textos más originales y subversivos del vanguardismo español, *Yo, inspector de alcantarillas (Epiplasmas)* (1928). La novela está compuesta por una especie de introducción titulada "Umbral" (que recoge intenciones e influencias), doce relatos, diez fichas textuales y once composiciones. Los relatos son el centro de investigación de ese "inspector/novelista" que desciende a los albañales humanos del subconsciente. La estructura inicial de la novela como colección de cuentos se disgrega en las fichas textuales, serie desordenada de pequeñas prosas e incluso de ensayos de poemas, y termina por dispersarse en las composiciones, ejercicios poco logrados de escritura automática. Como recoge Nigel Dennis en su estudio de *Yo, inspector de alcantarillas*, ésta se escribe bajo el influjo directo de las teorías psicoanalíticas de Freud, teorías que son usadas para la construcción, en su mayoría paródica, de personajes con obsesiones sexuales y conductas "desviadas"[31]. Adelantándose a los temas tratados

31. N. Dennis, "Ernesto Giménez Caballero and Surrealism: a Reading of *Yo, inspector de alcantarillas (1928)*", en C. B. Morris, ed., *The Surrealist Adventure in Spain*, Dovehouse, Ottawa, 1991, pp. 80-100.

por Luis Buñuel en *Un chien andalou* (1929) y *L'age d'or* (1930), la novela desarrolla el concepto de tabú sexual y lo enfrenta al mundo de la moral católica. Predominan los relatos que presentan a un narrador en primera persona que expía una culpa mediante su verbalización. Esta descarga de la conciencia mezcla la confesión católica con el diván del psicoanalista. Una de las grandes novedades de la obra es la libertad con que trata cuestiones como la homosexualidad, el incesto, la masturbación (frente a un altar en "Infancia de don Juan" y con un crucifijo en "Monjas"), el bestialismo y la pedofilia. Como ejemplo de ello se puede leer en el relato "Monjas":

> Pero el confesor le entregó ayer un nuevo crucifijo. Y este crucifijo era negro. Cruz de ébano y Cristo todo de tinieblas y sangre. Y en el costado una llaga profunda como una hendidura de cueva.
>
> Y ya su corazón comenzó a macularse, contemplando aquella plaga dolorosa[...]
>
> Y una noche, durmiendo, sintió un olor de humedad como a subterráneo. Y sintió una mano convulsa que le engarfiaba la suya. Y sintió que su dedo se introducía en una hendidura trémula, ardiente, mojada y roja[...] Y luego sintió su corazón deshacerse en escombros. Escombros de yeso. Y estos escombros empinarse en colina. El Gólgota de cal. Y sobre su vértice vibrar un largo cuerpo, duro y blando; estremecerse, desfallecido y delirante, a lo largo del vertical madero, un vago miembro negro, buscando en sombra la llaga, aquella hendidura ahora helada y febril, donde ella sentía hundirse su dedo, su mano y su boca sin brillo, con aliento oscuro y ciego (p.153).

La sección final se titula "Trama" y puede interpretarse como la progresión desde la complejidad de lo argumental hasta su esquematización en una estructura geométrica carente del elemento humano, similar a la pintura de los suprematistas rusos y a la de Piet Mondrian y Paul Klee. Como antídoto contra el exceso de detritus del espíritu que es la novela de los "epiplasmas", el autor busca la perfección y la pureza de la forma geométrica. Esta solución estética prefigura el giro que dará Giménez Caballero a su vida al entregarse a un proyecto político en donde domina el orden, la disciplina y la jerarquía.

De la numerosa producción de Benjamín Jarnés, junto a Gómez de la Serna el más veterano y prolífico de los vanguardistas, destaca su novela *Él profesor inútil*, publicada en 1926 y reeditada con sustanciales cambios (como la adición de la parte final "Trócula") en 1934. La novela está narrada en primera persona por un profesor de materias diversas, pero sobre todo de amor, que unas veces actúa como seductor y otras como seducido. A pesar de su construcción episódica, la novela adquiere cierta unidad al tener un único protagonista que va pasando por sucesivas etapas amorosas con mujeres distintas. Toda la novela –en su segunda edición– se presenta como ejercicio de creación de mitos en el ambiente de la ciudad moderna. La revitalización del pasado que el mito proporciona se funden en una temporalidad en la que se confunden todos los tiempos; a ella le llama Jarnés el *pluscuampresente*. El autor, que se presenta como un adorador de la vida, reactualiza el mito al darle un carácter cotidiano, erótico y urbano. También es característica de la narrativa jarnesiana la incorporación en la obra de su propia teoría de la novela: "Ella gusta de esas novelas donde, al fin, como en las ecuaciones, se despejan satisfactoriamente las incógnicas" (Jarnés 1934, p. 164), afirma el profesor en referencia a las inclinaciones del lector tradicional, intencionadamente identificado con una mujer. Y prosigue en la misma página: "Pero yo prefiero la novela donde –como en la vida– no hay prólogo, ni epílogo, sino ciertos jalones de partida o de término. La mejor novela queda siempre inconclusa, porque el autor no puede dictar desde la tumba sus últimos capítulos". Un tipo de novela episódica y con una estructura abierta es la propuesta estética de Jarnés para reemplazar la sólida arquitectura de la novela tradicional.

Cazador en el alba de Francisco Ayala se erige probablemente en la obra vanguardista donde el principio de la "deshumanización" por medio de la hipertrofia metafórica alcanza sus máximas cotas. Para resaltar las nuevas percepciones del individuo frente a la ciudad, Ayala acude a un imaginismo muy cercano a la greguería. El primer relato también titulado "Cazador en el alba" trata de la incorporación de un joven campesino a su destino militar en una ciudad identificable como Madrid. Mediante el paralelismo entre elementos de la ciudad y sus correlatos metafóricos ex-

traídos del mundo de lo natural, Ayala establece desde el principio la polarización entre lo rural y lo urbano que configura el carácter del protagonista y las tensiones dominantes en el relato. Junto a este elemento, la inmersión en la ensoñación y el sueño contribuye a desarrollar una prosa antimimética que desafía las convenciones de la narración tradicional.

En su viaje a la capital, la mirada desde la ventanilla del tren en movimiento proporciona al joven protagonista una dimensión temporal y espacial novedosa. La llegada del campesino a Madrid es referida con inevitables metáforas cinematográficas: "Dos cintas de paisaje habían desfilado a derecha e izquierda" (p. 66); y cuando el tren se detiene "todo quedó inmóvil, parado. (Un *film* que se corta" (p.68). La integración del soldado al nuevo medio se produce mediante el encuentro amoroso con una joven que le ayuda a transformarse en ciudadano. El salón de baile, la sala cinematográfica, la habitación donde descubre el sexo y el gimnasio serán los espacios urbanos que compiten con el cuartel. Una vez terminado el servicio militar, Antonio se despoja de su ropa de soldado como quien se deshace de una vieja identidad:

> Abandonadas las dermovértebras de su esqueleto militar, se sentía ligero, flexible, enriquecido en posibilidades[...]
>
> Salió a la calle. Dejó atrás –imperfecto pretérito– el edificio, rojo, mudo, del cuartel [...] Cada vez más reducido, arrinconado en el fondo, conforme el protagonista arribaba al gran plano, rasgado en sonrisa, de una libertad, mejor que recuperada, nueva. (p. 88)

Antonio penetra finalmente en la ciudad primaveral cargado de esperanza y de deseos: "iba solo. Borracho de aire. Las calles tenían una dimensión ociosa y festiva" (p. 89). El relato concluye con integración a la ciudad cosmopolita y el triunfo del amor. Al igual que ocurría en *Víspera del gozo*, la inminencia de la vida nueva se convierte en el final adecuado para este vanguardismo optimista.

En "Erika ante el invierno" domina, por el contrario, la melancolía y la nostalgia por la infancia y el mundo rural irremisiblemente perdidos. El cuento se sitúa en Berlín, ciudad que encarna un espacio deshumanizado del que han desaparecido los vestigios del mundo natural. Dentro de esta ciudad alienadora es imposible

el logro de vivencias plenas. La capital de "Erika ante el invierno" está más cercana de la Nueva York de Lorca o de la Metropólis de Fritz Lang que de las alegres urbes de la novela cosmopolita. La joven Erika, que emprende una pequeña excursión dominical, termina hallando la muerte en un desafortunado accidente de esquí. Si la ciudad se le mostraba hostil, la vuelta al espacio utópico del campo y de la infancia tampoco es ya posible. Ayala enfatiza así la desolación de unos seres que viven en tiempos inmisericordes en una ciudad sin piedad. Esta visión desesperanzada de todo lo que poco antes era epítome de la vitalidad y el entusiasmo juvenil muestra el estado de ánimo dominante desde principios de los treinta. El desencanto con un arte experimental alejado de los problemas del día provocará la vuelta a una literatura más preocupada por los temas sociales. El vanguardismo, en consecuencia, irá retrocediendo a medida que triunfa la "rehumanización".

Quiero concluir haciendo mención al final del proyecto de la narrativa vanguardista. Aparte de las contradicciones y dificultades intrínsecas a un modelo novelístico cimentado en la fragmentación de la estructura tradicional del género novela, la narrativa de vanguardia se agotó –como han señalado los críticos repetidamente– cuando la mayoría de sus cultivadores, abandonando una práctica estética basada en el desarrollo de la forma artística, se entregaron a una literatura orientada hacia los contenidos. En el ambiente de los años treinta, con la asfixiante politización provocada por una honda crisis social y económica, quedaba cada vez menos espacio para la experimentación y el cosmopolitismo.

Creo que la aportación principal de la narrativa de la vanguardia española, en donde se incluyen las prosas experimentales de muchos miembros del 27, está en las posibilidades de experimentación que abre para los escritores posteriores. Parafraseando a Peter Bürger habría que afirmar que la narrativa vanguardista fracasa en su intento de desbancar y acabar con la novela de tradición realista, pero lo que sí logra es expandir el "género novela". Sin la experimentación formal y el espíritu lúdico de la vanguardia no se entiende adecuadamente la estética y la concepción del mundo que predomina en la novela posmoderna española.

BIBLIOGRAFÍA DE LA NARRATIVA VANGUARDISTA CITADA

ANDRÉS ALVAREZ, VALENTÍN, *Naufragio en la sombra*, Ediciones Ulises, Madrid, 1930.

———, *Sentimental-Dancing (De las memorias de un tanguista)*, Artes de la Ilustración, Madrid, 1925.

AUB, MAX, *Geografía* (1929), Era, México, 1964.

AYALA, FRANCISCO, *Cazador en el alba* (1930), Alianza, Madrid, 1988.

AZORÍN, *Félix Vargas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1928.

———, *Superrealismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1929.

BACARISSE, MAURICIO, *Los terribles amores de Agliberto y Celedonia* (1931), Mestral Libros, Valencia, 1989.

BARGA, CORPUS, *Pasión y muerte. Apocalipsis* (1930), Júcar, Gijón, 1987.

BERGAMÍN, JOSÉ, *El cohete y la estrella* (1923), Cátedra, Madrid, 1981.

BOTÍN POLANCO, ANTONIO, *Él, ella y ellos*, Espasa-Calpe, Madrid, 1929.

———, *Logaritmo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1933.

———, *Virazón*, Espasa-Calpe, Madrid, 1931.

CHABÁS, JUAN, *Agor sin fin*, Ediciones Ulises, Madrid, 1930.

———, *Puerto de sombra*, Caro Raggio, Madrid, 1928.

———, *Sin velas, desvelada*, G. Gili, Barcelona, 1927.

CHACEL, ROSA, *Estación. Ida y vuelta* (1930), Cátedra, Madrid, 1989.

ESPINA, ANTONIO, *Luna de copas*, Revista de Occidente, Madrid, 1929.

———, *Pájaro pinto* (1927), Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1992.

GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO, *Julepe de menta* (1929), Planeta, Barcelona, 1981.

———, *Yo, inspector de alcantarillas (Epiplasmas)* (1928), Turner, Madrid, 1975.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN, *Cinelandia* (1923), Nostromo, Madrid, 1974.

———, *El novelista*, Sempere, Valencia, 1923.

———, *La Quinta de Palmyra* (1923), Espasa-Calpe, Madrid, 1982.

JARNÉS, BENJAMÍN, *El profesor inútil*, Revista de Occidente, Madrid, 1926. Segunda ed.: Espasa-Calpe, Madrid, 1934.

———, *Teoría del zumbel*, Espasa-Calpe, Madrid, 1930

———, *Viviana y Merlín* (1930), Cátedra, Madrid, 1994.

OBREGÓN, ANTONIO DE, *Efectos navales*, Ediciones Ulises, Madrid, 1931.

———, *Hermes, en la vía pública*, Espasa-Calpe, Madrid, 1934.

SALINAS, PEDRO, *Víspera del gozo* (1926), Alianza, Madrid, 1974.

XIMÉNEZ DE SANDOVAL, FELIPE, *Tres mujeres más Equis*, Ediciones Ulises, Madrid, 1930.

LOS AÑOS DEL ARTE NUEVO
LA GENERACIÓN DEL 27 Y LAS ARTES PLÁSTICAS

Eugenio Carmona
(Universidad de Málaga)

Hasta fechas relativamente recientes, el arte español vinculado a la Generación del 27 parecía describir un escenario especialmente confuso, difícil de articular en epígrafes precisos[1]. Lo que algunos de los implicados llamaron Arte Nuevo[2], no facilitaba la

1. Sin que este comentario les afecte, creo necesario recordar dos libros de síntesis en torno al arte español de estos años. El primero de ellos, de Jaime Brihuega, *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*, Istmo, Madrid, 1981. El segundo, y como compilación de estudios anteriores, el de Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992. Véase, además, *Escultura española, 1900-1936*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985. Edición a cargo de Josefina Alix. Asimismo, puede consultarse: Eugenio Carmona, *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*, 1900-1936, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

2. Este término no es uso común con respecto al período y tipo de manifestación artística que nos interesa. Pero personalmente lo prefirieron al cualquier otro, pues fue el utilizado, preferentemente, por la mayoría de los implicados en el asunto, especialmente por la crítica de arte. Desde un punto de vista conceptual, el uso de la locución posee una utilidad: referirse al arte español, realizado dentro de la geografía peninsular, que quiso incorporarse a la dinámica del Movimiento Moderno europeo. Lo más habitual es que los historiadores utilicen el término "vanguardia" o "vanguardias", pero, por las razones que se desarrollan en este texto, hoy sabemos que no todas las experiencias recogidas o propiciadas por el Movimiento Moderno fueron, en un sentido auténtico del término, vanguardistas. Así mismo, no todas las experiencias propiciadas por el Arte Nuevo fueron, en rigor, "de vanguardia".

elaboración de un *discurso* sobre su propia trayectoria. O, cuando menos, se resistía a explicarse desde los parámetros en los que era descrito aquello que la experiencia española parecía querer emular: el Movimiento Moderno europeo. Los historiadores mostraban a menudo su decepción en torno a un hecho: los creadores del Arte Nuevo fueron especialmente *nómadas* en sus propuestas. Y este nomadismo era interpretado como sinónimo de arbitrariedad y como criterio para desestimar la entidad del nuevo arte en la geografía del 27.

Consideraciones de este tipo no deben ser en la actualidad completamente olvidadas. Pero qué duda cabe que el conjunto del Arte Nuevo ha comenzado a ser entendido de otro modo. Para que ello pudiera ser así han tenido que ocurrir varias circunstancias realmente transformadoras. La primera de ellas atiende a un sustancial cambio de mentalidad –de fundamento epistemológico– entre los historiadores. Hoy no existen tantas reticencias a la consideración positiva de fenómenos culturales que son, por sí mismos, *dispersos*. La *dispersión* no es tanto un *defecto* del asunto a comentar –lo cual sería de un normativismo paranoico– sino, quizás, un *error* en los presupuestos del intérprete. Lo no condensable en un modelo *a priori*, lo múltiple y fragmentario, puede ser, incluso, un valor de verdad estética y no tanto un signo de actividad espuria. Asimismo, la diferencia de lo periférico con respecto a aquello que se considera su modelo no es tomada como signo de debilidad sino como negación del simulacro.

Además, desde hace algún tiempo, historiadores y críticos han reelaborado la *visión* con que era estimada y ordenada la experiencia artística europea de la primera mitad del siglo. El fundamento de este cambio ha radicado en socavar los discursos lineales con respecto a la modernidad artística, al tiempo que se han favorecido las visiones en multiplicidad e, incluso, en contradicción con respecto a lo hasta entonces considerados como paradigmas esenciales del arte del Siglo XX. Ello ha afectado, especialmente, a la puesta en discusión de la primacía del arte anicónico y, por otro lado, a la revisión de las relaciones entre Historia y Modernidad. Se quería encontrar tanto una definición más *auténtica* para el con-

cepto de arte de vanguardia como, desde otro ángulo, dar cabida a propuestas y tendencias consideradas, hasta finales de la década de 1970, como retardatarias, anacrónicas o excursivas con respecto a la definición primordial de lo moderno. En el segundo de los casos, y aunque hay quien no duda del carácter *conservador* de la operación, la reconsideración del llamado Retorno al Orden, del nuevo clasicismo o, desde otro aspecto, de las formas de realismo de los años veinte y treinta, han modificado sustancialmente la compresión y el discurso retrospectivo sobre el Movimiento Moderno, al tiempo que se han convertido en una verdadera llave para situar uno de los parámetros más decisivos del Arte Nuevo y de todo el contexto de la Generación del 27. Y, en fin, la complejidad no lineal del Movimiento Moderno ha añadido más piezas a su puzzle: propuestas y tendencias que en su momento ocuparon las discusiones artísticas, y que luego fueron olvidadas por no *cuadrar* en las premisas del modelo establecido, han recobrado su lugar.

En cualquier caso, no es que a partir de ahora se pueda decir que se tiene una *fórmula* con la que ordenar la historia del Arte Nuevo. *Dispersión* y el *nomadismo* fueron rasgos propios de la creación española de aquel momento y tales rasgos no pueden ser encubiertos ni minimizados. Lo que ocurre es que resulta relevante hablar de la producción artística española desde ambos puntos de partida. Tampoco la nueva visión del Movimiento Moderno puede dejar de lado un hecho: en el Arte Nuevo nunca se produjeron propuestas de vanguardia en sentido *fuerte* del concepto, ni fueron muchas las actitudes que propiciaron un cambio profundo en el sentido de la artisticidad. El Arte Nuevo siempre vivió pegado a la noción heredada de obra de arte, incluso a las nociones de pintura y escultura transmitidas por el sistema de las Bellas Artes. Por otro lado, la componente utópica del Arte Nuevo no rebasó –aunque en el contexto no fuese poca cosa– un sentido social regeneracionista que deducía que cambiar el signo de lo artístico era contribuir, sectorial, aunque decisivamente, a modernizar un país lastrado por su propio desarrollo diferencial.

Pero aun así, la actual visión del Movimiento Moderno y el nuevo clima historiográfico han venido a *salvar* la historia del Arte

Nuevo. No existe un discurso global, lineal o cerrado con el que contar la historia del Arte Nuevo, aunque sí pueden ser subrayadas determinadas iniciativas o rescatadas las huellas de determinados momentos de una sensibilidad artística compartida. El Arte Nuevo puede ser visto como un mapa: los accidentes del terreno no poseen la misma génesis ni la misma morfología e incluso se dan en simultaneidad. Pero ahí está ese territorio disimilar y accidentado para quien quiera establecer en él un recorrido que, por supuesto, nunca será exclusivo ni único, pero por el que merece la pena transitar. Y como la fragmentación no excluye necesariamente la pérdida de cierto paso cronológico, he aquí un comienzo: el ultraísmo.

Del ultraísmo al Retorno al Orden

Es conocida la mala fortuna que el ultraísmo ha padecido en la crítica literaria. Desde hace algún tiempo, y no sin dudas, se ha procedido a una cierta recuperación de la poesía ultraísta. En cualquier caso, en el conjunto de la creación española en lengua castellana, el ultraísmo, pese a sus carencias, e incluso a su labilidad, supuso algo decisivo: fue el primer grupo organizado que, de forma explícita, intentó acercar la creación española a los referentes ísmicos europeos. El intento tuvo un significado diverso en el terreno de la literatura y de las artes plásticas[3]. Esta diversidad ya fue recogida en su momento por poetas y pintores y, al cabo, es la huella que marca el distinto sentido que el ultraísmo posee para los historiadores del arte y la literatura.

Para los historiadores de la literatura, el ultraísmo inauguró, si acaso, un registro creativo que compaginar dentro de un amplio baremo de posibilidades. Para los historiadores del arte, por el contrario, el ultraísmo, aun teniendo en cuenta algunas iniciativas an-

3. Sobre las artes plásticas vinculadas al ultraísmo, véase el catálogo de la exposición monográfica comisariada por Juan Manuel Bonet: *El ultraísmo y las artes plásticas*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1996. Así mismo, sobre el ultraísmo y las artes plásticas puede consultarse: Carmona, *op. cit. supra* nota 1, pp. 27-40.

teriores[4], fue un auténtico *big bang*, un inesperado punto de partida con el signo de la diferencia.

Antes del 27, la voluntad de renovar la poesía española desde el fin de siglo y el modernismo tuvo un decisivo paso previo en aportaciones surgidas entre los años 1914 y 1917. En las artes plásticas las pautas del proceso fueron distintas. Cuando un joven pintor coetáneo de los poetas del 27 comenzaba la apertura de sus intereses estéticos no encontraba el mismo escenario que los jóvenes poetas ni referentes equiparables. Para la pintura con epicentro en Madrid no existió el gozne transformador anteriormente comentado para la poesía. En el Arte Nuevo ligado a la Generación del 27 no existió germen postimpresionista ni postsimbolista[5]. Y ello no quiere decir que no existieran artistas plásticos que pudieran haber dado origen a ese fermento[6]. Quiere decir que la mayoría de los pintores y escultores coetáneos del 27 no comenzaron su actividad transformadora a partir de ellos ni se sintieron nunca sus continuadores[7].

Es por ello que el ultraísmo cumplió para las artes plásticas el papel de pronunciamiento fundacional. Las artes plásticas vinculadas al ultraísmo supusieron una verdadera fractura con respecto a

4. Valga recordar, porque es de justicia, que Ramón Gómez de la Serna fue el primero en dar señales vanguardistas en Madrid. Así mismo, hay que recordar que Celso Lagar expuso en Madrid su pintura planista en 1917.

5. En Cataluña, en fecha más temprana, sí pudo cumplir ese papel, en sus orígenes, el *noucentisme*. En el País Vasco, aunque más tardíamente, la relación entre mito territorialista y lenguaje postimpresionista vino a desempeñar un registro en alguna medida semejante.

6. Serían los casos de Darío de Regoyos, Evaristo Valle y, sobre todo, Francisco Iturrino. Los dos últimos supusieron, en verdad, después de la experiencia parisina de Picasso y Gris, el primer contacto español con la experiencia europea del Movimiento Moderno. Pero ninguno de los tres autores estuvieron implicados en el nacimiento concreto del Arte Nuevo, ni en sus motivaciones o trayectoria.

7. Del conjunto de creadores plásticos que podemos relacionar con la Generación del 27, creo que se puede afirmar que sólo Manuel Ángeles Ortiz y Benjamín Palencia tuvieron un origen o una primera etapa juvenil conocida, relacionable con el conjunto de la pintura española de principios de siglo. E incluso se podría decir que Palencia comenzó con una obra colorista, heredera del postimpresionismo, que en España era, entonces, francamente innovadora. Si se quiere, Alberto Sánchez se relacionó iconográficamente con Julio Antonio y con

todo lo precedente y a todo lo circundante. No fue el ultraísmo plástico el único comienzo, pero sí el más claramente perceptible, pues, por ejemplo, la posición del Vázquez Díaz de los años 1918 a 1921 estuvo rodeada, como veremos, de cierta ambigüedad.

Según esto, no es de extrañar –o al menos no deja de ser significativo– que los tres principales creadores que se *allegaron* al ámbito ultraísta fueran tres transterrados. A cada uno de ellos se les suele citar con su nacionalidad de origen: la argentina Norah Borges, el uruguayo Rafael Barradas y el polaco Wladyslaw Jahl. Otro polaco puede sumarse al grupo, Marjan Paszkiewicz, aunque su labor fue más decisiva como crítico de arte. El ultraísmo no quiso ser no una poética concreta sino un encuentro de ismos. A Borges se la suele relacionar con la herencia del tardoexpresionismo centroeuropeo. A Barradas –continuo definidor de ismos programáticos personales– con la asimilación del futurismo; un futurismo transformado, al que llamó vibracionismo, en el que estaban ausentes la modernolatría y el maquinismo. En Barradas, la exaltación dinámica de la vida diaria de las clases populares servía de expresión de su propio vitalismo estético y de su irrenunciable compromiso ideológico. A Jahl, por su parte, se le afirmaba en el ámbito del formismo polaco. Las diferencias entre los tres autores eran evidentes; pero a la larga casi llegaron a tener un cierto *aire de familia*, pues no en vano transmitían la voluntad de sintetizar recursos de los primeros ismos europeos.

Desde el acento ultraísta se dio la transformación gráfica de varios creadores que, aunque mostraban cierto talento en sus realizaciones, no alcanzaron a tener posterior trayectoria en el Arte Nuevo. Valga citarlos: Francisco Miguel, Luis Huici, Ramón Núñez de Carnicer y Miguel Méndez. La no continuidad de estos creadores es de lamentar en la actualidad, pero, cuando menos, mostraron la capacidad de impacto del ultraísmo entre los jóvenes artistas como posibilidad *ex novo* en la creación española. Otra trascendencia

---

determinada faceta de la escultura realista española; pero el carácter de la obra de Alberto es muy distinto, desde un principio, de las referencias citadas.

tuvo el acercamiento a los contornos del ultraísmo de Bores y Cossío, pues en ellos citamos a dos de los más auténticos representantes del Arte Nuevo. Y si no era el ultraísmo como tal el que captaba nuevas iniciativas, lo era la capacidad de irradiación de Rafael Barradas; un Barradas que llegó a ser identificado, en Madrid y en otros lugares con las posibilidades mismas del arte de vanguardia.

El ultraísmo, como movimiento, no fue efectivo hasta entrado 1919. Su momento de apogeo llegó en 1921, con la aparición de la revista *VLTRA*. Aunque, en un rápido giro del cenit al ocaso, el movimiento comenzó a disolverse a principios de 1922. El ultraísmo murió de muerte natural, pero también acosado por las circunstancias. No sólo por las poco favorables circunstancias en las que su tentativa tuvo que desarrollarse, sino también por la aparición de un antagonista en su propio terreno.

En 1918 ó 1919 las opciones ísmicas recogidas en el ultraísmo habían cumplido en Europa el ciclo de su nacimiento, desarrollo y difusión. Al iniciarse la postguerra seguían siendo opciones practicadas por numerosos creadores relevantes, aunque qué duda cabe que el conjunto del Movimiento Moderno vivía un periodo de reconsideraciones. La principal de todas ellas comenzó a ser la revisión de todo lo adquirido desde la mirada al pasado histórico o desde la reconsideración de las fórmulas figurativas *recién superadas*.

En 1919, en Granada, Falla, que acababa de trabajar con Picasso y Diáguilev, transmitió a Lorca y Manuel Ángeles Ortiz las noticias del nuevo clasicismo picassiano y, podemos suponer, que del naciente Retorno al Orden, pues no en vano llevaba consigo el retrato *alla ingresca* que el malagueño le había realizado pocos años antes.

No puede dejarse de subrayar un hecho que dice mucho de las peculiaridades del Arte Nuevo. Un creador de veintipocos años como Manuel Ángeles Ortiz, interesado como estaba por las novedades plásticas, lo primero que conoció como actualidad de lo moderno no fue ni el cubismo ni el futurismo sino, precisamente, el nuevo clasicismo postcubista. Hubo de ser una situación extraña para el joven pintor como habría de serlo para otros creadores de

su generación: se comenzaba en lo moderno desde la primera crisis de valores de lo moderno.

Con todo, la capacidad de anticipación de este grupo granadino no influyó, que sepamos a ciencia cierta, en la capital del Estado. Pero, en cualquier caso, en Madrid, aun cuando el ultraísmo no había dado todavía lo mejor de sí, ya se produjeron opiniones que planteaban una alternativa a su propuesta. Y no desde lo explícitamente retardatario, sino desde la captación, quizás intencionada, de otra actualidad de lo moderno: el Retorno al Orden[8]. Se podría decir que en las artes plásticas vinculadas a la Generación del 27, vanguardia y Retorno al Orden se dieron cita casi al mismo tiempo.

Efectivamente, el mismo 1921 en que la revista *VLTRA* reunía lo mejor del ultraísmo, otra revista, *Índice*, promovida como es sabido por Juan Ramón Jiménez, daba informaciones sobre el Movimiento Moderno europeo de un calado bien distinto[9].

La importancia de *Índice* en el terreno de las artes plásticas no radica sólo en lo que a continuación vamos a comentar. *Índice*, además, planteó muy pronto la decisiva influencia de poetas y críticos literarios en las opiniones de los creadores plásticos. *Índice* nunca dedicó un amplio espacio a las artes plásticas ni al estado de la cuestión en el Movimiento Moderno. Pero los pocos artículos publicados con referencia al tema que nos interesa poseyeron una especial significación. En ellos, y con las firmas de Bergamín o Salazar, se afirmaba que la época de los ismos había pasado y que se iniciaba otro período bajo el signo de un nuevo clasicismo. Era, por tanto, una afirmación a dos bandas: por un lado clausura del espíritu vanguardista y, por otro, voluntad de clasicismo no acadé-

8. Sobre el Retorno al Orden en España puede consultarse: Eugenio Carmona, "Arte Nuevo y Retorno al Orden, 1918-1926.", en *La Sociedad de Artistas Ibérico y el arte español de 1925*, Ámbit, Barcelona, 1995, Edición a cargo de Jaime Brihuega y Concha Lomba, pp. 47-59.

9. Sobre la contraposición entre *VLTRA* e *Índice* en los orígenes del Arte Nuevo puede consultarse: Eugenio Carmona: "Tipografías desdobladas. El arte nuevo en las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia. 1918-1930.", en *Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1898-1936, 1996, pp. 66-69.

mico ni historicista sino depurado y conceptual. Es más, la propuesta de *Índice* distaba de ser simplificadora. En *Índice* se propuso la confluencia estética entre cubismo y nuevo clasicismo. No era una postura crítica nueva ni arbitraria. Esta posibilidad ya se había expresado en los primeros comentaristas del cubismo parisino y, al cabo, era una reflexión al uso en los propios ambientes postcubistas franceses e italianos. La plástica cubista era separada del *collage* y del arte verbal-visual, para ser entendida como un arte propiamente pictórico pro norma y forma, heredero intelectual de la tradición clásica de la pintura francesa.

Esta visión del cubismo y de su encuentro con el nuevo clasicismo habría de ser, durante años, uno de los *topoi* estéticos del 27. Pero, además, en el terreno que tratamos se trataba de una alternativa de fondo a la afirmación vanguardista del ultraísmo; y lo era en tanto en cuanto negaba la idoneidad de la vanguardia desde la propia dinámica del Movimiento Moderno. Es más, Jiménez, que había tenido un peculiar breve encuentro con los ultraístas en las páginas de *Reflector*, adoptó una actitud no reduccionista, pues dio entrada en su revista a aquellos colaboradores ultraístas (o creacionistas) que él consideraba en la captación normativa y formalista del cubismo.

El asunto es, como puede apreciarse, complejo y quizás llamado a aclarar en el futuro algunos aspectos pertinazmente oscuros de la poética (o las poéticas) del 27. En cualquier caso, la creación española atenta a la actualidad europea pudo debatirse en 1921 entre vanguardia y Retorno al Orden. Pero, de inmediato, en 1922, ya podía advertirse que la balanza se inclinaba claramente hacia la segunda posibilidad. Dos revistas en las que recalaron los ultraístas, *Horizonte* y *Alfar* comenzaron a dar cuenta de ello y el proceso se extendió hasta, al menos, 1926. Sobrevinieron más noticias sobre la debacle del impulso vanguardista, normalmente acompañadas de artículos sobre el nuevo clasicismo. No eran referencias muy numerosas, pero sí muy significativas e influyentes. Al reseñar el fenómeno, no se establecían diferencias entre literatura y artes plásticas; aunque, obviamente, los comentarios desencantados de ultraístas como Paszkiewicz y De Miguel cobraron una especial relevancia. Relevan-

cia que no fue comparable, sin embargo, con el cambio en la obra de Rafael Barradas. Al convertir su vibracionismo en planismo, Barradas acusaba los efectos del Retorno al Orden; de un modo peculiar es cierto, pero, en definitiva, dándole carta de naturaleza. El cambio, fue considerado de envergadura y tanto escándalo provocó que algunos críticos, como Manuel Abril tuvieron que acudir en su defensa. Se acusaba a Barradas de haber vuelto a la pintura tradicional. No era cierto. Barradas reconsideraba el aspecto icónico de sus personajes desde la premisas del propio Movimiento Moderno. Abril subrayó cómo no era lo mismo reconsiderar el sistema figurativo tras haber experimentado el lenguaje de la vanguardia que *poner al día*, mediante simplificaciones y geometrizaciones sucintas, el sistema figurativo heredado. Abril tocaba el fondo de la cuestión. Pero aun así, la pintura y la escultura españolas se llenaron de estas soluciones de *aggiornamento*. Se llegó a crear, incluso, una especie de Estilo 1925 que, aun en su diversidad, es reconocible en prácticamente todos los creadores del momento; en unos con resultados francamente espurios, en otros con más acierto.

Desde la tónica creada por el Estilo 1925, el Arte Nuevo reorganizó la nómina de sus intereses y expandió su campo generacional. A los espacios del Arte Nuevo se incorporaron autores que, sin haber experimentado el lenguaje de vanguardia, tampoco habían permanecido en la pervivencia de lo decimonónico. Las tímidas renovaciones formales que incorporaban habían sido captadas en París o en Madrid, y fue la notoria presencia pública que lograron la que fraguó parte de las premisas del Estilo 1925. Me estoy refiriendo sobre todo a escultores como Vitorio Macho, Mateo Hernández, José de Creeft, José Planes o Emiliano Barral. También podrían ser citados en este punto el pintor García Maroto y el escultor Ferrant, aunque ambos estaban llamados a tener otra trascendencia en la historia del Arte Nuevo.

Mención aparte merecen los casos de Vázquez Díaz y Sunyer. Y esta distinción obedece a que la crítica los convirtió en modelos de este momento del Arte Nuevo. El caso de Sunyer es singular. Cuando su obra aparece en Madrid es ya un pintor consagrado en la geografía artística catalana. Pero ahora, el clasicismo mediterráneo de

Sunyer, con su tenue paleta postimpresionista y sus simplificadas formas, cobraba actualidad en la capital del Estado. Y si singular fue el caso de Sunyer aún más llegó a serlo el de Vázquez Díaz. El pintor había conocido en París el nacimiento y desarrollo del cubismo, pero no se interesó por él. Sin embargo, al inicio de la Primera Guerra Mundial asumió soluciones tardocubistas que se implicaban en el nacimiento del nuevo clasicismo. Y algo más singular aún: Vázquez Díaz unió su recién adquirido lenguaje plástico a temas herederos del paisajismo regionalista. Se trataba de una síntesis llamada a tener momentánea fortuna: viejos temas en nuevos moldes figurativos. A partir de 1921 el éxito de Vázquez Díaz fue inmediato. En Madrid, en esta fecha, su obra parecía franca novedad. Incluso Guillermo de Torre intentó atraerlo hacia el ultraísmo. Pero las exposiciones de Vázquez Díaz llevaban prólogo de Juan Ramón Jiménez, y el pintor no fue otra cosa que el máximo exponente del Estilo 1925. Pero con el paso del tiempo su *solución* plástica sería vista como algo *del pasado* y, en definitiva, la iconografía de sus obras nos pone de manifiesto que el pintor, más que relacionarse con la Generación del 27, constituyó un epígono modernizado e inesperado de la Generación del 98.

En el Arte Nuevo, el Retorno al Orden provocó, por tanto, no sólo una determinada literatura crítica sino, además, el cambio de posición de los ultraístas, la reconsideración de algunos artistas que ahora parecían *à la page* y el establecimiento de modelos a seguir. Pero fue también en este momento cuando nuevos creadores, algunos muy jóvenes, aparecieron en escena. Eran nuevos nombres para el Arte Nuevo. El surgir en la escena artística en este momento preciso condicionó la obra inicial de la mayoría de ellos. La crítica, hasta fechas recientes, ha equivocado el sentido de la obra que aportaron. Por comodidad o falta de visión se suele decir que la obra de estos creadores, que coinciden de pleno generacionalmente con los poetas del 27, mostraba un estadio inaugural, con deseos de renovación desde moldes aún apegados a lo tradicional. En realidad el asunto es otro. Cuando estos creadores acudieron a la escena plástica para cifrar el estado de actualidad de las artes se encontraron con que lo moderno consistía en *retornar al orden* y, al

cabo, acusaron este estadio peculiar. Algunos de ellos se amoldaron, momentáneamente, a la tónica del Estilo 1925; valga citar los caso de Santiago Pelegrín o Gregorio Prieto. Pero otros mostraron desde un primer momento los signos de una singularidad que habría de confirmarse poco más tarde. Me estoy refiriendo a creadores de la importancia de Dalí, Palencia, Alberto, Lasso e incluso del anteriormente ultraísta Francisco Bores. En todos ellos las improntas del Retorno al Orden y del nuevo clasicismo son evidentes entre los años 1923 y 1926. Pero también lo es la disidencia con respecto a la normativa trazada, la mayor complejidad de planteamientos y, al mismo tiempo, la más clara voluntad de modernidad. Ciertamente, son personalidades que se resisten a las simplificaciones. Pero frente a la conservadora tónica general, no renunciaron a introducir en sus obras elementos provenientes de la vanguardia y, lo que es más, la mayoría de ellos cuando se expresaban en términos de Retorno al Orden, lo hacían bien desde soluciones personales, bien desde la captación directa de soluciones europeas tomadas del clasicismo picassiano, de *L'Esprit Nouveau*, de *Valori Plastici* o del *Novecento* italiano. En ellos, por tanto, a pesar de la situación, el aliento de modernidad *efectiva* era irrenunciable. Y quizás por esta razón fueron los protagonistas, poco más tarde, del verdadero despegue del Arte Nuevo hacia el signo más auténtico de la contemporaneidad.

En el estado de cosas anteriormente descrito, llegó el Arte Nuevo a su primer gran encuentro con el público madrileño: la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI) de 1925[10]. Para muchos historiadores, la ESAI fue el verdadero punto de partida del Arte Nuevo en el contexto de la Generación del 27. Esta opinión no carece de argumentos para poder ser sostenida. De hecho, tras la ESAI –que fue un verdadero acontecimiento– las referencias al nuevo arte se situaron de manera indiscutible en la creación y la cultura españolas en lengua castellana. El esfuerzo había sido enorme y necesario. Pero, por otro lado, si el recuento de lo

10. Sobre todo lo relacionado con la primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, véase *op. cit. supra*, nota 9.

mostrado en la ESAI es riguroso, podemos llegar a la conclusión de que se trató más de un final que de un principio. Un final de etapa. La mayoría de lo mostrado en la ESAI, salvo la excepción neocubista[11], estuvo bajo el influjo del Retorno al Orden y del Estilo 1925 o, cuando menos, fue de una modernidad muy moderada, al tiempo que la muestra apostó por la concurrencia de distintas generaciones de creadores. Tras la exposición, el Estilo 1925 y su entorno no habrían de ser del interés de los renovadores más auténticos y, además, la mayoría de los nombres incluidos en la muestra no habrían de pervivir en la historia del Arte Nuevo. Los que quedaron fueron, precisamente, aquellos que se mostraron más cercanos a la Generación del 27. Por otro lado, si bien es cierto que la ESAI popularizó el Arte Nuevo, la experiencia no tuvo continuidad y no logró suscitar un sistema de relaciones sociales –galerías, coleccionistas, apoyo institucional– para el nuevo arte. A pesar de todo, después de la ESAI el Arte Nuevo entraría en su mejor década, por más que su existencia siempre transcurriera en precario.

Dos sensibilidades

El impacto del Retorno al Orden marcó el curso del Arte Nuevo. Pero, en un momento en que el arte encontraba numerosas redefiniciones de su propia naturaleza, lo propugnado por el Retorno al Orden no podía perdurar. Y menos aún entre creadores jóvenes conscientes de estar viviendo un cambio histórico. Así, hacia 1926, el Arte Nuevo comenzó a vivir un *segundo momento*. Un momento de madurez que, por razones de sobra conocidas, no pudo durar más de una década.

11. Este neocubismo español es verdaderamente un asunto peculiar en la historia del Arte Nuevo. Había comenzado hacia 1924 y se extendería hasta 1927. En primera instancia, ciertas formas de cubismo no eran incompatibles, por las razones que hemos expuesto, con el Retorno al Orden. Para algunos, como Moreno Villa, el neocubismo fue una especie de nueva escuela de iniciación en la vanguardia. Dalí aportaría una solución diferente al aliar el neocubismo picassiano de 1926 al contenido surrealista.

Como siempre, las noticias y novedades del exterior propiciaron iniciativas, pero también el Arte Nuevo poseía ya su propia dinámica interna. La sincronía con la *hora europea* cobró mejor pulso. Además, en esta nueva etapa, el Arte Nuevo entendió de otro modo su *geografía*. De una manera casi inevitable, con anterioridad a la exposición de la S.A.I., un buen número de creadores habían comenzado a abandonar el país y a instalarse en la capital francesa. El cambio de residencia no implicó, sin embargo, un alejamiento de las iniciativas y problemas del *interior*, sino más bien, una biografía artística a dos bandas: un dentro y fuera del Arte Nuevo realmente peculiar. Fueron sin duda las revistas las que acrisolaron esta posibilidad. En ellas las colaboraciones de los residentes en París fueron habituales y eran tenidas siempre como *cosa propia*.

Relacionable con lo anterior fue el caso de Dalí. El pintor *regresó* a Cataluña en el verano de 1926. Atrás dejaba, como vimos, una presencia juvenil, pero decisiva, en la capital del Estado. Sin embargo, y hasta su incorporación al grupo surrealista parisino en 1929, durante estos apenas tres años catalanes, la relación de Dalí con el contexto del 27 no sólo no se diluyó sino que, por el contrario, se afianzó para rápidamente tornarse crítica y antagonista. Asimismo, la relación de Dalí con Lorca, junto a la comunicación establecida entre *La Gaceta Literaria* y *L'Amic de les Arts*, supusieron unas mediaciones entre la cultura catalana y el entorno del 27 que constituyeron, aunque pudiera parecer extraño, una verdadera novedad. De este clima de encuentros surgió además algo importante: Sebastià Gasch vino a convertirse, quizás, en el crítico más influyente del contexto del 27.

Pero las citas a la relación Lorca-Dalí y a la entente entre *La Gaceta Literaria* y *L'Amic de les Arts* introducen otro tema: el que atañe a las divergencias internas del 27 con respecto a las nociones de lo moderno. Este asunto es algo de lo que no se habla con frecuencia o, si acaso, sólo se habla de ello en términos de *petite histoire*. Es, además, algo difícil de tratar porque se oculta bajo del velo de la *generación de la amistad* y porque no produjo una literatura teórica que lo hiciera evidente con el paso del tiempo. Para confirmarlo hay que recurrir a la correspondencia privada y a los márgenes de algunas memorias.

La *ruptura* entre Lorca y Dalí fue una ruptura más allá de lo privado: tenía una implicación estética de fondo. En definitiva, al comentarle algunos de sus poemas, Dalí le decía a Lorca que tenía *don* poético, pero que su *don* no era *moderno*[12]. Una diatriba semejante se estableció en el cruce de descalificaciones entre Juan Ramón Jiménez y Dalí, Buñuel, Alberti, Maruja Mallo y Giménez Caballero. No se trata sólo de que Jiménez tuviera un carácter difícil y de que sus antagonistas fueran díscolos. Jiménez y su círculo habían centralizado, en buena medida, la promoción del Retorno al Orden y el nuevo clasicismo y contra este espíritu estético y vital se quería reaccionar. Lo malo es que la reacción no se expresó en términos de discusión estética sino en el terreno, como se diría ahora, *de lo personal*. Valga recordar, además, las reticencias mutuas entre Gerardo Diego, de un lado, y Giménez Caballero y Guillermo de Torre, de otro; o los comentarios sobre algunos poetas del 27 que Dalí incluye en sus cartas a Lorca. De los colaboradores de *Verso y Prosa* y *Litoral* llegó a decir Dalí que se movían en "el marasmo putrefacto", la "arbitrariedad espantosa", el "pseudointelectualismo" y el "roñoso sentimentalismo"[13]. Más allá del comentario caprichoso e insolente la cuestión podría ser ésta: un determinado sector del 27, mayoritario, *dominante* o *normativo*, afirmaba credos estéticos que buscaban un compromiso entre ciertas herencias culturales y una concepción atemperada de lo moderno. El arte se entendía como belleza perdurable, distante de las contingencias del fluir inmediato del tiempo histórico y de los acontecimientos que transformaban aceleradamente la realidad.

12. Como es sabido, a este respecto es muy significativa la carta dirigida por Dalí a Lorca en 1927, recogida por Rafael Santos Torroella en *La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pp. 240-241. Sobre las relaciones entre Lorca y Dalí, aunque con criterios diferentes de apreciación a los aquí expuestos, puede consultarse el libro de Antonina Rodrigo, *Lorca-Dalí, una amistad traicionada*, Planeta, Barcelona, 1981. Véase, así mismo, desde otra perspectiva: Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.

13. Véase: "Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)", *Poesía*, Madrid, n.os 27-28, 1987; presentación, notas y cronología de Rafael Santos Torroella, p. 71.

Frente a esta noción comenzó a despertar un talante recuperador de la vanguardia. Claro que de la vanguardia entendida en una determinada apreciación del concepto. En realidad lo que surgió fue la voluntad de cifrar en los elementos de la *vida moderna*, y en el espíritu que implicaban, la fuente de toda posible belleza *actual* y de toda manera o sentido del ser artista. El asunto llegó a su mayor grado en 1928 con la publicación de *Manifiesto Antiartístico Catalán*. En principio, el *Manifiesto* iba dirigido sólo contra la intelectualidad catalana. Pero, al ser traducido en *Gallo* y comentado en *La Gaceta Literaria*, afectó de forma decisiva al contexto general de la Generación del 27.

Se podría decir que el 27 quedó desdoblado en dos sensibilidades que eran dos maneras de entender lo moderno. En el terreno de las artes plásticas se capta con notoriedad esta disyuntiva; lo que ocurre es que no pude ser aplicada a la comprensión de unos lenguajes plásticos específicos. En Dalí, por ejemplo, toda la exaltación de la *vida moderna* y de lo *antiartístico* fue, en rigor, una especie de coartada para liberarse psicológicamente, *matar al padre* –el contexto catalán y el del 27– y asumir con determinación la redefinición de los postulados surreales. Se trata más bien, por tanto, de actitudes. Si acaso, se podría decir que el Estilo 1925 pervivió entre los partidarios de la concepción más moderada de lo moderno mientras que aquellos que apostaron por la reivindicación estética de la *vida moderna* realizaron un impulso de apertura hacia opciones más radicales. Quizás sólo dos artistas dieron cuenta en sus obras del reencuentro con los elementos de la *vida moderna*: Santiago Pelegrín y Maruja Mallo. Y el caso de Maruja Mallo llegaría a ser especialmente relevante por su proyección en el contexto del 27 y por las soluciones plásticas que aportó. Maruja Mallo trabajó en dos registros; uno, el de las conocidas *Verbenas*, se articulaba desde elementos lingüísticos tomados de la Nueva Objetividad; otro, el de las *Estampas cinemáticas*, recobraba elementos de fragmentación y montaje que recreaban el lenguaje futurista. No deja de ser curioso que el 27 se entusiasmara en principio con esta pintora que aparecía en escena con apenas veinticinco años. Y no deja de ser curioso porque ella aceptó el *cortejo* que le propusieron

para, de inmediato, como mujer emancipada que era, afirmar los signos de su propia sensibilidad aunque fuera distinta de la de sus promotores.

A favor de la pintura pura y del lirismo figurativo

Mientras las sensibilidades del 27 se desdoblaban, otra de las respuestas al Retorno al Orden desde el Arte Nuevo comenzó a fraguarse en París. La llevaron a cabo Bores, Cossío y Viñes, y comenzó a plantearse entre finales de 1926 y principios de 1927.

Cossío se había instalado en París en 1923. Bores lo había hecho en 1924. Los primeros años parisinos de ambos pintores fueron de tanteos y descubrimientos. La influencia de Picasso llegó a ser decisiva en todos los jóvenes creadores españoles residentes en Montparnasse[14]. Pero en 1926 la situación propició por sí misma la necesidad de un cambio. La pintura cubista, no como fundamento plástico aunque sí como lenguaje, estaba más que agotada. Se necesitaba abrir un período de reconsideraciones. Fue Bores quien inició la apertura. El Movimiento Moderno había cumplido todo un ciclo de su trayectoria. Nuevas tendencias, quizás muy distintas de las anteriores, se abrían paso en el escenario europeo. Para Bores se hizo necesario reflexionar sobre la idoneidad o el sentido más auténtico de la pintura moderna. Sus reflexiones contagiaron de inmediato a Tériade, el influyente crítico de la no menos influyente revista *Cahiers d'Art*. Y Tériade, aun propiciando algunos criterios propios, se hizo portavoz de una nueva modalidad pictórica emergente a la que vamos a denominar figuración lírica[15].

Los creadores de la figuración lírica estaban de acuerdo en un punto de partida: el sentido más auténtico de la práctica pictórica moderna radicaba en el concepto de *pintura pura* elaborado en la

14. Y ello se incluye en el peculiar capítulo del neocubismo español antes mencionado. *Vid. supra.* nota 13.

15. Creo haber podido resumir gran parte de lo referente a este tema en el texto monográfico que se incluye en el catálogo de la exposición *Pintura fruta. La figuración lírica española. 1926-1932*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1996, pp. 17-79.

línea trazada de Cézanne a los cubistas. Se trataba de una pintura que quería ser realizada y evaluada desde la entidad –desde el valor– de los elementos plásticos en sí mismos. Pintura *en sí* que, sin embargo, no quería renunciar al anclaje icónico o referencial, pues pintura y figuratividad eran, para ellos, nociones *quid pro quo*. La abstracción absoluta era considerada mera decoración. La pintura de abultado énfasis iconográfico era considerada *literaria*[16]. En su mejor momento, el cubismo había logrado la síntesis entre pintura pura y figuratividad alusiva. Pero el peso de lo racional y geométrico había inclinado la balanza de las realizaciones cubistas hacia un arte frío y carente de emotividad. La nueva exégesis de lo moderno reclamaba la primacía del instinto. Surgió así un tipo de pintura que, queriendo ser pintura pura, se *dejaba llevar* por la contingencia, lo subjetivo y la espontaneidad. Los pintores no establecían mediaciones entre la concepción y la ejecución de la obra. A este estado de realización lo denominaron *lírico*. La superficie de la tela se trabajaba con materiales plásticos en su propia virtualidad; materiales que podían ser pertenecientes o no a la tradición de las Bellas Artes. Tras esta preparación, el pintor procedía *ad libitum* propiciando las huellas de elementos figurativos reconocibles surgidos en el azar de la realización. Tériade llegó a decir que la poesía de la pintura no era sino la pintura misma. Y añadía Tériade que el pintor que, desde el primado de lo intuitivo, trabajaba de este modo se encontraba en posesión de *l'elan vital.*

Bores, Cossío y Viñes mantuvieron cohesionadamente esta tónica de trabajo entre los años 1927 y 1931. *Cahiers d'Art*, a través de Tériade, informó de la nueva obra de Bores a principios de 1927. *La Gaceta Literaria*, en Madrid, tradujo el artículo en la primavera de este mismo año. Pero no fueron necesarias ambas noticias para que Benjamín Palencia, siempre atento a lo que realizaban sus amigos parisinos, acudiera a encontrarse con ellos. Durante un año, Palencia compartió

16. Especialmente el surrealismo, aunque el concepto de automatismo –no especialmente de automatismo psíquico– resultara interesante para los practicantes de la tendencia. Aún así, Masson y Miró fueron dos referencias esenciales en la figuración lírica.

estudio con Cossío y, en Madrid, en 1928 mostró los resultados de su trabajo. Casi al mismo tiempo que Palencia, Moreno Villa se incorporó a la tendencia. Y en alguna medida también lo hicieron los entonces muy jóvenes Ramón Gaya, Esteban Vicente y González Bernal. Incluso algunos de los dibujos de García Lorca podrían ser contemplados desde esta perspectiva. *Cahiers d'Art* siguió ofreciendo información de los parisinos. En *La Gaceta Literaria* se tradujeron algunos de estos escritos y se propició la aparición de otros que hacían referencia a la nueva modalidad plástica[17]. Se establecía, por tanto, un inesperado eje París-Madrid-París en el desarrollo del Arte Nuevo. La circunstancia periférica que tanto lastraba a la creación española comenzaba a quedar atrás. No en vano, la figuración lírica fue la primera contribución original y genuina del Arte Nuevo al Movimiento Moderno internacional[18].

Epifanía del origen y encuentro con la naturaleza

Los promotores de la figuración lírica centraron sus primeras composiciones en las naturalezas muertas. Pronto surgieron los cuadros con figuras, especialmente de la vida urbana. Pero, hacia finales de 1928 y principios de 1929, Bores –y poco más tarde Cossío y Viñes– decidieron recobrar el encuentro con la naturaleza. Querían observar las posibilidades de la tendencia que practicaban ante la fugacidad y las sugerencias de los fenómenos naturales, casi en un nuevo *plain air*. *Cahiers d'Art* informó sobre esta nueva posibilidad y sobre los cambios que motivaba en el sentido plástico de los nuevos pintores. Y subrayaba Tériade cómo no pintaban paisajes sino "sensaciones de paisajes", desde el primado de la esencialidad plástica.

17. Especialmente importantes fueron los escritos de Sebastià Gasch. Pero Gasch actuó *pro domo sua* al especular con una *tendencia plástico-poética* propugnada por él mismo como estado más reciente de la mejor pintura europea. Aún así, algunos de los escritos de Gasch fueron capitales en la comprensión de la figuración lírica.

18. Hay que recordar que pintores de diversas nacionalidades, como Beaudin y Menkès también realizaron un tipo de pintura, en las mismas fechas, sumamente emparentada con la figuración lírica.

Lo que el trío parisino había comenzado a elaborar pudo ser visto pronto en Madrid, en marzo de 1929 en el *salón* del Jardín Botánico. La exposición se titulaba Españoles Residentes en París. En ella, sin embargo, fueron incluidos, entre otros y, según se decía en el catálogo, "por afinidad" con los expositores, Palencia y Alberto.

Bajo el amparo de Picasso, Gris y Miró, por primera vez expuestos en la capital, la muestra daba cabida a la diversidad de los propios mostrados. Pero a buen seguro que Palencia hubo de interesarse por el último estado en la producción de sus hacía poco tres compañeros parisinos; y a buen seguro también que el acercamiento hacia el paisaje que promovían motivó en el pintor manchego el resorte de un nuevo impulso.

Este nuevo impulso caía en terreno abonado. Desde finales de 1926 la obra de Alberto, como él mismo contara en un texto autobiográfico, se encontraba en un *impasse*. El escultor intentó varias posibilidades. Para encontrar *inspiración*, Alberto comenzó a pasear por las afueras de Madrid, que eran entonces pleno campo castellano. Carmen Pena[19] y Josefina Alix[20] han señalado cómo, en la segunda mitad de los años veinte, en los foros y ambientes cercanos a la Institución Libre de Enseñanza, el interés por la geología del agro castellano y por los orígenes prehistóricos de la Península Ibérica comenzó a desarrollarse de un forma sistemática, captando la atención de un amplio público. De la suma de todos estos factores nació la llamada Escuela de Vallecas. El interés por la naturaleza del grupo parisino, al que tan cercano estaba Palencia, vino a coincidir con el interés por la naturaleza de Alberto. La búsqueda de un pintura pura de formas esenciales, propia de la figuración lírica, sirvió de medio y soporte al renacido interés por la geología y lo ancestral. Aunque Alberto situara el comienzo del asunto en torno a 1927, por los datos que disponemos, el trabajo

19. Carmen Pena, "La Escuela de Vallecas", Madrid, *Revista de Occidente*, nº. 103, diciembre de 1989, pp. 61-83.

20. Josefina Alix, "El eje Lanzarote-Vallecas-Lanzarote", en *Pancho Lasso*, Lanzarote (Madrid), 1997, pp. 19-76.

conjunto de Alberto y Palencia, condición *sine qua non* de la Escuela de Vallecas, no pudo comenzar hasta finales de 1929 o, incluso, principios de 1930[21]. Y este cambio de fechas no es irrelevante, pues es muy distinto situar un fenómeno como el de la Escuela de Vallecas en los orígenes de la Generación del 27, con el tipo de ambiente intelectual que implicaba, que en los aledaños mismos de la IIª República, momento en que la cuestión de la tierra se convirtió en un problema fundamental de la realidad española.

Sea como fuere, el caso es que Alberto y Palencia llevaron a cabo todo un re-conocimiento estético del agro castellano y que, al hacerlo, formularon la segunda gran aportación del Arte Nuevo al Movimiento Moderno. En ella, como veremos, también estuvieron implicados otros creadores del momento.

Los principios estéticos de la figuración lírica abrieron los ojos de ambos creadores ante el dato natural captado en su formas plásticas esenciales. El fenómeno no podría haberse producido si Palencia y Alberto no hubiesen desarrollado todo un método de empatía con el agro entendido como fuente reveladora de aspectos estéticos inesperados. El *naturam sequi* de los presocráticos encontraba nueva definición. Alberto y Palencia llegaron a poseer incluso el entusiasmo que otorgaba la sintonía con el proceso de la *natura naturans*. No se trataba sólo de mirar la naturaleza sino de crear como ella misma creaba, de *ser en ella*. La relación entre arte y naturaleza propia del idealismo trascendental quedaba transformada en un nuevo credo que cifraba en la materia toda fuente de *aesthesis*. Alberto y Palencia querían que sus obras estuviesen confeccionadas como la naturaleza misma o que, cuando menos, sus formas se asimilaran a las formas, texturas, ritmos e incluso olores y sonidos del campo.

Pero lo elaborado por Alberto y Palencia no quedó en un mero formalismo. En ellos, la esencialidad física de los fenóme-

21. Con respecto a este asunto, véase: Eugenio Carmona, "Materias creando un paisaje. Alberto Sánchez, Benjamín Palencia y el re-conocimiento estético de la naturaleza agraria. 1930-1933", en *El Surrealismo en España*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pp. 117-156. Edición a cargo de Lucía García de Carpi y Josefina Alix.

nos naturales y de su presencia *como paisaje* no excluía sino que implicaba de lleno –orgánicamente– la presencia humana y el propio trabajo campesino. Tal criterio llevó a cifrar en el hombre primitivo un estado carismático de encuentro entre cultura y naturaleza. Las informaciones sobre el arte epipaleolítico o neolítico peninsular alentaron aún más esta posibilidad. De tal manera que, en este punto, lo realizado por Alberto y Palencia trascendió el re-conocimiento estético de la naturaleza hacia una verdadera epifanía del origen. Un viejo asunto de la Generación del 98 –la relación entre país, paisaje y paisanaje– quedaba redefinido por completo en la Generación del 27 gracias al nuevo sentido estético propulsado por el Movimiento Moderno.

El amor por la materia natural y sus transformaciones hace que el adjetivo telúrico sea aplicable al trabajo de la Escuela de Vallecas. El nominativo que se antepone suele ser, surrealismo. No es inexacto hablar de surrealismo. Pero no lo es sobre todo, al tratar el modo en que otros creadores se acercaron al fenómeno. A Alberto y Palencia también les podría ser aplicable el término creacionismo. Pero qué duda cabe que la Escuela de Vallecas no habría sido posible sin la atmósfera surreal que penetraba en el Arte Nuevo. En sus paseos por el campo, Alberto y Palencia desarrollaron estados de latencia y abandonos de conciencia o asumieron estados de gracia y revelaciones equiparables al de los surrealistas franceses por las calles de París.

Alberto y Palencia trabajaron en la creación de formas en un punto límite de encuentro entre lo abstracto y lo referencial, y pronto dotaron a sus obras de un cierto grado de simbolización de alcance universal. Lasso se mantuvo muy cercano a Alberto en estos años e incluso dio entrada a las referencias de origen lanzaroteño. Moreno Villa prefirió realizar un tipo de pintura de gran carga simbólica, en la que el agro castellano y lo geológico servía para aludir al principio mismo de la conciencia humana. E incluso Moreno Villa trabajó pinturas cuyos iconos fueron tomados de antiguos libros de emblemas. Maruja Mallo invirtió la positividad de lo primeros *vallecanos* para prestar desgarrada atención al mundo del subsuelo y las cloacas. En ella lo mineral implicaba la apertura

a un submundo en ocasiones fantasmagórico. Aunque lejano en su residencia, Lekuona se acercó al espíritu de la Escuela de Vallecas a través de sus evocaciones megalíticas, mientras que el aragonés González Bernal especulaba con las transformaciones del paisaje a través de sus elementos geomórficos. Y a todos estos nombres habría que añadir el de Rodríguez Luna. En él, la poética de la Escuela de Vallecas encontraba resonancias propias del paisaje andaluz.

Como puede apreciarse, en el ideario de la Escuela de Vallecas acabaron concurriendo algunos de más valiosos nombres del Arte Nuevo. Fue éste, unido a su propia esencia estética, uno de los principales méritos de su aportación. E incluso, el mapa de referencias podría ampliarse si tenemos en cuenta la importancia que el dato natural comenzó a cobrar, en fechas semejantes, en algunos poetas del 27, especialmente en Aleixandre y Prados.

Atmósfera surreal

La noción daliniana de putrefacción, en uno de sus aspectos principales, no está lejana del ideario de la Escuela de Vallecas, por más que sea independiente y se produjera en otro contexto. Dalí estuvo muy interesado en estos años por lo que, en ocasiones, se denomina filogenia. Esto es: la noción de que existe una cadena, recurrente en sus transformaciones, entre lo mineral, lo vegetal, lo animal y lo humano. Algunas obras de Palencia y Maruja Mallo también participan de esta consideración, tal como en ella está implicada, aunque también provenga de otro ámbito, buena parte de la obra de Óscar Domínguez.

Pero la alusión inicial a Dalí en este epígrafe quiere ser alusión a *la otra parte* del surrealismo español. Quedó dicho antes: aunque las opciones fueran diversas, la atmósfera del Arte Nuevo, a partir de 1929, se surrealizaba. El fenómeno fue en paralelo en poesía y en artes plásticas. Y, en las artes plásticas, aquellos que no se entregaron a las posibilidades de lo telúrico encontraron en el ideolecto daliniano todo un repertorio a seguir. No sólo se trataba de la filogenia, sino, sobre todo, de la imagen doble, de los espacios hacia el infinito y de los continuos procedimientos de deslizamiento, sustitu-

ción y metamorfosis en la elaboración de las imágenes[22]. Aunque ciertamente, los recursos de antanaclasis y paranomasia tan hábilmente utilizados por Dalí en función de la paranoia crítica bien pudieron convertirse, en otros menos dotados, en meros juegos iconográficos de escasa trascendencia. En el contexto plástico de la Generación del 27, y dejando a un lado la experiencia vallecana, el surrealismo –aunque no se asumiera nunca en un sentido ortodoxo– no tuvo quizás la capacidad de transformación vital y personal de la que dieron cuenta algunos miembros del grupo poético. Póngase esta afirmación, si se quiere, entre interrogantes. Pero, en cualquier caso, las relaciones entre poesía y pintura en la atmósfera surrealista española es un asunto, *aún*, por tratar.

Realidad objetiva y experiencia de lo moderno

Al ponerse al *Servicio de la Revolución*, el surrealismo francés planteó de lleno la posibilidad del compromiso político en el Movimiento Moderno. Independientemente de esta opción, numerosos intelectuales y creadores europeos comenzaron a configurar, desde finales de los años veinte, asociaciones que propugnaban un cambio radical en el sentido de lo artístico a través de la implicación política. En España, ambas posibilidades tuvieron eco hasta ser más determinante la segunda en los años de la República. Con frecuencia se ha opinado que este arte de compromiso, en función de la pujante ortodoxia soviética, había adoptado en España las formas del realismo. Sin embargo, el asunto es mucho más complejo y lo es en diversos parámetros. En primer lugar, las opciones en favor de un arte comprometido políticamente están estudiadas o descritas en la teoría o en sus irrupciones programáticas, pero no, o no tanto, en sus realizaciones concretas. En segundo lugar, y aunque los datos sean precarios, las tendencias de corte expresionista o surrealista se consideraron adecuadas en España para expresar el compromiso político. Y,

22. Sobre el lenguaje daliniano, véase: Juan Antonio Ramírez, "Dalí: lo crudo, lo cocido, el cuerpo desgarrado y la matanza", *La Balsa de la Medusa*, Madrid, nº 12, 1989, pp. 59-111.

en tercer lugar –y siendo esto lo que fundamentalmente nos interesa– el nuevo realismo es en España un fenómeno rico y complejo, surgido independientemente de las relaciones entre arte y política. Incluso con el paso del tiempo se verá cómo el nuevo realismo es una de las opciones más decisivas e importantes del Arte Nuevo. Y se verá también que no sólo estamos ante autores que eligieron el verismo o la nueva objetividad como fundamento de su producción sino que, además, el tránsito nómada de algunos creadores del Arte Nuevo por este registro produjo piezas concretas realmente singulares. Es por ello que, para hablar de la Nueva Objetividad en España, necesitamos recuperar nombres ya citados, hacer *flashback* cronológico y transitar el recorrido del Arte Nuevo por otra senda.

En el pasado, el desconocimiento de la importancia de la Nueva Objetividad desterró o equivocó la valoración de este tipo de obras en el contexto del Arte Nuevo. Hoy la situación es muy distinta. La puesta en conocimiento de un dato vino a transformar el reconocimiento del nuevo realismo en España: una obra capital de la tendencia, el libro de Franz Roh, *Realismo Mágico. Postexpresionismo*, fue traducido en 1927 por la Revista de Occidente. A partir de aquí, numerosas realizaciones del Arte Nuevo fueron identificadas con la tendencia neobjetivista. Ciertamente, el libro de Roh fue enormemente influyente. Pero no hay que olvidar que el nuevo realismo ya existía en el contexto del Arte Nuevo con anterioridad a la divulgación en lengua castellana de la obra de Roh.

Desbordando el marco del 27, valga recordar que en el ambiente *noucentista* catalán existió una tendencia propia hacia el nuevo realismo[23], siendo Togores un precursor muy estimado en los ambientes del 27. Togores fue además una referencia decisiva en el joven Dalí. Y Dalí, cuando menos en 1924, comenzó un acuerdo con la verosimilitud que habría de concluir en su teoría de la Santa Objetividad. El verismo daliniano tenía un referente preciso en su normativa lectura del *noucentisme*; otro, en su exaltación juvenil y

23. En los ambientes noucentistas y antinoucentistas, se podría decir, pues es importante el caso de Feliú Elías, definidor de una propuesta que, aun desestimando el cubismo, partía de Cézanne para un nueva eficacia de la realidad en la pintura.

presurrealista de todo lo que significara norma y forma en el arte moderno y un tercero en sus continuas miradas hacia Morandi –más que hacia Chirico– y hacia *Valori Plastici* y los pintores veristas del *Novecento*. Es Italia, mejor que Alemania, la que lleva a Dalí hacia la Nueva Objetividad antes de que el libro de Roh fuese traducido.

Relacionable con el de Dalí fue el caso de Benjamín Palencia. Antes de practicar la figuración lírica y fundar la Escuela de Vallecas, Palencia nos dejó varias composiciones cuya verosimilitud tenía, efectivamente, acento italiano. La biblioteca del artista y su viajes confirman este hecho. El mismo acento italiano –casi el mismo cuerpo– que tendría la pintura novorrealista del nunca bien valorado Fernández Balbuena. También Ucelay habría de adentrarse en la Nueva Objetividad antes de que el libro de Roh fuese traducido y es casi un enigma el modo en que Jorge Oramas resolvió en clave neobjetiva su fijación plástica de una determinada identidad canaria.

Pero Oramas nos deja abierto un camino que es el de mayor tránsito en la Nueva Objetividad española. En el contexto del Arte Nuevo, existió una verdadera correlación de lenguajes, un verdadero *paso*, entre el Estilo 1925 y el realismo moderno. Éste fue el camino trazado por la ya comentada Maruja Mallo y en esta evolución estuvieron José Frau, Genaro Lahuerta, Pérez Rubio y los autores de obras paradigmáticas del realismo mágico o de la nueva objetividad española: Alfonso Ponce de León y Rosario de Velasco. E incluso, en el deslizamiento del Estilo 1925 al nuevo realismo encontramos autores que, en principio, por su fecha de nacimiento, podrían pertenecer a otro segmento generacional, como Arteta o Pérez Mateo. La nómina de nuevos realistas españoles es, como puede apreciarse, amplia. Y más amplia aún puede resultar si mencionamos autores –como Ángeles Santos y el otrora ultraísta Francisco Miguel– que imbricaron felizmente las sugerencias de lo surreal y del nuevo realismo. Sería tentador encontrar una cierta especificidad del nuevo realismo en España. Frente al distanciamiento de los alemanes o al aire metafísico de los italianos, quizás los españoles confiaron más en la rotundidad del impacto visual de

las imágenes y no pudieron sustraerse al *horror vacui*. Pero cualquier conclusión de este tipo es aún provisional, pues la importancia del realismo moderno en el Arte Nuevo apenas ha comenzado a ser desvelada.

* * *

Al hablar del realismo moderno en el Arte Nuevo ha sido necesario recuperar autores citados en otros epígrafes. También ha sido necesario mencionar la inesperada interrelación de varias opciones plásticas en principio no concurrentes. Desde ambos parámetros, el Arte Nuevo no hace sino explicitar el nomadismo de sus promotores y la imposibilidad de ser entendido en un recorrido lineal. Ante el Arte Nuevo se hace imposible establecer la *conclusio* que exige todo discurso formalizado. No hay tampoco que esperarla en el futuro. Ya sabemos que este defecto retórico no es signo de debilidad argumental sino de la riqueza que puede hallarse en la multiplicidad.

EL TEATRO DEL 27 (LORCA, ALBERTI, SALINAS)

Francisco Abad
(UNED, Madrid)

1. Preliminar

Acercarse al teatro escrito por los autores del 27 supone tener presente un conjunto en el que en último término cobra sentido tal teatro y toda la literatura de esta generación literaria: nos referimos a la "Edad de Plata" de la cultura española (1868-1936), e incluso a todo el "siglo" liberal español (1808-1936); en realidad realmente existe una continuidad y unicidad en la vida española de la Edad de Plata y del siglo liberal, y la historia de las letras y de la cultura debe quedar enfocada desde esta perspectiva.

La creciente y en buena medida necesaria especialización de los estudiosos hace que haya profesionales que se dedican al Romanticismo, al Naturalismo, al "fin de siglo", al Veintisiete, etc., pero ciertamente el sentido conjunto de la trayectoria de la cultura y de las letras quedará mejor atendido y entendido –creemos nosotros–, si se tiene presente el conjunto de este transcurrir temporal entre 1808 y 1936, o al menos la secuencia 1868-1936.

En la historia general, en la historia literaria, etc., existen procesos y realidades de "larga duración" que no pueden quedar desatendidos, pues en ese caso se perderá penetración y adecuación en las explicaciones que demos.

Aquí sólo vamos a referirnos monográficamente a un asunto, pero mentalmente debe tenerse presente que está incluido en un marco más amplio.

2. La situación de la escena

Testimonio de interés para hacerse cargo de la escena española en el primer tercio de siglo es el escrito que publicó Enrique Díez-Canedo ya en 1937 "Panorama del teatro español desde 1914 hasta 1936": estamos ante el trazado de una situación contra la que irán los que el propio Canedo llamaba "elementos de renovación", elementos entre cuyos autores figuraban Federico García Lorca y Rafael Alberti. Tenemos pues una historia teatral consolidada en el primer tercio de siglo, en cuyo conjunto aparecen asimismo intentos renovadores; justamente la labor escénica de Lorca y de Alberti se presentaba ya en su momento con un designio renovador, y así hemos de entenderla.

La historia teatral establecida la juzga Díez-Canedo compuesta por ejemplo por las obras galdosianas, las cuales poseen y presentan "una verdad de caracteres" que hace que algunos de los personajes resulten verdaderos "tipos": los personajes teatrales galdosianos llegan a ser así "ejemplos típicos".

Por otro lado tenemos a Benavente, conocedor en cambio de todos los recursos teatrales y que se ilusiona "tan sólo con los juegos del arte"; Benavente triunfa tanto con esta habilidad como haciendo concesiones a su público, concesiones entre la que se encuentra la de la fuerza salvadora del amor. En efecto el amor justificará en la escena benaventina las conductas moralmente desviadas: estamos en definitiva ante un juego artístico en el que los públicos burgueses encuentran diversión y autocomplacencia.

El teatro anterior a la guerra cuenta por tanto con el modo de dramaturgia de un Galdós o el de un Benavente -prolongado luego, por ejemplo, por Pemán-; además se refiere Díez-Canedo a la presencia de los Quintero, quienes dibujan "un mundo teñido de color de rosa" en el que están presentes "la gracia y el chiste" andaluces. Ocurre incluso que muchas comedias quinterianas no poseen

(apunta nuestro crítico) sino ese componente de chiste y gracia andaluza general.

En fin habla Canedo de Arniches y recuerda sus "tragedias grotescas"; desde luego y junto a este teatro más establecido de Galdós, Benavente, los Quintero o Arniches estaban otros modos de dramaturgia como el de Marquina -obras de tema histórico escritas en verso-, o el de Muñoz Seca.

A Muñoz Seca y a Galdós, Benavente, Arniches,..., se refiere asimismo Luis Araquistáin en otro testimonio de importancia: el que constituye el libro *La batalla teatral* (1930). Araquistáin comenta en particular cómo don Pedro Muñoz lleva a las tablas una idea de la vida según la cual "hay que sacar tajada como se pueda" y el problema está en "pasar el rato sin grandes quebraderos de cabeza".

Luis Araquistáin escribe en su libro un párrafo que perfila bien cuál era la situación más dada o establecida del teatro español en los años en que empezarán a escribir los autores del 27; dice efectivamente este escritor y político:

> La comedia blanca, sentimental, anodina, de desenlace siempre feliz, es la que conserva el cetro del teatro en España. En segundo término viene la comedia de retruécanos; bastante atrás, el sainete de buena cepa (cuyo magisterio hay que reconocerle a D. Carlos Arniches), y al final de todo, el teatro poemático.

Benavente, los Quintero o Muñoz Seca, Arniches, simbolizan y representan acaso la escena más establecida en el primer tercio de siglo; a la vez están todos los propósitos de una dramaturgia no convencional y renovadora uno de cuyos nombres era desde luego el de Valle-Inclán.

Volviendo al testimonio de Enrique Díez-Canedo vemos que ciertamente él destaca asimismo –según ya hemos apuntado– los "elementos de renovación teatral" que podían observarse retrospectivamente a la altura del año 36: él destaca que autores no sólo de teatro "nos dan las mejores novedades o los más vivos gérmenes de renovación", y menciona a Unamuno y a Valle en cuanto "no pactan" con el público, el uno por filósofo y el otro por lírico y por la rebeldía popular que mantiene y que alienta.

Renovadores resultaban asimismo Alberti y Lorca en la estimación de Díez-Canedo; respecto de Lorca comprueba el crítico que está intensificando su obra desde la escena (y así era hasta la abrupta muerte), y que en 1936 en los momentos inmediatos anteriores a la guerra era "la más clara realidad de un nuevo teatro español".

Encontramos en la escena de las décadas primeras de este siglo la pura diversión artística, los desenlaces felices y una moral de autocomplacencia para el público burgués, encontramos asimismo mundos de color de rosa o bien cínicos y una elocución basada en el chiste o el retruécano,...; se encuentra por igual el aliento limitado del sainete y de la tragedia grotesca, etc. Frente a este estado de cosas surgirán todos los empeños renovadores que van de Unamuno y Valle-Inclán hasta los jóvenes del Veintisiete, hasta Lorca y Alberti; un poco más tarde que ellos Pedro Salinas hará también obra teatral.

3. Temas de García Lorca

Un recorrido abreviado y en esquema por las distintas producciones renovadoras y ahora en particular por las obras de García Lorca, Alberti y Salinas, nos dará ocasión de ir registrando las aportaciones que con cada uno de sus textos dramáticos iban haciendo los del Veintisiete al teatro.

Ya en 1920 escribe Lorca *El maleficio de la mariposa*, y aparece en esta comedia un tema y un tono de pensamiento que penetra toda la obra de Federico: el sentimiento de la frustración sentimental. Exclama Curianito:

> ¿Por qué si tiene el agua
> fresca sombra en estío y la tiniebla
> de la noche se aclara
> con los ojos sin fin de las estrellas
> no tiene amor mi alma?

Con los textos de García Lorca hace presente en el teatro el grupo del Veintisiete la temática de la aspiración amorosa y la de su frustración.

Asimismo llevará Lorca a escena un "símbolo de la libertad misma" en *Mariana Pineda*, según glosaba Díez-Canedo: Mariana transforma su amor a don Pedro Sotomayor en amor al puro ideal, y así exclama también:

> ¡¡Libertad!! Porque nunca se apague tu alta lumbre, me ofrezco toda entera.

Pero a la vez asoma otra versión de la idea del amor no logrado, la de que el corazón es nuestro enemigo porque nos domina y en definitiva hará difíciles las cosas:

> si el corazón no fuera nuestro gran enemigo.
> Corazón, ¿por qué mandas en mí si yo no quiero?

Tenemos por tanto las ideas del ansia de amor y del sometimiento a las leyes del amor, con la frustración que así puede producirse; es una temática que Lorca lleva a la escena y que constituye uno de los componentes de contenido de la dramaturgia del 27.

La zapatera prodigiosa dibuja complementariamente con lo anterior otro de los motivos de la tragedia amorosa del ser humano: se ansía el amor pero a la vez unos a otros acabamos estorbándonos y resultándonos molestos e indeseados. Enrique Díez-Canedo notaba bien el contenido de la pieza al reseñar su estreno: "El amor -decía-, capaz de hermosear en la mente de uno de los enamorados la figura del otro cuando están ausentes, los hace insoportables el uno para el otro cuando están juntos".

En nuestros días ha glosado de manera semejante la obra Francisco Ruiz Ramón, quien nota cómo sugiere Lorca que basta que existan los demás para que la criatura humana se sienta agredida y amputada. Por nuestra parte queremos subrayar los distintos tonos en que el dramaturgo granadino se manifiesta acerca del amor: imperiosidad del mismo, frustración en muchas ocasiones, paradójico rechazo del amor motivado por la necesidad de intimidad solitaria,... Es una compleja temática acerca del amor humano la que presenta el 27 por medio de la obra escénica de Lorca.

El mismo Lorca en otra obra asimismo de 1930 se referirá desgarradoramente a la frustración amorosa: se trata de *El público*.

En la pieza se han estimado componentes estéticos tanto surrealistas como expresionistas, y mediante algunos de ellos Federico alude efectivamente a la plenitud del sentimiento amoroso (y a su fracaso a veces). Con palabras muy terminantes se dice en la escena que lo que importa no es discutir sobre el amor o hablar de él, sino sentirlo y experimentarlo: "-A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar".

Estas palabras nos parecen muy reveladoras del sentido de *El público*: García Lorca quiso manifestar con la obra ciertamente su derecho de autor escénico a seguir una estética propia y no impuesta por los gustos del público, y su derecho de persona a un amor homofílico; pero a pesar de este discurrir racional, lo que de veras le importaba era el amor. En un momento biográfico de extraordinario sufrimiento personal no le importa de verdad a nuestro dramaturgo el discurrir racional, aunque para él tenga suma importancia reclamar sus derechos de dramaturgo y de persona a ser él mismo: lo que le importa a Lorca para acallar su dolor es amar. El diálogo de *El público* expresa muy bien las ansias del logro y del amor emocional: "-¿Y qué me darás allí? -Te daré lo más callado de lo oscuro... El tacto que devora pequeños mundos con las yemas de los dedos... La noche no es un momento, pero un momento puede durar toda la noche... Comprende bien un solo día para amar todas las noches".

El tacto amoroso devora mundos, y el instante de plenitud emocional se prolonga asimismo por noches enteras: estamos ante la plenitud amorosa deseada, ante el impulso imperioso hacia un amor no discursivo ni idealizado o anhelado sino que alcanza cumplimiento. La pregunta sobre el por qué no tiene amor el alma que estaba presente ya en *El maleficio de la mariposa*, se ha hecho ahora mucho más angustiosa.

La declaración de amor que surge de la necesidad de amor siempre se presenta con fuerza ineluctable en *El público*: "Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo... Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela... Te amo". Y junto al amor que se frustra evoca Lorca con alegría el amor logrado, a la vez que recla-

ma el derecho a un amor sexualmente no convencional: –"Pero a mí... no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo–. ¡Magnífico!. ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo?. –Te enamoras. –¿Y si quiero enamorarme de ti?. –Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos...– ¡Alegría! Alegría de los muchachos y de las muchachas, y de las ranas... –¡Alegría! ¡Alegría! ¡Alegría!. –Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca".

El logro del sentimiento es alegría, y cuando no se alcanza esa plenitud del amor estamos ante una "agonía" de soledad y del no aparecer ya nunca. El tema o motivo de la necesidad ineluctable del amor aparecía en *El maleficio de la mariposa*, y diez años más tarde tiene una expresión ya muy patética en *El público*; con los textos de Lorca el grupo del Veintisiete lleva a las tablas estos contenidos que en el poeta granadino se presentan además con bastantes matices y complejidades.

4. Una "moralidad" de Rafael Alberti

Del mismo 1930 de *La zapatera prodigiosa* y *El público* es *El hombre deshabitado*, y es entonces Rafael Alberti quien ofrece otra temática y quien en parte coincide con Lorca por el tono surrealista que tiene su pieza. Enrique Díez-Canedo tenía la obra como una *moralidad*, pues en ella en efecto –decía– "el autor nos ofrece una pintura moral de la vida del hombre, puesto por su Hacedor en la tierra y entregado a sus cinco sentidos"; en todo caso en el estreno en 1931 el texto fue tomado como un intento de renovación de la dramaturgia española más convencional.

Tanto Canedo como el mismo Alberti en *La arboleda perdida* han rememorado el "¡Muera la podredumbre de la actual escena española!" que el autor exclamó desde el proscenio, si bien Canedo subrayaba en su reseña del periódico *El Sol* que esos gritos de Alberti habían de ser menos eficaces que las obras que debían

seguir: estaba invitando al dramaturgo no ya a proclamar la podredumbre del teatro establecido, sino a superarlo mediante sus creaciones personales una de las cuales era este *El hombre deshabitado*. Hoy Francisco Ruiz Ramón advierte asimismo sobre lo que la pieza supuso en 1931 de paso adelante de nuestro teatro "en la abertura... a nuevos horizontes dramáticos" y en contra de un teatro doméstico, comercial, "heredero empobrecido de un teatro naturalista"; no obstante el presente crítico, a la par que aprecia lo que había de ruptura en *El hombre deshabitado*, no la estima "ni mucho menos, una buena pieza teatral".

La temática que lleva a la escena la obra es la del Dios que hace a sus criaturas para perderlas, esto es, la de un Dios criminal, y así en efecto se expresará El Hombre: "–¡Mi creador!. ¡Un criminal, Señor, un criminal!. Tú, en vida, me rodeaste de monstruos sólo para perderme... ¡Y me han perdido, Señor, y me han perdido!. Y tú lo sabías desde mucho antes de dármelos. Y me los diste para esto, sólo para esto, escúchalo: para que un cuerpo más, el mío, aumentara la altura de las llamas, espesando la tristeza, la negrura, la agonía del humo. Te odio... Fui derrotado, porque quisiste..., porque tú así lo habías dispuesto desde mil siglos antes de concederme la vida".

En una actitud de imprecación blasfema, según vemos, el dramaturgo lleva a escena la queja y la desesperación laica ante el absurdo de una existencia a la que hemos sido llamados para perdernos, para que el Creador actúe de criminal o asesino de sus hijos. Al teatro del 27, y en este caso al teatro de Rafael Alberti, debemos la presencia en las tablas de esta problemática.

5. En 1931

Así que pasen cinco años es obra en la que García Lorca introduce un subtema en el problema fundamental del amor humano que en una u otra de sus vetas venía llevando a los textos escénicos: el del error del aplazamiento o espera en el logro sentimental. Hay un momento sobre las tablas en el que el personaje de la Mecanógrafa proclama que quien ama no puede esperar, y en

realidad toda la obra lo que ejemplifica a modo de parábola escénica es que no se puede esperar en el sentimiento porque es un error que lleva a la destrucción o frustración del amor. Se manifiesta la Mecanógrafa de esta manera: "–Pero yo no espero; ¿qué es eso de esperar?... No espero porque no me da la gana, porque no quiero... ¿Qué razones voy a dar?. No hay más que una razón y ésa es... ¡que te quiero!... Un día se cayó y sangraba por la rodilla, ¿te acuerdas?. Todavía tengo aquella sangre viva como una sierpe roja temblando entre mis pechos".

Según decimos estamos en realidad ante una parábola teatral, ya que en la escena se ejemplifica cómo el logro amoroso resultará imposible si se le hace esperar: es una equivocación la espera en el amor, proclama ahora Lorca. Por contra el amor logrado da en la obra el fruto de un hijo en solo dos días, y así manifiesta a su vez la Novia: "–Dos días tan sólo han bastado para sentirme cargada de cadenas. En los espejos y entre los encajes de la cama oigo ya el gemido de un niño que me persigue".

Además en *Así que pasen cinco años*, como en otros de sus textos, el poeta y dramaturgo granadino construye la elocución muy paralelísticamente: la abundancia del paralelismo como figura poética en la elocución caracteriza asimismo la obra literaria de García Lorca, y su presencia en esta pieza dramática constituye otro elemento de la dramaturgia global del Veintisiete.

Aún de 1931 tenemos otra obra, el *Fermín Galán (Romance de ciego)* de Alberti; ya advirtió Díez-Canedo en el momento del estreno que aquí el autor se movía en la traza de Valle al llevar al tablado episodios de la viva historia política. Pero se trata en realidad de un "romance de ciego", y ello y la gran impresión que causaron contemporáneamente los hechos reales aludidos hizo que la obra pareciese de poca fuerza: el mismo Canedo no dejó de apuntar –en palabras que luego ha repetido la crítica– cómo quien "ha pasado por la emoción de aquellas horas difícilmente la volverá a encontrar fuera de sí mismo", ni la encontrará incluso en las palabras del mayor poeta.

6. Poética del paralelismo

Los años de la Segunda República coinciden con una gran actividad teatral de García Lorca. *Bodas de sangre* lleva a escena un caso de rivalidades heredadas, es decir, de las fuerzas que pueden con el hombre al igual que la necesidad del amor también la ha mostrado Federico en tanto fuerza superior a la voluntad individual concreta; además se trata de una tragedia en la que está muy presente la poética del paralelismo elocutivo que ya hemos enunciado, poética que da lugar a pasajes de gran belleza lírica que se funde unitariamente con lo dramático: "–Duérmete, clavel,/que el caballo no quiere beber. –Duérmete, rosal,/que el caballo se pone a llorar...–Duérmete, clavel,/que el caballo no quiere beber. –Duérmete, rosal,/que el caballo se pone a llorar...–Mi niño se duerme. -Mi niño se calla...-Mi niño se duerme. –Mi niño descansa".

Al igual que en libros líricos del poeta o que en *Así que pasen cinco años*, el tejido elocutivo de "Bodas de sangre" abunda en la poética del paralelismo, como puede verse también por este otro pasaje:" –Despierte la novia / la mañana de la boda.– ¡Despierte la novia!... –Que despierte / con el ramo verde / del amor florido./ ¡Que despierte / por el tronco y la rama / de los laureles!... Por el toronjil / la novia no puede dormir... -Por el naranjal / el novio le ofrece cuchara y mantel".

No se conoce en el conjunto de sus grandes líneas la historia de la lengua literaria desde hacia 1759 hasta la guerra civil; cuando tal trayectoria esté trazada, el idioma poético del 27 se caracterizará –entre otros autores merced a Lorca–, por la presencia repetida de la figura del paralelismo poético, según estamos comprobando en los textos escénicos.

Yerma plantea como bien se sabe otra dimensión en las frustraciones humanas: la del anhelo de fecundidad; se trata ahora de un "poema trágico" en el que se funden por tanto lo teatral más lo lírico.

Con gran plasticidad y sentimiento líricos se expresa así por ejemplo la experiencia biológica de la maternidad: "–¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano?. –Sí. –Pues lo mismo..., pero por dentro de la sangre–. ¡Qué hermosura!

De la misma manera el paralelismo lírico-elocutivo se halla presente en el tejido de la obra. Una vez más encontramos este artificio definitorio de una poética: "–Por el monte ya llega / mi marido a comer. –Por el llano ya vino / mi marido a cenar. –Por el aire ya viene / mi marido a dormir... –Un niño pequeño, un niño... –Un niño que gime, un hijo... –¡Alegría, alegría, alegría, / del vientre redondo bajo la camisa!. –¡Alegría, alegría, alegría, / ombligo, cáliz tierno de maravilla!".

La fusión en este caso de lo teatral con lo lírico quedó ya comentada en su momento por Díez-Canedo, quien destacaba la unitariedad de los varios componentes de la pieza; no se trataba de una yuxtaposición artificial: "La intervención de lo lírico (manifestaba el crítico)... no interrumpe la acción: la prosigue, la comenta... Todos estos pasajes líricos son eminentemente dramáticos".

En fin *Doña Rosita la soltera* vuelve a llevar a las tablas una veta de pensamiento y sentimiento análoga a la de "La zapatera prodigiosa": nuestra individualidad y ansia de soledad libre se ve amenazada incluso por la presencia de quien nos ama, y en general –es lo que vemos en *Doña Rosita*– por cualquier otra presencia de los demás. Los demás nos hacen ridículos y grotescos porque no entienden nuestros sueños ni nuestra identidad personal: esto viene a decir el dramaturgo, y lo hace en un parlamento bien conocido de la protagonista de la obra: "–Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado... Lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera... Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece,... y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie".

Los demás nos burlan –muestra García Lorca llevando a escena vivencias y sentimientos biográficos–, y se logran, o a veces incluso hacen mofa de nosotros,...; incluso cuando nos aman pueden llegar a estorbarnos. Así es la desoladora comprobación que ha hecho el autor granadino, el tema que lleva a las tablas junto al dramáticamente contrario de la imperiosidad radical de la necesidad del amor humano logrado.

7. Una dramaturgia sin contexto teatral

La primera pieza teatral de Pedro Salinas data de 1936: se trata de *El Director*. A propósito de la obra escénica de Salinas se ha manifestado Francisco Ruiz Ramón, quien afirma que no sabe si es necesaria o innecesaria históricamente; creemos por nuestra parte que crítico tan distinguido no se desprende aquí totalmente de una concepción positivista, pues en las ciencias del espíritu cabe decir que cualquier creación resulta "necesaria", es decir, posee un valor por sí misma, sea el valor grande o pequeño.

En el mundo de las ciencias de la Naturaleza un descubrimiento invalida otro anterior, un tratadista hace inútil la consulta de otro, etc., pero en las ciencias culturales cada creación se avalora por sí misma, y Goya no hace inútil a Velázquez, o Velázquez a Miguel Ángel: el teatro de Pedro Salinas creemos nosotros que se hace así históricamente "necesario" en cuanto es una creación dentro de la historia del arte; por supuesto estará más o menos logrado, tendrá mayor o menor relieve, mayor o menor trascendencia,..., pero es "necesario", es decir, existe y debemos contar con él como con toda creación artística.

En el caso particular que nos ocupa el prof. Ruiz Ramón mantiene sensatamente que Salinas "no fue" un "gran dramaturgo", y subraya de manera expresa el contraste de una obra escrita en general fuera de España, desconectada de todo contexto teatral concreto, con la obra escénica de Lorca y Alberti, los cuales por su parte habían escrito teatro "entre y contra otros modos de hacer teatro, y... con intención de reformar o modificar o proponer algo nuevo o diferente, de lo que constituye lo normal o lo consuetudinario dentro del panorama real del teatro español de los años 30".

En *El Director* Pedro Salinas recuerda temáticamente en algo a García Lorca, pues expresa el desasosiego humano ante el problema de la felicidad, subraya que esa felicidad "muchas veces sólo se logra la de uno a costa de la de los otros", y en todo caso necesita de dos personas: "–Que ahora ya sé que la felicidad no se hace en una agencia, que la hacemos nosotros, los hombres y las mujeres, con nuestras almas y cuerpos, a fuerza de querer, ayu-

dándose uno a otro, porque, sabe usted, es como un peso, un cuerpo de pájaro, de águila, que sólo se levanta con dos alas, entre dos".

Ya decimos que el desasosiego ante el problema de la felicidad, la frustración que a veces ocurre en algunos, la necesidad del término complementario en el amor, son subtemas que aproximadamente aparecen asimismo –según hemos visto– en Lorca, y que ahora (en 1936) llevaba a la dramaturgia Pedro Salinas.

Salinas recoge incluso en *El Director* la idea bien conocida en la tradición cultural de que el conocimiento hace sufrir, esto es, la idea de que el saber da dolor: contrapone de esta manera a quienes admiran "la faz del mundo" y a quienes, de manera distinta, "al ver el rostro de las cosas y las personas miran siempre más allá" y así "se atormentan, y sufren y hasta se suicidan".

8. La épica de Rafael Alberti

Durante la guerra española y tras ella se sucederán los trabajos teatrales de Alberti y de Pedro Salinas. En *De un momento a otro* el autor gaditano monta sobre las tablas una acción de tono épico, y en *El adefesio* –según es sabido– connota lo absoluto e irracional (y el horror) de la autoridad por la autoridad. Aparece asimismo en la prosa o el verso de *El adefesio* el paralelismo elocutivo, y así exclama por ejemplo la protagonista Gorgo:

> Alma que pena a lo lejos
> Sálvate con tu secreto.
> Alma que llora a lo lejos
> Mátame con tu secreto.
> Alma que calla a lo lejos
> Llévame con tu secreto.

Y en otro pasaje exclamará también la propia Gorgo:

> Que los ojos se me caigan,
> alma triste, alma en desgracia.

Que se me parta la lengua,
alma en duelo, alma en tinieblas.
Que se me astillen los huesos,
alma en llanto, alma sin sueño.
Que se me seque la sangre,
alma en angustias mortales.
Que el corazón se me hiele,
alma en peligro de muerte.
Que jamás me reconozcas,
alma en peligro de sombra.

Según vemos y al igual que en Lorca, se encuentra presente en los textos de Alberti una poética paralelística de la elocución; ahora asimismo en las palabras finales del personaje Altea: "Querido, querido: / yo sin ti, ni tú conmigo...".

Si la épica de la causa popular en la guerra española constituía el fondo de *De un momento a otro*, y en *El adefesio* asistimos a cómo el personaje Gorgo "la noche del perdón, la cena del amor y la alegría" las trueca "torpemente en noche de locura, en festín del horror y de la muerte", en *Los Santos* de Pedro Salinas lo que está en escena es también la irracionalidad de la muerte impuesta al hombre por el hombre.

Una pieza que sorprende y cautiva teatralmente como *Los Santos* manifiesta en efecto la irracionalidad de la muerte impuesta, y así La Palmito gritará: "–Pero, ¿por qué, Virgen de la Paloma, por qué me van a fusilar a mí?... Que me digan cuál es mi culpa, que me lo digan, que me lo digan... Que me lo digan, quiero que me digan por qué me matan, ... qué daño he hecho yo a nadie".

Igual que Alberti alude a la epopeya de las fuerzas populares en *De un momento a otro*, Pedro Salinas presenta ahora a quienes asimismo participantes de la causa popular en la guerra, están condenados a muerte por los falangistas.

Con elementos de esperpento escribirá aún Rafael Alberti la *Noche de guerra en el Museo del Prado*, que es una "metáfora en acción" como señala inteligentemente Francisco Ruiz Ramón: "Los personajes de 1808 –explica el crítico–..., héroes de la resis-

tencia contra las tropas napoleónicas, sin dejar de ser lo que fueron, son los nuevos héroes de la resistencia contra las tropas franquistas". Así dos noches de guerra (en 1808 y 1936) resultan "unívocas en significado", lo que se muestra con técnica en la que caben el distanciamiento y lo esperpéntico.

Asistimos en definitiva en *Noche de guerra en el Museo del Prado* al aliento asimismo épico del pueblo español sitiado una u otra vez.

9. Conclusiones

A manera de sugerencia indicamos ahora algunas de las conclusiones que derivan de lo anterior.

1. La realidad literaria del teatro de la generación del 27 así como sus contenidos temáticos deben enfocarse en el contexto más amplio de la "Edad de Plata" (1868-1936) de la cultura española, y en ese todo deberán entenderse y explicarse.
2. Dos testimonios de relieve acerca de la escena española en las décadas primeras de este siglo son el de los artículos de crítica teatral de Enrique Díez-Canedo, y el de Luis Araquistáin ("La batalla teatral").
3. La dramaturgia establecida en el primer tercio de siglo era sobre todo la de Benavente, los Quintero, Muñoz Seca, Arniches, Marquina,...; en contra del ánimo de pura diversión artística, del cinismo, el retruécano y el chiste, de la moral burguesa autosatisfecha por el triunfo de los sentimientos de color de rosa, etc., irán los intentos renovadores de Unamuno, Valle,..., y desde luego Lorca o Alberti.
4. Por medio de García Lorca sube a las tablas una visión compleja del amor humano: se trata de una necesidad ineluctable y que nos somete a sus propias leyes, pero a la vez puede ser algo que rechazamos por la también necesidad de intimidad solitaria. En el sentimiento amoroso -expondrá asimismo Lorca- la espera o demora es un error, y en todo caso la frustración del sentimiento lleva a una "agonía" lo mismo que la frustración en la fecundidad biológica.

5. Alberti connota en escena la idea de un Creador que es criminal y asesino con sus propios hijos, y por otra parte connota también la épica de la causa popular en la guerra civil española, y la irracionalidad del horror y de la muerte que trae la autoridad absoluta (al igual que el orden dado que ya asomaba en el García Lorca de *La casa de Bernarda Alba*).
6. Salinas enlaza asimismo con Lorca al plantearse el desasosiego que produce la problematicidad del amor humano, que en todo caso necesita de dos –según proclama–: hombre y mujer. Enlaza también en algo con Rafael Alberti al proclamar la irracionalidad en este caso de la muerte impuesta por un ser humano a otro.
7. Hacia 1930 coinciden en el tono surrealista de su teatro García Lorca y Alberti (*El hombre deshabitado*).
8. Una poética del paralelismo elocutivo da forma al texto sobre todo de Lorca, y también en parte al de Rafael Alberti (*El adefesio*).

10. Final

La serie literaria tiene sus propias explicaciones internas para la marcha de la misma; de esta manera hemos insistido en cómo los componentes expresionistas o surrealistas de García Lorca, o el surrealismo teatral de Alberti, su procedimiento de "distanciamiento", etc., suponen otras tantas novedades innovadoras frente a lo más establecido del teatro español de los lustros iniciales de esta centuria, y son novedades que surgen frente a tal teatro. Federico, o Rafael Alberti, o Salinas quizá sobre todo por alguno de sus temas, ..., suponen otras tantas rupturas con el mero chiste y el retruécano sobre las tablas, o con mundos escénicos idealizados bien burgueses o bien populares, o con el cinismo y la hipocresía de una moral vigente en los grupos privilegiados de la sociedad. En la dramaturgia de nuestros autores no se encuentra incluso sólo el gusto por lo artístico y la diversión artística, sino que se llevan a escena por la "autoridad" que tienen ellos en cuanto "autores" cuestiones fundamentales y problemáticas de la existencia humana personal o colectiva.

La obra literaria exige tener en cuenta pues el contexto artístico, es decir, la serie literaria toda, pero del mismo modo la propia actividad teatral, el contenido temático connotado, etc., reclaman se entiendan los textos en el contexto de la historia de la cultura. En este sentido hemos apuntado cómo el teatro de los escritores del 27 ha de quedar englobado en la trayectoria y el conjunto todo de la Edad de Plata de la cultura española; a su vez la Edad de Plata tiene su lugar histórico natural en el "siglo" liberal español (1808-1936).

Una consideración del pasado en tanto pasado de glorias, así como el medievalismo inserto en el romanticismo, ha llevado a los estudiosos desde Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal a detenerse en la Edad Media y en los Siglos de Oro; falta quizá ocuparse sobre todo, y *en una visión de conjunto y no puntual o parcial*, de los siglos no gloriosos (o que se suponen que no son gloriosos), es decir, del Setecientos, el Ochocientos, y el primer tercio del siglo XX. En particular la secuencia 1808-1936/39 se halla desatendida en cuanto tal trayectoria unitaria, y de ella deberemos ocuparnos.

Una de las tareas pendientes de la filología (Historia de la lengua, Historia de las ideas estéticas, etc.), es la del análisis demorado de la secuencia temporal que va desde aproximadamente 1759 –sobre todo– hasta 1939; en tal marco habrá de entenderse la "Edad de Plata" de la cultura española, y a su vez como componente de esa cultura el teatro y las letras todas del Veintisiete.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

RAFAEL ALBERTI, *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*, ed. de G. Torres Nebrera, Alfar, Sevilla, 1991.

R. ALBERTI, *El poeta en la calle*, ed. de A. Alberti, Aguilar, Madrid, 1978.

R. ALBERTI, *De un momento a otro. El adefesio*, ed. de G. Torres Nebrera, Cátedra, Madrid, 1992.

L. ARAQUISTÁIN, *La batalla teatral*, CIAP, Madrid, 1930.

E. DÍEZ-CANEDO, *El teatro español de 1914 a 1936*, Joaquín Mortiz, México, 1968.

F. GARCÍA LORCA, *Obras*, ed. de M. García Posada, Akal, Madrid, 1980 ss.

F. GARCÍA LORCA, *El público*, ed. de C. Millán, Cátedra, Madrid, 1987.

F. GARCÍA LORCA, *Así que pasen cinco años*, ed. de M. Ucelay, Cátedra, Madrid, 1995.

F. RUIZ RAMÓN, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1992.

F. RUIZ RAMÓN, "Salinas, dramaturgo: ¿compromiso o evasión?", *Estudios dedicados al prof. E. Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, III, pp. 189-201.

P. SALINAS, *Teatro Completo*, ed. de P. Moraleda, Alfar, Sevilla, 1992.

LA CRÍTICA LITERARIA DE LA GENERACIÓN DEL 27 LA FORMACIÓN DE UNA MINORÍA LITERARIA

Sultana Wahnón
(Universidad de Granada)

1. La *minoría literaria* en Ortega

Como se recordará, uno de los rasgos que, en opinión de Ortega, caracterizaba el arte nuevo era el de la *impopularidad*. En palabras del filósofo, tomadas de *La deshumanización del arte*:

> el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular. Una obra cualquiera por él engendrada produce en el público automáticamente un curioso efecto sociológico. Lo divide en dos porciones: una, mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil[1].

Para Ortega, la impopularidad del arte nuevo –el arte *deshumanizado* o *no realista*– no se debía a una cuestión de gustos: no se trataba de que a unos lectores les gustase y a otros no. Se trataba, más bien, de una cuestión de inteligencia: unos lo entendían y otros no. Por decirlo en sus propias palabras: "Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no lo entiende*" (p. 891). El arte nuevo

1. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925), en *Obras*, Espasa-Calpe, Madrid-Barcelona, 1932, p. 890.

producía, pues, según él, un curioso efecto sociológico, el de dividir "al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden" (*ibid.*). Para el filósofo, el disgusto y el rechazo que el arte nuevo provocaba en la mayoría del público nacía de este *no entender*, de ser el arte nuevo un arte "dirigido a una minoría especialmente dotada" (*ibid.*). El arte nuevo, decía Ortega, era "un arte para artistas, y no para la masa de los hombres; ... un arte de casta, y no democrático" (*ibid.*).

No hay nada, pues, que impida hacer una lectura de *La deshumanización del arte* en clave de elitismo: es obvio que, al defender el arte nuevo de sus acusadores, Ortega estaba apoyando la existencia de un arte difícil, inaccesible a la mayor parte del público, y, por tanto, elitista[2]. Lo que sí conviene, en cambio, es advertir que este evidente elitismo no tenía nada que ver con lo que se suele entender por tal, es decir, con un clasismo socio-económico. Tanto en *La deshumanización del arte* como en *La rebelión de las masas*, la distinción orteguiana entre masa y minoría, entre hombres vulgares y hombres egregios, entre barbarie y nobleza, no se funda en ninguna diferencia socio-económica, ni de origen de clase ni de posición de clase. A la *masa*, tal y como la concebía Ortega, podía pertenecer cualquiera, independientemente de su origen y posición social y económica, puesto que lo que definía a sus integrantes no era, para el filósofo, el lugar que ocupaban en la jerarquía social, sino un *modo de ser* hombre, es decir, de ser humano:

> La división de la sociedad en masas y minorías excelentes no es, por tanto, una división en clases sociales, sino en clases de hombres, y no puede coincidir con la jerarquización en clases superiores e inferiores[3].

La distinción entre minoría excelente y masa elaborada por Ortega se fundaba, pues, en una *diferencia* en el modo de ser y de actuar de los seres humanos. El rasgo donde se hacía residir lo funda-

2. *Vid.* E. López Campillo, *La Revista de Occidente y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.

3. J. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1929), en *Obras*, *op. cit.*, p. 1068.

mental de esta diferencia era el rasgo humano del esfuerzo, de la autoexigencia. Y en función de este rasgo Ortega distinguía dos clases de hombres:

> los que se exigen mucho y acumulan sobre sí mismos dificultades y deberes, y los que no se exigen nada especial, sino que para ellas vivir es ser en cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismos (p. 1068).

Nobleza era, pues, para Ortega "sinónimo de vida esforzada, presta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia" (p. 1098). Frente a la minoría excelente, caracterizada por la nobleza del esfuerzo de superación, se encontraría la masa. Compuesta de seres de todas las clases sociales y *status* económicos, la masa se caracterizaría por la vida inerte del que cree tenerlo ya todo por puro derecho y es incapaz de otro esfuerzo que el estrictamente impuesto como reacción a una necesidad externa. Lo que más preocupaba a Ortega era, como se sabe, el predominio que el hombre-masa estaba alcanzando en aquellos terrenos y ámbitos que desde siempre habían estado integrados por la minoría, es decir, el empobrecimiento de la vida intelectual que se derivaba de la irrupción del hombre-masa –del hombre satisfecho de sí mismo– en los ámbitos propios de la cultura:

> en la vida intelectual, que por su misma esencia requiere y supone la cualificación, se advierte el progresivo triunfo de los seudointelectuales incualificados, incalificables y descalificados por su propia contextura (p. 1068).

Una vez definidos los conceptos de minoría y masa, tal y como los usó Ortega en *La rebelión de las masas*, se entiende mejor en qué consistía la impopularidad del arte nuevo descrita en *La deshumanización del arte*. Si la masa, es decir, la mayor parte del público no entendía el arte nuevo, no era tanto por la dificultad inherente a este arte –que Ortega no negaba y que hacía residir en un cambio en el modo de representación de la realidad–, sino sobre

todo por el esfuerzo intelectual que hacía falta para entenderlo, y que no todo el público estaba dispuesto ni preparado para realizar. Puesto que la inteligibilidad del arte nuevo no era algo que venía dado, sino que requería un cambio en la actitud del lector (o del espectador), educado en las convenciones del arte realista del siglo XIX, era lógico que sólo una minoría excelente, dotada de "ese don peculiar de la sensibilidad artística" que Ortega le atribuía, pudiera acceder a él[4].

El efecto sociológico del arte nuevo, es decir, la división del público en hombres que lo entienden y hombres que no lo entienden vendría, pues, a hacer visible la existencia de dos clases de individuos en la sociedad contemporánea: los vulgares y los egregios, los grises y los "mejores"[5]. Y, por lo mismo, a dar un radical mentís a ese "falso supuesto de la igualdad real entre los hombres" que latía bajo la vida contemporánea y que Ortega consideraba –en lo que no atañía a la igualdad de derechos ante la ley– "una injusticia profunda e irritante" (p. 892).

Como se verá a lo largo de este trabajo, las tesis orteguianas acerca del vínculo entre minoría excelente y arte nuevo estarían en la raíz y en el funcionamiento de la crítica literaria de la Generación del 27, que, al igual que su producción poética, nació y se desarrolló como una *crítica de minoría* y *para las minorías*.

2. El concepto de lector en la Generación del 27

La generación del 27 heredó de sus predecesores los poetas modernistas la aversión por el *público*. Lo que se llama público, es decir, esa ingente cantidad de personas que saben leer –que están alfabetizados–, y que, por tanto, son lectores en potencia, fue algo que nunca interesó profundamente a los poetas del 27. Todavía en 1933 Pedro Salinas declaraba frente a un grupo de "amigos de la

4. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte, op. cit.*, p. 895.

5. "El arte nuevo" contribuye también a que los 'mejores' se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos." (*op. cit.*, p. 891).

poesía" que la poesía, en realidad, no debía ni podía tener público, sino sólo eso: amigos o enemigos[6]. Años más tarde, en el ensayo "Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas", de 1954, el mismo Salinas se referiría a la entidad llamada público en los siguientes términos:

> Fantasmagórico personaje, este del público, que por muy sujeto que esté a estadísticas y contabilidades, es de misteriosa e inaprehensible naturaleza. Bulto enorme, facciones borrosas, ropaje abigarrado...[7]

Que la Generación del 27, al poner la pluma en el papel, no estuviera calculando cantidades de público, no quiere decir, sin embargo, que escribiera sin tener en cuenta al receptor de su obra. Como diría también Pedro Salinas en su *Defensa de la minoría literaria*, "detrás del acto de escribir tiene que sentirse como indispensable la presencia invisible del prójimo, de otras almas presentes y futuras"[8]. Pero lo cierto es que ese prójimo para el que escribían los poetas del 27 tenía unos rasgos muy bien definidos que lo destacaban de entre la masa informe del público: se trataba de un receptor ideal, al que los del 27 llamaban el *lector*, y al que dedicaron bastante atención en sus trabajos críticos y teóricos.

En primer lugar, y por seguir con Salinas, puede citarse el ensayo de 1948, *Defensa de la lectura*, donde el poeta-crítico resaltó la figura minoritaria del lector mediante la elaboración de una distinción conceptual que oponía a dos clases diferentes de lectores, los *leedores* y los *lectores:*

6. *Cf.* "'Amics de la poesia'. Una lectura de Pedro Salinas", en P. Salinas, *Mundo real y mundo poético. Y dos entrevistas olvidadas 1930-1933*, Pre-textos, Valencia, 1996, p. 98.

7. P. Salinas, "Los poderes del escritor o las ilusiones perdidas", (1954), en *Ensayos completos*, Taurus, Madrid, 1983, I, p. 378 (en adelante se citará esta edición de las obras completas de Salinas con las siglas *EC* y el correspondiente número de volumen). Antes, en 1937, Salinas había atribuido su escaso interés por el público a la ausencia de un público de literatura en España: "en España falta el público como masa. El público español es casi una minoría, una selección." (P. Salinas, "La vida literaria en España", *EC*, III, p. 326).

8. P. Salinas, *Defensa de la minoría literaria* (1948), en *EC*, II, p. 372.

un hombre al que vemos inclinado sobre un libro podría pertenecer a una de dos categorías muy distintas: *leedor* o *lector*. Y uno de los efectos del desorden intelectual contemporáneo es que mientras ha crecido el número de los leedores, se ha vuelto rareza singular el tipo puro del lector[9].

Salinas –en términos muy similares a los que Ortega utilizaba para caracterizar a su minoría excelente– caracterizó a esta especie rara de lector por un rasgo que lo distinguía del resto de los "leedores": el esfuerzo realizado en sí mismo y por sí mismo. Mientras que la mayoría de la gente leería –decía el poeta– para satisfacer una "mezquina conveniencia" (*EC*, II, p. 345), la "escasa minoría" de lectores auténticos lo haría "por el puro gusto de leer, por amor invencible al libro, por ganas de estarse con él horas y horas":

> Ningún ánimo, en él, de sacar de lo que está leyendo ganancia material, ascensos, dineros, noticias concretas que le aúpen en la social escala, nada que esté más allá del libro mismo y de su mundo (*EC*, II, p. 346).

Para Salinas, este tipo puro de lector podría ejemplificarse con la figura ficticia de Don Quijote, tal y como ésta aparece en algunos pasajes de la novela, como por ejemplo: "se daba a leer libros de caballería con tanta afición y gusto que olvidó de casi todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda." O como este otro: "Vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballería en qué leer". Salinas concluía, en palabras que convertían a Don Quijote en uno de esos seres excelentes y nobles de la minoría orteguiana:

> ¿Cómo ser de su excelencia podría titubear ni el canto de un segundo entre la perecedera posesión de unas tierras, parvas tierras pardas de pan llevar, y las áureas extensiones de Hircania, de Gaula, de Grecia, terrenos de la fantasía que nunca se agotan? (*EC*, II, p. 357)[10].

9. P. Salinas, *Defensa de la lectura*, en *EC*, II, p. 345.

10. La admiración que Salinas sentía por las personas que daban prioridad a los valores espirituales y culturales sobre los materiales está vinculada a preocupacio-

El otro gran crítico de la Generación del 27, Dámaso Alonso, también privilegió en sus trabajos la figura del lector, entendido desde luego como lector auténtico. Puede citarse en este sentido el famoso capítulo de *Poesía española*, donde Dámaso Alonso se ocupó de lo que él llamaba "el primer conocimiento de la obra poética" y que tiene como protagonista precisamente al lector[11]. Lo que Dámaso Alonso llamaba aquí "el lector" no tenía, desde luego, nada que ver con el público. El lector a quien Dámaso Alonso atribuyó nada menos que el primer grado de conocimiento de la obra poética no pertenecía a esa masa indiferenciada que servía de base a las estadísticas, sino que era –al igual que el hombre egregio de Ortega– un ser especialmente dotado para la comprensión de las obras poéticas, un ser *diferente*; y lo era –también al igual que ocurría en Ortega– no por causas económicas o sociales, sino por un cierto modo de ser: más estético que práctico, más orientado a la búsqueda de belleza que a la de riquezas o beneficios materiales.

Dámaso Alonso insistió, además, en lo que tenía de cualidad innata este especial modo de ser. Si Ortega hablaba de un "don peculiar de la sensibilidad artística", que caracterizaría a los artistas[12], Dámaso Alonso extendió al lector (auténtico) la posesión de una facultad especial que haría de él un ser especialmente dotado para la comprensión de la poesía: la facultad de la intuición (*PE*, p. 34). En los textos críticos y teóricos del 27, el arte sigue siendo cosa de casta, cosa de élite, pero esta élite no se reducía a artistas o escritores –como parecía deducirse del ensayo de Ortega–, sino que abarcaba también a los lectores auténticos. No obstante, en lo

---

nes sociales y políticas de las que ni él ni ningún otro de los que compusieron la Generación carecían: "Me asusta la visión de una humanidad que pase de la matanza metódica al aburrimiento de un vacío organizado, que emerja de los tanques y se apee de los aviones, para reingresar mansuetamente en los rediles del conformismo con la comodidad material y la indigencia del espíritu." (P. Salinas, "Reflexiones sobre la cultura (A propósito de la encuesta a los intelectuales)" (1945), en *EC*, III, p. 354).

11. *Cf.* D. Alonso, *Poesía española, Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1950, pp. 33-42. En adelante se citará este texto con las siglas *PE*.

12. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 895.

que sí era rotundo Dámaso Alonso era en subrayar que sólo podía considerarse *lector* aquel que poseía dicha intuición *naturalmente*:

> no todo el que lee es "el lector". Esa intuición... se la tiene o no se la tiene, como en la mística los carismas y las gracias especiales (*PE*, p. 42).

El gran crítico no dudó siquiera a la hora de ilustrarnos sobre la figura del lector auténtico con su propio caso, en ese conocido momento del capítulo citado en que narra su lectura adolescente e intuitiva de un soneto del Dante[13]. Pero lo más importante, a la hora de establecer ciertos rasgos característicos de la crítica del 27, es reparar en que Dámaso Alonso dice escribir *Poesía española* –que es un libro de crítica literaria– no para un lector cualquiera, sino también para ese lector especial, "lector ya iluminado por el conocimiento intuitivo de la poesía" (*PA*, p. 42). La crítica literaria de los poetas del 27 se concibió, pues, siempre –al igual que su obra poética–. como un producto de minorías y para minorías.

Por poner otro ejemplo de esta actitud selectiva y elitista de la Generación del 27, puede recordarse el caso de Luis Cernuda, del que se va a considerar aquí el texto titulado "Unas palabras sobre la poesía española actual"[14]. Al plantearse en él el problema de la dificultad de entendimiento de la nueva poesía española, Cernuda la atribuía, al igual que Ortega, a incapacidad del público lector, y elaboraba la noción de un *lector* que, como el de Dámaso Alonso,

13. "El muchacho, casi un niño –aspirante a matemático–, que por las avenidas del Retiro sacó de su bolsillo *Le cento migliori liriche della lingua italiana*, y por primera vez se puso en contacto con el soneto inmortal, leía con alguna dificultad el italiano y no tenía la menor idea de análisis estilísticos. Seguramente que no pudo discriminar mucho entre sus intuiciones parciales al pasar por cada uno de los versos. Intuyó una imagen simplicísima. En el alma está aún: no ha cambiado. El hombre, casi un viejo, cansado y desilusionado, tiene aún en las entrañas del alma esta cámara intacta, de candor, de ilusión eterna. La misma que se abrió aquel día en el alma del niño." (*PA*, pp. 40-41).

14. L. Cernuda, "Unas palabras sobre la poesía española actual" (1936), en *Crítica, ensayos y evocaciones*, Seix Barral, Barcelona, 1970, pp. 143-47.

estaba naturalmente capacitado para leer poesía, de la misma manera que el poeta estaba naturalmente capacitado para escribirla:

> no toda persona tiene aptitud o capacidad para la poesía. Un comentarista francés hablaba de la poesía comparándola a una misteriosa corriente, a un extraño fluido que ciertos cuerpos pueden recibir y transmitir y otros no; exactamente como ocurre con el fluido eléctrico, del cual unos cuerpos son buenos conductores y otros malos conductores. Es decir, que la poesía, como toda actividad humana, requiere una determinada inclinación instintiva; inclinación que en el poeta es activa y pasiva en el lector, aunque su origen sea uno solo (p. 145).

Cernuda no hacía de esta capacidad natural para la lectura de poesía la base de un privilegio[15], sino –tal y como Ortega habría querido– de una obligación y un deber, el de desarrollar al máximo las potencialidades para las que ese lector estaría dotado:

> puede suceder, y con triste facilidad sucede, que un hombre lleva dentro de sí, atrofiado o dormido, como el son que duerme en las cuerdas del arpa, según la rima becqueriana, el instinto poético, y entonces es cuando hay que despertarlo y encauzarlo por su verdadero camino. (...) Cuando un espíritu se sienta instintivamente atraído por la poesía basta con darle conciencia de sí mismo y encauzarlo, si él por su propia cuenta no lo hace (p. 146).

Y, desde luego, fue tan rotundo como Dámaso Alonso al concluir que sólo aquellos que en la lectura se sintiesen naturalmente arrastrados por el impulso del poeta eran "los únicos verdaderos lectores de la verdadera poesía" (p. 147). De ahí que Cernuda fue-

15. "No se deduzca de ahí, sin embargo, que la carencia de esa innata obligación hacia la poesía tiene carácter peyorativo con respecto a un hombre. Aquí sólo se indica como nota bastante frecuente en muchas personas y que, por lo demás, puede estar compensada con otra inclinación hacia diferente actividad útil o bella." (*op. cit.*, p. 146).

se siempre –tal como ha señalado César Real– "un autor en busca de un lector"[16].

Ni siquiera Federico García Lorca –al que se suele leer en clave popularista– fue ajeno a esta actitud selectiva de su grupo poético. Para él era también evidente que la comprensión estética de la poesía era un lujo reservado a unos pocos lectores, aun cuando –a diferencia de sus compañeros de generación– atribuyese la diferencia lectora no tanto a capacidad natural cuando a formación adquirida. Para García Lorca, lo esencial –a la hora de leer poesía– era "estar iniciado en la Poesía y tener una sensibilidad preparada por lecturas y experiencias"[17].

De manera que creo que podría afirmarse que la crítica literaria del 27 no se concibió nunca como obra dirigida al gran público, y ni tan siquiera a la mayoría de los lectores, sino a una muy reducida minoría, la de los lectores auténticos, únicos a los que tenía sentido tratar de facilitar el acceso a aquellas obras literarias que, por su especial dificultad, precisaban del comentario y la valoración críticas.

3. La Generación del 27 frente a la crítica literaria

Los poetas del 27, extremadamente severos con el público, no lo fueron menos a la hora de valorar la crítica literaria de su tiempo. Son innumerables las ocasiones en que nos encontramos en los textos críticos y teóricos del 27 con afirmaciones despectivas en relación con la crítica literaria que les había precedido, en cualquiera de sus variantes: la más rigurosamente académica, la ensayística y la periodística. Empezaremos por esta última.

Lo primero que constatan todos los críticos del 27 es que la crítica literaria periodística había experimentado un enorme crecimiento en las últimas décadas, que habría ido paralelo al desmesurado incremento de libros publicados. Fueron conscientes, pues,

16. *Vid.* C. Real Ramos, *Luis Cernuda y la "Generación del 27"*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983, p. 97.

17. F. García Lorca, "La imagen poética de Góngora" (1927), en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1991, III, p. 238.

nuestros autores de la naturaleza de ese fenómeno cultural que hoy se conoce ya como *proliferación discursiva* y que ha sido objeto de numerosas reflexiones, que van desde las de Fichte y Simmel en el siglo XIX[18] a la muy reciente de George Steiner en *Presencias reales*[19]. Al igual que cualquiera de estos autores, los críticos del 27 supieron ver el vínculo entre este fenómeno y los nuevos condicionamientos materiales y sociales de las sociedades industriales. Dámaso Alonso, por ejemplo, explicó:

> La invención de la imprenta, su difusión, la mayor rapidez de los medios tipográficos, la disminución del analfabetismo y el constante crecimiento de la población de todo el mundo, arroja todos los días una marea, cada vez más invasora, de papel impreso (*PE*, p. 221).

Cuando Pedro Salinas, en su *Defensa de la lectura*, hablaba de la "superabundancia de libros" y advertía que ésta podía ser "tan lesiva para la cultura como su escasez" (*EC*, II, p. 297), estaba inscribiéndose también en la línea de esos pensadores que, como Huxley o como Edgar Allan Poe –a quien citaba directamente–[20], habían visto en el fenómeno de la proliferación uno de los más graves riesgos de la cultura del siglo XX. Y tanto Pedro Salinas como Dámaso Alonso vieron en la proliferación de las reseñas periodísticas sobre literatura uno de los peores síntomas de esa tragedia de la cultura que se derivaría del incremento desmesurado de papel impreso. Para Dámaso Alonso, por ejemplo, la crítica periodística se caracterizaría por ser "volandera", tan efímera como "las

18. Véase a este respecto el reciente trabajo de K. Geldof, "La théorie (littéraire) à l'heure de sa reproduction mecanisée: de la prolifération et du pluralisme comme faits primitifs", *Littérature*, 94, 1994, pp. 68-96.

19. G. Steiner, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona, 1991.

20. "Consuele (...) el tener por precedente de nuestra barbarie, nada menos que hace ya un siglo, a Edgard Allan Poe, que escribía, en su *Marginalia*: 'La enorme multiplicación de libros, de todas las ramas del conocimiento, es uno de los mayores males de nuestra época.'" (*EC*, II, p. 297).

efímeras hojas donde aparece" (*PA*, p. 220). Por su parte Pedro Salinas subrayó que el incremento de producción crítica de esta índole no suponía, ni mucho menos, que se diese satisfacción a la "desesperada necesidad de sentido crítico" que sentían las sociedades actuales: "hay un defecto de crítica o, dígase de otro modo, un exceso de crítica defectuosa" (*EC*, II, p. 316).

Lo que se ofrecía al lector en la forma de reseña periodística –argumentaba Salinas para explicar su profundo rechazo de este tipo de crítica literaria– era, habitualmente, un "género de pseudocrítica que informa superficialmente y no estimula" (*EC*, II, p. 320). Por detrás de esa "frondosidad del 'revisterismo'", añadía, lo que habría sería "una operación fraudulenta, el escamoteo de la verdadera crítica" (*EC*, II, p. 317). Como para Salinas la *operación realmente crítica* consistía en entrar a fondo "en el problema real de la singularidad de la nueva obra con respecto a las demás"[21], y esto es algo que no se podría hacer sin un gran dominio de la historia literaria, Salinas advertía –en su reseña del libro de Casalduero– que "las auténticas críticas de poesía" escaseaban y acababa llamando la atención sobre el hecho alarmante de:

> la generalidad y creciente extensión del fenómeno de la *desaparición gradual de la crítica*, ejercida por quien puede y quien debe, es decir, por personas en posesión de una real y específica capacidad de criticar; y el advenimiento en su lugar de un enjambre de *revisteros*, o *reseñistas*, que caracolean por revistas y diarios, sembrando sus caprichos y sus antojos, y hablando a bocanadas, so pretexto de cualquier libro nuevo (*EC*, III, p. 298).

Lo que tanto Dámaso Alonso como Pedro Salinas deseaban era, por consiguiente, que la crítica de urgencia fuese practicada por quienes *podían* y *debían* hacerlo, es decir, por críticos serios y rigurosos, como lo fueron en el siglo XIX De Sanctis o Sainte-Beuve; y, a ser posible, poetas ellos mismos, como lo fue

21. P. Salinas, "Un poeta y un crítico (*Cántico*, de Guillén, por Casalduero)" (1947), en *EC*, III, p. 297.

Coleridge. A diferencia de la mayoría de los reseñistas contemporáneos, estos grandes críticos –argumentaba Salinas en su *Defensa de la lectura*– hablaron con *fundamento*:

> Llamo fundamento a un moderado saber de aquello sobre lo que va a escribirse, esto es, de letras, y una moderada posesión de la auténtica calidad crítica, que a mi ver consiste, por un lado, en la pureza de la curiosidad intelectual desinteresada, y por otro en la aptitud para sentirse recreado y movido por lo que se lee (*EC*, II, p. 318).

En el ensayo significativamente titulado *Defensa de la minoría literaria*, Pedro Salinas insistía en la tesis de que la crítica literaria era cosa de minoría, de los pocos capacitados que podrían hablar de la obra literaria con fundamento: "la obra literaria no puede ser condignamente apreciada por cualquiera" (*EC*, II, p. 383). Aun cuando esto pudiera parecer a algunos un "insolente desmán contra los derechos naturales del hombre" –decía Salinas irónicamente–, su tesis, sostenida con rotundidad, era que no todos los que leían literatura podían ejercer de críticos literarios[22].

También Dámaso Alonso apostó por la minoría crítica. En *Poesía española*, en el capítulo dedicado al "segundo conocimiento de la obra poética", cuyo protagonista es el crítico, éste pertenece a una minoría aún mucho más minoritaria que la de los lectores. Desde luego, el crítico tiene que ser en primer lugar un *lector* de los auténticos, dotado, pues, de esa especial capacidad intuitiva del buen lector. Pero en segundo lugar tiene que serlo en un grado superlativo, muy superior al del mero lector: "Existe un ser –dice– en el que las cualidades del lector están como exacerbadas" (*PA*, p. 209). La primera cualidad que el crítico tendría en grado superior al

22. Parecido desmán cometió Jorge Guillén cuando, muchos años más tarde, siguió criticando, en términos muy orteguianos, la "abolición" de las diferencias entre los seres humanos, "convertida en igualdad de nivel, análoga a la igualdad ante la ley", y añadió: "Quien toca el violín no es cualquier ciudadano sino el ciudadano violinista. (...) Toda poesía exige de su lector cierta competencia..." (J. Guillén, "Poesía integral", en *El argumento de la obra*, Taurus, Madrid, 1985, p. 127).

mero lector sería la capacidad receptora, que en su caso tendría que ser "profundamente intensa, dilatadamente extensa" (*ibid.*). Y que, por tanto, marcaría una distancia entre las potencialidades del lector y las de ese lector superlativo que sería el crítico: "así como no todo el que lee es lector, no todo lector tiene una ancha sensibilidad receptora" (*ibid.*). El crítico era "ante todo, un no vulgar, un maravilloso aparato registrador, de delicada precisión y generosa amplitud" (*PA*, p. 210).

La segunda cualidad por la que el crítico se diferenciaría del lector sería la de su capacidad *expresiva*, es decir, la de su capacidad de poner por escrito sus impresiones o intuiciones lectoras. Se trataría ésta de una condición inexcusable para la actividad crítica, que, en cambio, no todo lector –aun el auténtico– tendría que poseer. Pero, como no podría haber crítica sin una intensa capacidad expresiva, el crítico debería ser en cierto modo, él también, un artista o, dicho de otro modo, un escritor. La crítica, dice Dámaso Alonso, es un arte. Y Pedro Salinas por su parte –alabando el libro de Casalduero: "También la crítica necesita su ángel, más cuando es de poesía" (*EC*, III, p. 306).

No todo eran, sin embargo, cualidades innatas en el crítico diseñado por Dámaso Alonso. Lo que distinguía al crítico de la generación del 27 de la crítica meramente poética, al estilo azoriniano, era la tercera cualidad que Dámaso le exigía: una "razonable erudición" (*PA*, p. 220). Que, en el caso de que el crítico quisiera acceder al tercer grado de conocimiento propio de la crítica "científica", tendría que completarse con la posesión de un igualmente razonable dominio de las técnicas de análisis estilístico (*PA*, pp. 421 y ss.). También Pedro Salinas exigía del crítico literario, junto a la "sensibilidad aguda" y la "certera penetración interpretativa", un "sólido saber" y una "extendida formación cultural" (*EC*, III, p. 300).

Y aquí es donde vendría a hacer su aportación la Generación del 27. Pues en España no habría existido hasta entonces una crítica literaria –no periodística–, que combinase al mismo tiempo la erudición histórica y el sentido artístico o la sensibilidad lectora. Fuera de la crítica volandera, del tipo de la practicada en periódicos,

lo que habría predominado como crítica rigurosa serían los trabajos de erudición histórica y no los de crítica literaria: "En España –dice Dámaso Alonso en *Poesía española*– ha habido bastantes eruditos, pero apenas ha existido la crítica" (*PA*, p. 212). Los nuevos críticos deseaban, en cambio –en palabras de Salinas–, alejarse de "la erudición de vuelo corto, del factualismo sin espíritu, de la manía de las *fuentes* y demás endemias" de la historia de la literatura al uso y abordar la lectura concreta del texto literario, en un acercamiento ahistórico y fundamentalmente estético (*EC*, III, p. 300). En palabras del propio Salinas, en *Defensa del lenguaje*:

> Entiendo que enseñar literatura es otra cosa que exponer la sucesión histórica y las circunstancias exteriores de las obras literarias: enseñar literatura ha sido siempre, para mí, buscar en las palabras de un autor la palpitación psíquica que me las entrega encendidas a través de los siglos: el espíritu en su letra (*EC*, II, p. 418).

De ahí que uno de los acontecimientos más importantes de la historia de la Generación del 27, el Homenaje a Góngora, pueda leerse también como un intento de oponer su modo de leer las obras literarias al modo en que la crítica tradicional española las había leído. Las páginas que siguen contienen por ello una lectura del célebre homenaje que se distancia de la lectura habitual –la que insiste en lo que éste tuvo de recuperación de la figura de Góngora y de repercusión en la definición de la poética del 27–, para hacer hincapié en lo que tuvo de gesto crítico, de intento de establecer un nuevo modo de practicar y ejercer la crítica literaria en España.

4. La crítica del 27 frente a la crítica gongorina

Todos los poetas del 27 vertieron en aquel famoso homenaje innumerables quejas contra la crítica oficial española[23]. Desde

23. Algunos las seguirían vertiendo años después. Es el caso de Cernuda, quien en 1959 realizó las siguientes declaraciones: "En realidad, la crítica, como yo la entiendo, tal vez sea cosa ajena a la mentalidad española; y no deja de ser muy significante que la historia de nuestra literatura no nos ofrezca el nombre de un solo crítico; hay, sí, profesores, eruditos, historiadores (Menéndez y Pelayo fue una

García Lorca, que acusó a Menéndez Pelayo de no haber entendido a Góngora –aunque lo disculpase porque, en cambio, "entendió portentosamente a todos los demás", y que ya con menos remilgos acusó a otros muchos gongorinos de simple *incapacidad crítica*;[24] hasta Dámaso Alonso, que aprovechó la ocasión del homenaje para expresar su descontento con "el estrecho y sórdido ámbito de rutina" en que se desenvolvía "la crítica literaria oficial de España"[25], y que no dudó en elaborar toda su defensa de Góngora en clara y explícita oposición a la execración que del mismo había hecho Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas*[26].

---

mezcla de todo eso, operando en un organismo de una sola pieza, un organismo de fanático, uno de los fanáticos más extraordinarios jamás producido por una tierra fértil en ellos), lo que se quiera, menos un crítico. Tampoco ha habido en España ningún filósofo, y no es raro, ya que el pensamiento crítico y el pensamiento filosófico son hermanos." (*v.* Fernández Figueroa, "Entrevista con un poeta", *Índice literario*, 1959. Cit. por L. Cernuda, *Obra Completa*, Siruela, Madrid, 1994, II, pp. 813-14).

24. "Algunos críticos achacan lo que ellos llaman el cambio repentino de don Luis de Góngora, con cierto sentido histórico, a las teorías de Ambrosio de Morales, a las sugestiones de su maestro Herrera, a la lectura del libro del cordobés Luis Carrillo (apología de estilo oscuro) y a otras causas que parecen razonables. Pero el francés M. Lucien Paul Thomas lo achaca a perturbación cerebral, y el Sr. Fitzmaurice Kelly, dando pruebas de la incapacidad crítica que le distingue cuando trata de un autor no clasificado, se inclina a creer que el propósito del poeta de las *Soledades* no fue otro que el de llamar la atención sobre su personalidad literaria. Nada más pintoresco que estas *serias* opiniones. Ni nada más irreverente." (F. García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", *op. cit.*, p. 227).

25. D. Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", en *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970, p. 89. En adelante se citará este volumen con las siglas *EEG*.

26. Esto no quiere decir que los poetas del 27 –en especial Salinas y Dámaso, que se habían formado en el Centro de Estudios Históricos– no reconociesen su deuda con los estudiosos de la literatura que los habían precedido: Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Américo Castro fueron valorados por ellos en tanto que historiadores que habían realizado una labor imprescindible de recopilación de datos, y también en tanto que críticos en aquellos casos en que se habían aplicado al comentario y valoración de obras concretas. En 1956, en su libro sobre Menéndez Pelayo –lejos ya de las euforias juveniles–, Dámaso Alonso acabó reconociendo: "Antes de Menéndez Pelayo, la crítica literaria entre nosotros era un caos. (...) Menéndez Pelayo creó, sencillamente creó, entre nosotros, la historia de

El propio Dámaso Alonso se ha ocupado de subrayar, en innumerables ocasiones, que el mérito de la Generación del 27 en relación con Góngora no fue ni el de recuperar su figura ni el de adoptarlo como modelo estético. En el ensayo titulado "Góngora y la literatura contemporánea", escrito en la emblemática fecha de 1927, aunque publicado por primera vez en 1932 (con ligeros retoques, según decía el propio autor), Dámaso Alonso recordaba que la admiración contemporánea por Góngora no tuvo su origen en España, sino en Francia, y que no se debió a la Generación del 27, sino a los simbolistas franceses, en especial a Verlaine, pero también a Moréas, a través de los cuales dicha admiración pasó a Rubén Darío, quien a su vez la habría repatriado a España[27].

La tesis principal de Dámaso Alonso en este ensayo fue, sin embargo, que ninguno de estos poetas simbolistas o modernistas, que habrían iniciado la corriente de entusiasmo hacia Góngora, habría entendido en qué consistía el arte del poeta barroco. Lo que Verlaine festejaba en Góngora era el artista raro, el proscrito de las alabanzas oficiales, el poeta maldito... A decir de Dámaso, era la suya así como la de Rubén Darío una admiración pueril, *snob*, no apoyada en un verdadero y sólido conocimiento de la obra de Góngora. Lo mismo habría ocurrido con el entusiasmo mostrado por las vanguardias del primer cuarto de siglo, que habrían saludado "calurosamente la sombra de Góngora, como la de un predecesor" (p. 555), pero que no habrían profundizado en su lógica poética:

---

nuestra literatura: pobló un espacio inmenso de la cultura española, antes casi desierto." (D. Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de don Marcelino)*, Gredos, Madrid, 1956, p. 103). Más tempranamente aún, en 1930, Pedro Salinas, además de reconocer su deuda con los críticos históricos de la literatura, se refirió a algunos otros críticos españoles como dignos precursores de la nueva crítica: así, Enrique Díez-Canedo, al que atribuyó una gran cultura moderna; Melchor Fernández Almagro, de quien dijo que tenía un fino temperamento; "Azorín", que poseería "un admirable afán de comprensión certera", y Ortega, quien "sin ser un crítico profesional, ha hecho cosas magníficas sobre 'Azorín' y Baroja" (*Vid.* la entrevista de 1930 rep. en P. Salinas, *Mundo real y mundo poético...*, *op. cit.*, p. 89).

27. D. Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea" (1932), en *EEG*, pp. 525-26.

> Siempre palabras vagas sobre Góngora, frecuentemente exclamaciones admirativas, jamás una crítica sagaz, un comentario que demuestre verdadera lectura, nunca un pormenor que pueda revelar influjo sobre una obra (p. 544).

Lo que habría aportado la generación del 27 a la historia de la recepción contemporánea de Góngora no habría sido, pues, un capítulo más del irreflexivo entusiasmo por el poeta maldito, sino una conjunción de admiración y verdadero conocimiento[28]. Si en 1927, Lorca podía decir que a Góngora no había que leerlo, sino que "estudiarlo"[29], en 1932 Dámaso Alonso podía ya decir explícitamente –en el ensayo "Góngora y la literatura contemporánea"– que la Generación del 27 sería la primera en haber estudiado "en serio a Góngora". A los poetas del 27 no les cabría la gloria de haber recuperado la figura de Góngora, sino la de haber sido "los primeros que... tienen motivos serios, externos e internos, para poder interpretar y admirar al autor del *Polifemo*"[30]. La aportación del 27 en relación con Góngora sería, pues, sobre todo y fundamentalmente una aportación *crítica*, a la que Dámaso sólo reconoció un

28. En 1961 Dámaso Alonso recordaría así los hechos: "se había ido constituyendo (por inexplicables afinidades selectivas) un grupo de amigos poetas que todos coincidíamos en el entusiasmo por Góngora. Es posible que de todos estos amigos, el que tuviera un verdadero contacto más temprano con Góngora hubiera sido Gerardo Diego (...). Federico dio en la *Residencia de Estudiantes* su famosa conferencia sobre Góngora; en esta conferencia, la interpretación de varios pasajes de las *Soledades* y el *Polifemo* resultaba un poquito caprichosa; pero era la suya genial interpretación del poeta, que, traspasando la letra y su sentido material, calaba hondo en el espíritu. El gusto por Góngora y el conocimiento era también evidente en Salinas y Guillén. Pero con quien yo más intercambiaba gongorismo era con Rafael Alberti. Rafael, completamente alejado entonces de cualquier preocupación que no fuese exclusivamente literaria, se sabía a Góngora de memoria. Él y yo podíamos recitar las *Soledades* y el *Polifemo* de memoria..." (D. Alonso, "Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)", en *Obras Completas*, Gredos, Madrid, 1985, VIII, p. 693).

29. "Es un problema de comprensión. A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo. Góngora no viene a buscarnos, como otros poetas, para ponernos melancólicos, sino que hay que perseguirlo razonablemente" (F. García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", *op. cit.*, p. 228).

30. D. Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", *op. cit.*, p. 526.

precedente importante: los trabajos de Alfonso Reyes, recopilados en el mismo año de 1927 con el título de *Cuestiones gongorinas*[31].

Y el efecto más importante de esta aportación habría sido paradójicamente –y contra lo que se suele creer– la eliminación de las razones por las que los poetas simbolistas, modernistas y vanguardistas habían hecho de Góngora su modelo. Para Dámaso Alonso, todo el entusiasmo por Góngora habría estado basado en un "error crítico", que atribuía a la "generación anterior", y que habría consistido, por parte de los simbolistas, en tomar a Góngora por un poeta *borroso*, *impreciso*, y su mundo poético por un mundo de "representaciones caóticas, confusas, oscuras"; y, por parte de los ultraístas, en no haberse dado cuenta de que la metáfora gongorina no tendría nada que ver, salvo en muy raras excepciones, con la metáfora creacionista de la vanguardia[32]. Todos ellos habrían cometido el error de "querer ver en Góngora sólo la modernidad y no la indudable vejez" (p. 555). A todos ellos les acusa Dámaso Alonso de no haber comprendido al poeta, y, más aún, de no haberlo ni siquiera leído[33].

Como tampoco lo había leído –a decir de Dámaso– el gran patriarca de la crítica literaria española: Marcelino Menéndez Pelayo. Hoy resulta difícil valorar en su justa medida la osadía con que Dámaso Alonso cuestionó en 1927 la validez del juicio crítico de

31. Coincide con Dámaso Alonso en esta apreciación el poeta Rafael Alberti, para quien el "saldo positivo" del homenaje a Góngora fue, sin lugar a dudas, la "obra extraordinaria" de Dámaso Alonso (R. Alberti, *La arboleda perdida. Memorias*, Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 252).

32. "La poética de Góngora es fundamentalmente, pero no únicamente, metafórica. Su encanto reside en el enlace, en el desarrollo y concatenación de los elementos imaginarios. Poesía, la gongorina, que en lo interno está apoyada sobre un proceso lógico normal, transportado a términos irreales, noción a noción, nexo a nexo; y que en lo formal se funda sobre elementos auditivos, rítmicos y ópticos. En ella, lo excepcional es la metáfora audaz y deslumbrante, y ésta nunca queda aislada, sino que va a fundirse en la sabia disposición de los términos metafóricos normales, que son precisamente los puntos neutros del poema que el ultraísmo quiso suprimir." (D. Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", *op. cit.*, pp. 555-56).

33. "El sentido de la glorificación de Góngora por simbolistas y modernistas demuestra bien a las claras el escaso manejo de las obras del poeta. (...) Resulta, pues, que los que por esos años se declaraban admiradores de Góngora no le com-

Menéndez Pelayo, pero de lo delicado del asunto da cuenta el hecho de que en muchas ocasiones, al menos en los ensayos publicados en esa fecha –en la que Dámaso Alonso no gozaba todavía del reconocimiento general–, no nombrara al gran historiador del XIX por su nombre, sino que se refiriera a él con eufemismos del tipo de "Quien con su merecedísima autoridad tachó a las *Soledades* de carecer de asunto"[34], aludiendo así al siguiente pasaje de la *Historia de las ideas estéticas* en que Menéndez Pelayo, en efecto, había tachado a las *Soledades* de carecer de asunto:

> Góngora se había atrevido a escribir un poema entero (las *Soledades*), sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. (...) ¿Qué poesía es ésa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta...[35]

Como diría años más tarde Dámaso Alonso, ya polemizando explícitamente con el maestro en el libro que le dedicó por entero –y en el que reivindicó sus innúmeras cualidades como crítico, sin por ello exculparle del error cometido con Góngora–[36], Menéndez Pelayo atribuyó a Góngora, de modo negativo y execratorio, la misma cualidad que le atribuyeron los modernistas (y, más tarde, los vanguardistas), es decir, la de ser su predecesor y escribir como ellos, sin asunto y sin ideas. Y, por tanto –argumenta Dámaso en este libro sobre Menéndez Pelayo–, habría cometido el mismo

---

prendían bien, y con frecuencia ni siquiera lo habían leído." (D. Alonso, "Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes" (1927), en *EGG*, p. 510).

34. D. Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", *op. cit.*, p. 69.

35. M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, CSIC, Madrid, 1970, I, p. 807.

36. En este libro Dámaso Alonso, al subrayar sus valores como crítico, acabó haciendo de Menéndez Pelayo la encarnación misma de ese crítico ideal que había diseñado en *Poesía española*: "Menéndez Pelayo, como crítico, ante una obra literaria, con un instinto prodigioso, sabía apoderarse (quizá entre cientos de páginas o

error crítico que estos poetas: "relacionar estéticamente el gongorismo con el simbolismo" (p. 73). De ahí –sigue explicando Dámaso Alonso– que en otro texto, posterior al pasaje de la *Historia de las ideas estéticas*, Menéndez Pelayo llevase al extremo su error de identificar a Góngora con aquellos que lo habían erigido en su predecesor, exacerbando su execración de años anteriores, en unas afirmaciones que a Dámaso le parecían aún más sangrantes y significativas:

> Góngora... llegó en su última manera al *nihilismo* poético, a escribir versos sin idea y sin asunto, como meras manchas de color o como mera sucesión de sonidos[37].

En opinión de Dámaso Alonso, el historiador no habría leído detenidamente a Góngora y se habría dejado llevar, al formular sus juicios sobre él, por sus prejuicios hacia la poesía modernista, a la que sus detractores consideraban "mera sucesión de sonidos", dando pábulo así a la tesis modernista de que Góngora habría sido un predecesor de las modernas corrientes de arte por el arte, de la *musique avant toute chose*, de la liberación del significado, etc. etc. De ahí que todos los esfuerzos del poeta del 27 fueran destinados a explicar que Góngora no era un predecesor de las poéticas de vanguardia, sino un poeta perfectamente inscrito en la tradición renacentista, autor de poemas con asunto, con ideas, y, sobre todo, con significados perfectamente delimitables en la mayor parte de los casos: "en el poema gongorino hay siempre un sentido lógico, perfectamente trabado (...) Nada de *meras* manchas o sonidos, por mucha musicalidad y mucho color que haya en las *Soledades*, el *Polifemo* o el *Panegírico del Duque de Lerma*")" (p. 72). Y, por lo mismo, a hacer ver que Góngora no era un poeta ininteligible:

---

de versos) de lo más característico, de lo más intenso, y presentarlo al lector... De aquí uno de los motivos de mi admiración por don Marcelino: ¡qué estilo eficaz, capaz de concentración y de matiz! ¡qué suavidad de mano!" (D. Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario...*, *op. cit.*, pp. 101-2).

37. Cit. por D. Alonso, *op. cit.*, p. 71.

La lectura de las *Soledades* es ciertamente –sería necio el negarlo– muy difícil. Pero una cosa es la dificultad y otra la incomprensibilidad o la carencia de sentido. Es verdaderamente vergonzoso que haya todavía en España personas que escriben y discuten de cosas de literatura y siguen creyendo que las *Soledades* son un simple galimatías, un engendro sin pies ni cabeza[38].

5. El significado en la crítica literaria del 27

Estas afirmaciones de Dámaso Alonso sirven para enlazar con el que será el último tema de este trabajo: el papel que los significados desempeñan tanto en la estética como en la crítica del 27. Y también en este aspecto los del 27 se nos revelan muy deudores de Ortega. Éste, que había hecho hincapié en la eliminación de los *contenidos humanos* en el arte nuevo[39], no dejó tampoco de subrayar en *La deshumanización del arte* que este hecho no implicaba una eliminación absoluta del *significado* en el mismo. A pesar de que se suele afirmar que en el ensayo de Ortega se echaron los fundamentos teóricos de los movimientos de vanguardia[40], la hipótesis de un arte en el que toda referencia a la realidad, al mundo, quedase anulada y, por tanto, en el que no existiesen significados –que prosperó en las teorías vanguardistas y en ciertos formalismos críticos–, fue en realidad completamente ajena a Ortega, quien expresó así su opinión al respecto:

Un cuadro, una poesía donde no quedase resto alguno de las formas vividas, serían ininteligibles, es decir, no serían nada, como nada sería un discurso donde a cada palabra se le hubiera extirpado su significación habitual[41].

O como sostenía páginas después: no se trataría de "decir o pintar una cosa que carezca por completo de sentido, que sea inin-

38. D. Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", *op. cit.*, p. 88.

39. *Vid.* J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 894.

40. *Vid.* J. Portolés, *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 141.

41. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 898.

teligible o nula" (p. 901). El arte nuevo descrito por Ortega era, como la poesía de Góngora, difícil, sí, pero no ininteligible. En este arte sería muy difícil encontrar "nuestro mundo habitual", pero eso no querría decir que éste estuviese por completo anulado. A decir de Ortega, la realidad estaba allí, en el arte nuevo, sólo que deformada, metamorfoseada por el trabajo del arte y, por tanto, irreconocible.

En el caso de la poesía, la metamorfosis artística de la realidad se llevaba a cabo mediante la metáfora, que, al nombrar la realidad de manera diferente a la cotidiana, rompía el nexo habitual entre referente y concepto y, por tanto, el fácil reconocimiento del objeto nombrado, pero que por eso mismo obligaba al lector a percibir el mundo de una manera nueva –lo que equivalía, para Ortega, a decir que la metáfora *aumentaba* el mundo, que le añadía aspectos inéditos no recogidos en las palabras o conceptos habituales con que lo nombramos (p. 910). Se trata la de Ortega de una teoría de la metáfora y de su papel en el lenguaje muy similar a la que se encuentra en el ensayo de Nietzsche sobre el lenguaje[42]. Y, por lo mismo, muy similar también a la que mucho más recientemente ha defendido Paul Ricoeur[43].

Lo importante para nosotros es que de una hipótesis similar en lo que concierne al papel de la realidad y del significado en la poesía partió la crítica literaria del 27, que no se ocupó por lo general de esos casos límite de los textos sin referencia, o, dicho de otro modo, de esos casos de literatura deliberadamente privada de significación –como sí lo hicieron, en cambio, críticos vanguardistas como Guillermo de Torre o Cansinos-Asséns[44]. La atención crítica del 27 se dirigió predominantemente hacia una literatura en la que era posible detectar la presencia de la realidad, aun cuando para ello fuera preciso restablecer la referencia, perdida o debilitada por

42. *Vid.* F. Lázaro Carreter, "Ortega y la metáfora", *Cuenta y razón*, 11, 1983, pp. 74-75.

43. *Vid.* P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Cristiandad, Madrid, 1980.

44. Sobre la crítica de la vanguardia en España, *vid.* A. Soria Olmedo, *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*, Istmo, Madrid, 1988.

el juego de los significantes. De ahí que la crítica literaria del 27, la erudita, tomase en muchas ocasiones la forma de una labor de traducción de las metáforas, merced a la cual se restablecían los significados que remitían al mundo allí donde el arte literario de todos los tiempos –el clásico y el nuevo– los habían vuelto irreconocibles, es decir, allí donde el arte no había sido o no era *realista*[45]. La crítica literaria del 27 fue, por ello, en buena parte, una *crítica de interpretación*.

Interpretativa fue, por ejemplo, cuando se aplicó al estudio serio de Góngora. Basta con revisar algunos de los artículos publicados el año del homenaje para reparar en la vocación comprensiva y hermenéutica que tenían los poetas del 27 cuando se ponían a ejercer de críticos. Todos ellos coincidían en señalar que el de la *oscuridad* era el peor de los tópicos que habrían acompañado la recepción de Góngora, y en que este tópico podía ser rebatido fácilmente mediante una mínima labor interpretativa por parte del crítico. En palabras de García Lorca, Góngora:

> Es suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia[46].

De ahí que el genial poeta granadino se aplicase, en su conferencia, a tratar de descifrar para los oyentes algunas de las presuntas oscuridades gongorinas. Mediante una labor exegética que insiste en la presencia del mundo real (de la Naturaleza) en los poemas gongorinos, García Lorca se aprestó a traducir –muy didácticamente– algunas de las más complicadas metáforas del poeta[47].

Otro de los textos más importantes que se publicaron en el año del homenaje, "Claridad y belleza de las *Soledades*" de Dámaso Alonso, nos permite confirmar que la mayor preocupación de la

45. Para la actitud de la Generación del 27 en relación con el realismo, *vid.* D. Alonso, "Escila y Caribdis de la literatura española" (1933), en *EGG*, pp. 11-28.

46. F. García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", *op. cit.*, p. 243.

47. Así, comentando la décima octava real de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, que dice:

crítica del 27 en relación con Góngora era la de acabar con el tópico crítico de la oscuridad gongorina y mostrar que, aunque Góngora era sobre todo un poeta *antirrealista*, el *mundo real* estaba presente en sus poemas, y que éstos no eran, por tanto, un juego vacío de significado (nihilista, como decía Menéndez Pelayo), sino un juego lleno de sentido, pleno de contenidos, que remitía, a despecho de todas las apariencias, al mundo real:

> Estamos ahora –dice el crítico casi al final del ensayo– en mejores condiciones para comprender el papel estético del contenido de las *Soledades*, de ese contenido que a tantos ha parecido vacuo, y que no sólo no lo es, sino que, de tan lleno, de tan apretado, está colaborando a la misma tendencia: es tan recargado como la forma misma[48].

Y un poco más adelante: "Ya se puede ir viendo hasta qué punto están nutridas de incidencias y llenas de vida las *Soledades*" (p. 85). Para que el lector fuera viendo hasta qué punto estaban las *Soledades* llenas de vida y, por tanto, de significados, Dámaso Alonso tuvo que realizar, como se sabe, un ímprobo esfuerzo de traducción de metáforas al que le debemos –como sus propios compañeros de generación reconocieron siempre–[49] la com-

---

la pera, de quien fue cuna dorada
la rubia paja y –pálida tutora–
la niega avara y pródiga la dora.

García Lorca explica: "Llama a la paja *pálida tutora* de la fruta, puesto que en su seno se termina de madurar desprendida todavía verde de su madre la rama. Pálida tutora que *la niega avara y pródiga la dora*, puesto que la esconde a la contemplación de la gente para ponerle un vestido de oro." (F. García Lorca, "La imagen poética de don Luis de Góngora", *op. cit.*, p. 233).

48. D. Alonso, "Claridad y belleza de las *Soledades*", *op. cit.*, p. 84.

49. Así Jorge Guillén, en su trabajo sobre Góngora: "Comencemos por rendir el debido tributo de admiración a la crítica de nuestra época, y en primer lugar a Dámaso Alonso, uno de los primeros críticos en nuestro mundo occidental. El Góngora anterior a Dámaso Alonso no es el posterior a sus estudios magistrales. ¿Y qué mayor alabanza de un gran erudito y gran intérprete sino reconocer cambio tal de luz en torno al escritor así renovado?" (J. Guillén, *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 44).

prensión de esta difícil poesía. La "base real" de la poesía de Góngora –nos decía Dámaso Alonso– era "la naturaleza": habría en las *Soledades* los suficientes "elementos de realidad" –ríos, islas, montañas, plantas, animales, seres humanos– y hasta las suficientes anécdotas o acontecimientos –las serranas que danzan y cantan junto al arroyo, los episodios de caza, los juegos atléticos con que se celebran las bodas– como para poder afirmar que el poema no carecía de asunto. Pero, a pesar de ello, y tal como lo confirmaba el propio crítico, todos esos componentes del mundo real serían de muy difícil reconocimiento. La causa residiría, aunque no exclusivamente, en el uso de la metáfora, es decir, en la *deformación estética* a que Góngora sometía la realidad representada en el poema a través del lenguaje (p. 71)[50].

Una buena parte del lenguaje gongorino era, con todo, bastante fácil de traducir. En Góngora la metáfora funcionaba en su mayor parte de modo tradicional, es decir –tal como también Ortega había señalado en *La deshumanización del arte*–[51], de un modo semejante al tabú[52]. Góngora eludía nombrar la realidad por su propio nombre –el que convencionalmente se le había asignado en la lengua española– y utilizaba otro nombre más hermoso, más bello estéticamente hablando, que encontraba a su disposición en la tradición literaria. La metáfora tenía, pues, aquí un valor ornamental, decorativo: servía para ennoblecer y realzar la realidad a la que se

50. Otros elementos de la lengua poética de Góngora que contribuirían a hacer irreconocible la realidad serían el cultismo, la perífrasis, la hipérbole y, ya en el plano sintáctico (el más difícil en Góngora), el hipérbaton, los cultismos sintácticos, las repeticiones de fórmulas estilísticas, etc. (*vid.* especialmente D. Alonso, "Alusión y elusión en la poesía de Góngora", en *EEG*, pp. 92-113; y *La lengua poética de Góngora*, Revista de Filología Española, Anejo XX, Madrid, 1935).

51. Parece verosímil que, tal y como ha señalado José Portolés, de haber escrito Dámaso la proyectada y nunca elaborada segunda parte de su *La lengua poética de Góngora*, que tendría que haber versado en gran parte sobre la metáfora, "presumiblemente habría adoptado la teoría de la metáfora de Ortega de un modo sistemático" (J. Portolés, *Medio siglo de filología española...*, *op. cit.*, p. 145).

52. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, *op. cit.*, p. 907.

aplicaba. La naturaleza en las *Soledades* llegaba así a ser –decía Dámaso Alonso en el ensayo que se está comentando– "un cortejo de bellos nombres: *plata*, *cristal*, *marfil*, *nácar*, *mármol*, *diamantes*, *oro*..." (p. 74).

Oro, por ejemplo, era la palabra que designaba "todos los objetos poseedores de una misma propiedad común, la de ser dorados: ya sean cabellos de mujer, miel de abeja, aceite de oliva, mieses de trigo" (p. 72). Como advirtió con razón el crítico, este tipo de metáforas no eran de invención del poeta, quien las encontraba disponibles ya en la tradición renacentista y se limitaba a utilizarlas como "base idiomática", es decir, como si fueran términos de la lengua cotidiana, precisamente con el único objeto de evitar los términos más vulgares de la lengua cotidiana a la hora de nombrar la realidad representada:

> estas metáforas carecen casi siempre de novedad, pero permiten huir del nombre grosero y el horrendo pormenor: son como un bello eufemismo (p. 73).

Por eso mismo eran estas metáforas bastante fáciles de traducir. En cambio, otra buena parte del lenguaje poético de Góngora era mucho más difícil de interpretar. Y ello porque en Góngora también se encontrarían ejemplos de lo que hoy, siguiendo a Paul Ricoeur, podríamos llamar *metáforas vivas*, y que, en el lenguaje de la Generación del 27, se llamaban metáforas de *creación* o de *invención*. Es en los momentos en que Góngora usa una "fórmula personal y creativa", fruto de una "verdadera intuición poética", cuando el crítico Dámaso Alonso se ve obligado, más que nunca, a echar mano de su capacidad interpretativa, realizando el *trabajo del sentido* en que consiste siempre traducir una metáfora original.

No le costó, sin embargo, ningún trabajo la paráfrasis que en el trabajo citado hizo del enigmático enunciado "los raudos torbellinos de Noruega" en los conocidos versos "Quejándose venían sobre el guante/ los raudos torbellinos de Noruega", pues –en lo que a éste respecta–, nuestro crítico se limitó a reproducir la conocida interpretación que Salcedo Coronel, el comentarista

del poema y contemporáneo de Góngora, había hecho ya en su momento, al advertir que dicho enigma se refería a unos halcones, a unos halcones –añade ahora Dámaso Alonso– "inquietos y encapirotados, sobre la mano de los halconeros" (p. 75). Halcones traídos de Escandinavia, que vuelan tan rápidamente como un torbellino: ésta es la asociación que permitió a Góngora establecer un parentesco o proximidad entre dos realidades tan diferentes como un halcón y un torbellino. La interpretación realizada por Dámaso Alonso –y antes por Salcedo Coronel– consistió en someter este absurdo enunciado a un trabajo de sentido gracias al cual éste empezó a tener significado para los lectores[53]. Un trabajo similar lo llevó a cabo Dámaso Alonso sobre muchas otras expresiones metafóricas de la lengua gongorina.

No tiene, pues, nada de extraño que en la conferencia pronunciada en 1933, que acaba de editarse con el título de *Mundo real y mundo poético*, Pedro Salinas –preocupado precisamente por el tema de la relación entre poesía y realidad– se basara en el trabajo de Dámaso para hacer la siguiente y rotunda afirmación: "la obra de Góngora es una presencia de la realidad"[54]. Y más aún:

> Para Góngora la realidad existe; en su obra la realidad hace un acto de presencia magnífico, espléndido, excepcional en la poesía española (p. 54).

Lo importante es, con todo, advertir que la convicción de que la realidad estaba presente en la poesía no era algo que, en opinión de los poetas del 27, afectase sólo a la obra de Góngora, sino que sería requisito *sine qua non* de toda poesía, incluida la contemporánea. En palabras tomadas de esa misma conferencia de Salinas en 1933: "Toda la poesía moderna, aun la que niega la realidad,

53. Jorge Guillén insistió igualmente en la paráfrasis de estos versos de Góngora: "Se podría haber escrito en prosa: 'Aunque ociosos, no menos fatigados del pasado ejercicio (de la caza), venían quejándose, sobre el guante de los maestros cetreros, los halcones, raudos torbellinos de Noruega" (J. Guillén, *Lenguaje y poesía...*, *op. cit.*, p. 74).

54. P. Salinas, *Mundo real y mundo poético...*, *op. cit.*, p. 54.

está cargada y saturada de elementos reales" (p. 75). En resumen, a la poesía contemporánea le ocurriría exactamente igual que a la de Góngora: que, aunque aparentemente desprovista de nexo con el mundo real, contaría con una enorme presencia de la realidad[55]. De ahí que tanto Salinas como Dámaso Alonso y los otros poetas del 27 aplicaran muchos de sus esfuerzos a la interpretación y traducción de la poesía contemporánea. Por citar un primer ejemplo entre los muchos que desbordarían los límites de este trabajo, cabe recordar el ensayo que Salinas dedicó al poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade (fallecido en 1978), cuya obra se consideraba enmarcada en las corrientes vanguardistas.

En este ensayo, titulado "Registro de Jorge Carrera Andrade", publicado por primera vez en la temprana fecha de 1942[56], Pedro Salinas hacía sobre todo un elogio de la metáfora y, a través de ella, un elogio de la propuesta de mundo contenida en la obra del poeta ecuatoriano. Al igual que ocurría en la poesía de Góngora, en la de Carrera Andrade el mundo, la realidad, estaría muy presente. Más aún, en la captación de la realidad, de los elementos reales del mundo de la vida, hizo residir el crítico la función de esta poesía:

> La función del poeta habrá de ser la caza de cosas, de objetos, pertenecientes a esa enorme fauna de la presencia que puebla la corteza del mundo y del tiempo (p. 332).

Ahora bien, la función del poeta no sería la captación de la realidad mediante la vista, sino mediante la imaginación o la fantasía.

55. En palabras de Cernuda: "El poeta no es, como generalmente se cree, criatura inefable que vive en las nubes (el nefelibata de que hablaba Darío), sino todo lo contrario: el hombre que acaso esté en contacto más íntimo con la realidad circundante. La realidad cambia, la sociedad se transforma, ya de modo gradual, ya de modo brusco y revolucionario, y el poeta, consciente de dichas transformaciones, debe hallar expresión adecuada para comunicar en sus versos su visión diferente del mundo." (L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 1957. Cit. por *Obra Completa*, *op. cit.*, p. 74).

56. P. Salinas, "Registro de Jorge Carrera Andrade" (1942), en *EC*, III, pp. 331-39.

De ahí que las cosas no se nos aparezcan nunca o casi nunca en la poesía de Carrera Andrade tal y como las vemos y las nombramos habitualmente, sino con un nombre diferente que conlleva una visión diferente de las mismas. La responsable de ese proceso de metamorfosis de lo real es, cómo no, la metáfora:

> Todas las cosas, las famosas *cosas*, los objetos puros, tras los cuales se afanaba, van invariablemente escoltadas por su traslación imaginativa y se nos ofrece en brazos de una metáfora, sólo a través de una operación metafórica (p. 334).

La metáfora a la que se refería aquí Pedro Salinas no era ya, desde luego, la metáfora tradicional, tomada del acervo de las expresiones simbólicas acumuladas por la historia de la cultura, sino la metáfora viva, metáfora de creación personal, por la que el poeta *crea* o instaura una nueva manera de ver la realidad[57]. En palabras del propio Salinas, en el trabajo sobre Carrera Andrade:

> Ya está arrumbada la vieja teoría de que la metáfora era una deliberada operación intelectual por la cual se traían a comparación dos cosas que ofrecían algún parecido. Hoy vemos la metáfora como un acto poético puro, forma nueva de percepción poética, que brota de la aproximación de dos objetos que a veces no tienen semejanza alguna entre sí (p. 334).

Desde esta perspectiva Salinas abordó la interpretación de un enunciado metafórico inventado por Carrera Andrade: el que se contiene en los versos "El pájaro es el periódico/ de la mañana en el campo". Y éste es el contenido de su paráfrasis:

> Si Carrera Andrade nos dice que el pájaro es el periódico de la mañana en el campo, los dos términos operantes de la metáfora son: de un lado, un pájaro; de otro, un diario matinal. Pero la resultante poética no es precisamente un pájaro, sino un pájaro acrecido, enri-

57. *Vid.* P. Salinas, "Una metáfora en tres tiempos", *EC*, III, pp. 121-32. Sobre el concepto de metáfora en Salinas, *vid.* J. M. Pozuelo Yvancos, "Pedro Salinas, crítico literario", *Lingüística Española Actual*, XIV, 1992, pp. 107-25.

quecido, con toda la copia de nuevas luces que le viene de su confrontación con el periódico. Es un pájaro + algo. Y análogamente el diario es: un diario + algo. Ese algo, esa tercera cosa, lo extra-pájaro, lo extra-periódico, constituyen la nueva realidad inventada por el poeta. (...) La metáfora es una falta de respeto a la pura realidad objetiva de esos dos elementos de donde nace. El pájaro de esa metáfora citada es ya un extraño avechucho, con cola de letra de imprenta, y pregonero de sucesos sensacionales. Y al periódico le han salido pico y habla, de pronto (pp. 334-35).

Mucho más significativo aún es el trabajo que Jorge Guillén dedicó en 1961 a esclarecer los significados de su propia obra poética, del famoso *Cántico*. En este ensayo, titulado "El argumento de la obra"[58], Guillén fue explicando verso por verso algunas de las estrofas de su largo poema, mostrando a cada paso que su poesía no consistiría en una supresión del mundo real, sino antes bien en una glorificación del mismo: "El mundo –dice Guillén parafraseando el contenido de sus propios versos– vale porque es, está, existe de veras, porque es real" (p. 91).

Podríamos invocar muchos más ejemplos para ilustrar sobre la conciencia con que los poetas del 27 dedicaron sus energías críticas a demostrar que, tal y como dijo Ortega, la realidad no estaba ausente de la poesía contemporánea, y que toda la dificultad de la misma podía ser vencida en gran medida –siempre que se contase con la necesaria sensibilidad receptora– con un esfuerzo intelectual, que llevado a cabo con buenas dosis de erudición y de técnicas de análisis lingüístico, debía penetrar en los significados comunicados por las nuevas formas. No de otra manera resumió Dámaso Alonso lo esencial del método de la crítica estilística:

Aun en el poema más sencillo el significado es un mundo. La primera tarea de la estilística es tratar de penetrar en ese mundo. ¿Por dónde? La realidad nos ofrece la primera vía natural: a través del significante (*PA*, p. 431).

58. *Vid.* J. Guillén, *El argumento de la obra, op. cit.*, pp. 91-124.

SUGERENCIAS Y ALUSIONES PARA UNA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA ("LAS PIZARRAS PEDAGÓGICAS")

José Montero Padilla
(Universidad Complutense de Madrid)

En el actual 1996 este Congreso de Literatura Española Contemporánea cumple –está cumpliendo en estos días– los diez años de existencia. Es un cumpleaños redondo, pleno, que da testimonio de madurez, de excelente salud. Y que bien merece, sin duda, la enhorabuena, las felicitaciones más sinceras: a su director, el profesor don Cristóbal Cuevas, catedrático de esta Universidad de Málaga; a cuantos con él trabajan y colaboran para hacer realidad fecunda, año tras año, el Congreso. Participar en éste supone, para mí, un halago y un honor. Así se lo expresé al doctor Cuevas –voz siempre cordial, palabras siempre generosas– cuando me invitó amablemente a venir. Así quiero reiterarlo ahora, de manera pública y para la debida constancia.

He de hablar sobre didáctica, sobre aspectos didácticos que relacionan unas formas creadoras que van desde la poesía a la música, desde el cine a la pintura, y al teatro, y a los toros... Porque es el caso que bajo la denominación, en principio cronológica, de "Veintisiete", se reune un mundo artístico y social tan complejo como opulento, un "universo creador" tal como dice el título de este Congreso.

Y, sin embargo, tanta y tan diversa riqueza artística y creadora, semejaba, inicialmente, ser cosa de grupo, de un grupo de amigos. Así cabría deducirlo, por ejemplo, de un muy conocido texto de Jorge Guillén:

"Eramos amigos, y con una comunidad de afanes y gustos que me ha hecho conocer por vía directa la unidad llamada "generación". Pedro Salinas y yo, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti. Y Pepe Bergamín, y Melchor Fernández Almagro... Menciono a los sentados tantas veces alrededor de mesas más amistosas aún que intelectuales. [...] Otros nombres relevantes habría que subrayar –de Juan Larrea a Pedro Garfias– si esta enumeración, limitada a ciertos momentos gratísimos de mesa y sobremesa, se convirtiese en manual de Historia. No sería posible dejar fuera del cuadro a tres ausentes de algunas de aquellas reuniones en Madrid: Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre. ¡Exquisitos andaluces! [...] A todos aquellos escritores se les veía amigados en unidad de generación, antípoda de escuela: no había programa común. Algunos firmamos la invitación a celebrar un centenario, el de Góngora. Pero nada más remoto de un manifiesto. Y los "ismos" eran anteriores o de uso particular –el ultraísmo, el creacionismo– o laterales y extranjeros: el superrealismo. En cuanto a la poesía pura... ¿Quién de nosotros habría osado sin rubor ridículo presumir de puro? No, ninguna línea de partido literario. La generación –si creemos a nuestra experiencia y no porque nos lo propongan las teorías– se anuda en comunidad vital, y no se la sistematiza desde dentro. (Esto acaecerá más tarde sobre las pizarras pedagógicas)"[1].

Sobre *las pizarras pedagógicas*, indica Jorge Guillén, con palabras que he querido recordar para encabezar las mías.

En la afirmación del carácter de grupo de amigos insistiría el mismo Jorge Guillén. Así, en 1980, en entrevista que le hizo Dionisia García y en la que, en respuesta a la pregunta "–¿Qué piensa de esa Generación?", el autor de *Cántico* dijo:

"–En primer lugar yo no diría generación, es más exacto decir el grupo; el término generación es más general y más vago. Hay otros poetas afines que no pertenecieron a este grupo. Esto del Veintisiete no lo hemos inventado nosotros; debe haber sido una

1. J. Guillén, Prólogo a las *Obras Completas* de F. García Lorca, Ed. Aguilar, Madrid, 1966 [11ª. ed.], pp. XXXI-XXXIV.

frase, dicho con todo respeto, periodística, pero ya está consagrada ¿por qué no? Además, evoca el centenario de Góngora; había que defender a Góngora; no es que le atacara el patán que pasa por la calle, que le ignora; lo ignoraban los maestros. ¡Ese pobre don Luis de Góngora! Por consiguiente, el nombre de Veintisiete no está mal. Fue ante todo una agrupación de amigos; desde entonces hasta hoy somos siempre amigos. Este es el fenómeno que ha unido a la generación. No ha coincidido en un manifiesto, que no se ha escrito; en una doctrina, que no había; en una política determinada. Era una coincidencia de ambiente, de época" [2].

En efecto, era una coincidencia de época, y, por eso mismo, mucho más amplia en cuanto a los componentes e integrantes de la Generación. Lo cual justifica y da pleno sentido al título que un magnífico comediógrafo de ese mismo tiempo, José López Rubio, puso a su discurso de ingreso en la Real Academia Española de la Lengua: "La otra Generación del 27". Generación esta a la cual ya se había referido Pedro Laín Entralgo con los siguientes términos:

"Hay una Generación del 27, la de los poetas, y otra Generación del 27, la de los "renovadores" –los creadores más bien–, del humor contemporáneo"[3].

Estos creadores del humor contemporáneo, a los que alude Pedro Laín, fueron Antonio de Lara "Tono", Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura y José López Rubio, nombres destacadísimos y aun fundamentales en la escena española contemporánea e importantes asimismo en otros campos de la creación literaria. Al primero de ellos, Antonio de Lara "Tono", se le ha recordado en el año actual por cumplirse los cien de su nacimiento.

2. D. García, "Encuentros con Don Jorge: razón de amistad", en *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Caja Murcia-Obra Cultural, F. J. Díez de Revenga y M. de Paco (ed.), Murcia, 1994, pp. 391-392.

3. Reproduzco de J. López Rubio, *La otra Generación del 27*, Real Academia Española, Madrid, 1983, p. 8.

Su ingenio relampagueaba, siempre agudo, siempre inesperado, en un humor que anticipa el teatro del absurdo. Como en este diálogo:

> "–Le encuentro a usted muy cambiado, don Vicente. Parece usted otro.
> –Es que yo no soy don Vicente.
> –¡Pues más a mi favor!"

O en este otro diálogo:

> "La señorita que asoma la cabeza por la puerta entreabierta:
> –Imposible, no puede usted pasar porque estoy descalza.
> –Y eso, ¿qué importa?
> –Es que estoy descalza hasta la cabeza"[4].

Todos ellos –Jardiel, "Tono", Edgar Neville, López Rubio, Miguel Mihura y algunos otros– son también amigos y se sienten y se manifiestan como un grupo afín en inquietudes, ideas, proyectos... constituyen eso que puede denominarse un grupo generacional. Asisten a la misma tertulia, gustan de ir juntos a conferencias, a estrenos... a uno de éstos, el de la comedia *Old Spain*, de Azorín, representada por vez primera el 3 de noviembre de 1926, en el Teatro Reina Victoria, de Madrid, acuden todos ellos con la plena convicción de formar un grupo homogéneo y aplauden entusiásticamente la nueva obra de Azorín, según me cuenta quien se unía también, cronológica y amistosamente, a ese ya varias veces citado grupo[5]. La actitud admirativa de estos escritores ante la creación azoriniana respalda una afirmación hecha por José María de Cossío: "... esta generación del 27 tuvo de todo menos de iconoclasta"[6]. Afirmación esta válida ciertamente y aplicable de manera general a los escritores del Veintisiete, que no gustaron de adoptar posturas *contra* ni *anti*.

4. Reproduzco de J López Rubio, *op. cit.*, p. 20.

5. Debo el testimonio a mi padre, José Montero Alonso.

6. J. M. de Cossío, "Recuerdos de una generación poética", en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1970, p. 199.

Pero, ¿se trata simplemente de un grupo, o, de modo más amplio, de una generación? Convencido de la existencia de esta última se manifestó Dámaso Alonso:

> "Lo que quiero es, simplemente, afirmar que esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos"[7].

En el mismo parecer abundó, con matices, Gerardo Diego:

> "... cuando se me inscribe, sin duda, al Grupo del 27 se comete una inexactitud por parcialidad, por injusticia a los eslabones precedentes de la cadena"[8].

Un análisis demorado de las creaciones artísticas –y no sólo las literarias– en la España de los años veinte y treinta supone asomarse a un panorama tan amplio como diverso y que constituye uno de los más sugestivos capítulos de la historia de la Cultura española.

Y una vez realizado ese análisis –se supone–, una vez conocida –se supone también...– tan hermosa realidad, se trata de transmitirla, de realizar una tarea pedagógica y didáctica. Y si la Pedagogía se une, por definición, con la Ciencia, es considerada como una actividad científica, la Didáctica es concebida como un arte, el Arte de enseñar. Pero, ¿ocurre así en la realidad? Contra la Pedagogía, –o contra el quehacer de muchos pedagogos, si lo prefieren–, abundan los cintarazos verbales. No hace todavía un mes, Francisco Rico, con su habitual y en ocasiones provocadora agudeza afirmaba en una entrevista:

> "–Durante años, ha habido una tendencia de destrucción sistemática de las humanidades en la enseñanza. Quizá la razón haya que buscarla en las excesivas facultades de decisión que nuestros

7. D. Alonso, "Una generación poética (1920-1936)", en *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1958, p. 182.

8. G. Diego, "Del Modernismo al Ultra, al Creacionismo y al grupo Poético del 27", en *Crítica y Poesía*, Ediciones Júcar, Madrid, 1984, p. 388 y *cf.* 387.

gobernantes han depositado en los pedagogos. Yo creo que si reunes a un grupo de seis pedagogos, lo más probable es que te organicen una catástrofe"[9].

Y más cercanamente aún, el día 2 de noviembre actual, Fernando Lázaro decía en un artículo:

"Hace años que la pedantería pedagógica precursora de la actual sustituyó lo de dar clases por impartirlas. ¿A qué horas *impartes* hoy?, nos preguntábamos bromeando los profesores en mi juventud. Parecía una bobada efímera destinada a desaparecer, ignorábamos aún que nada inventado por los pedagogos desde el poder, con un régimen u otro, se extingue *per se*, sólo es capaz de relegarlo al olvido otra invención aún más necia"[10].

Añadamos que nos parece exquisita invención la de *impartir* al lado del *segmento de ocio* que pretende desplazar ahora al clásico y modesto *recreo*.

Pero no hay que exagerar, que pedagogos verdaderos existen y el término muestra a menudo sus mejores calidades: en Unamuno –*Amor y pedagogía*–, en Gerardo Diego, en su poema "Horas de estudio y de pedagogía":

Horas de estudio y de pedagogía
para el rebelde espíritu piadosas,
porque le muestran con la luz del día
la humildad cotidiana de las cosas.
Los tejados encrespan su oleaje,
la sierra asoma su cimera cana,
y en un ritmo de libros y paisaje
paso la tarde junto a mi ventana.
Y esta suave cadena de las clases,
islas de paz entre violentos vientos,
que miden con simétricos compases

9. *ABC Cultural*, 18 de octubre de 1996, p. 19.
10. F. Lázaro Carreter, "Rumorología", diario *ABC*, 2 de noviembre de 1996.

el vaivén de mis meses turbulentos.
Jardín, bello jardín del Instituto,
prisionero sin niñas ni cantares,
jardín prohibido que ni flor ni fruto
ofreces a las turbas escolares.
Sin estatuas ni fuentes ni columnas
rotas, tal vez también sin ruiseñores.
Jardín, bello jardín que las alumnas
contemplan con los ojos soñadores[11].

Otra aunque no lejana cuestión es la de la Didáctica, la Didáctica específicamente de la Literatura. Sobre ella empiezan a abundar las publicaciones –estudios, ensayos diversos...– e incluso se crean cátedras de Didáctica de la Lengua y la Literatura. Y cierto es que todo profesor con vocación de tal y que lleve a cabo cotidianamente sus tareas docentes posee un copioso repertorio de recursos que va utilizando en sus clases según lo aconsejen las circunstancias concretas de esas clases.

Pero he de confesar mi escepticismo respecto a esos afanes didácticos, de manera más concreta ante algunas de sus expresiones y manifestaciones, muy en boga actualmente entre algunos.

A la hora de enseñar, me preocupan –lo diré sin rodeos– tanto los ternurismos pedagógicos como las jergas verbales presuntamente científicas. Con respecto a los primeros recuerdo la ocasión en que un opositor comenzó su lección, ante un tribunal del que me había tocado formar parte, diciendo:

"–queridos niños..." Había querido darnos así una muestra de su capacidad pedagógica, según explicó después.

Y he creído y sigo creyendo en el profesor, el profesor que trabaja y conoce de verdad su materia y ésta le gusta y la ama y de todo ello da testimonio cotidianamente. Tuve la suerte de recibir las enseñanzas de algunos magníficos profesores y si no aprendí más fue ciertamente por culpa mía. Recuerdo así la exigencia áspe-

11. G. Diego, *Soria*, Antonio Zúñiga editor, Santander, noviembre 1948, pp. 32-33.

ra y benéfica de Francisco Sánchez Cantón, la calidez poética de Manuel de Terán, la lúcida precisión de Dámaso Alonso, el entusiasmo de Luis Morales Oliver, la amenidad, erudición y sutil ingenio de Joaquín de Entrambasaguas, el ejemplo permanente de Rafael Lapesa. Mi memoria –memoria del corazón– los evoca agradecidamente.

Pero la Literatura –como asignatura– y su enseñanza están en crisis, dentro de la crisis general de la enseñanza de las Humanidades. Porque hecho perceptible hoy sin dificultad, más aún: evidente en la realidad de la enseñanza española actual, es el alejamiento, el progresivo abandono de los estudios denominados de Humanidades. A este respecto, el profesor Ernesto de la Torre Villar afirmaba en 1990:

> "La educación pasa por momentos muy críticos. Una razón puede ser el aumento de la población, que lleva inevitablemente a la disminución de la calidad. Pero hay más. Vivimos en un mundo tecnológico, en el que a veces se piensa que hay que implantar únicamente la educación científica. Se considera que las Humanidades son un adorno para el hombre. Y esto es falso. Cuanta más hondura humanística posea el individuo, más preparado estará para asumir y defenderse del desarrollo tecnológico. El hombre, viva en la época en que viva, debe comprender a sus congéneres. Y eso sólo se consigue mediante el conocimiento de las Humanidades. Cuando fallan las Humanidades nacen los fanatismos. Las Humanidades proyectan lo que de universal tiene el ser humano. Un mundo carente de sentido humanístico es un mundo condenado al fracaso"[12].

Abandono, sí, menosprecio incluso de las Humanidades en general, y entre ellas de modo concreto, de la Literatura. El mundo clásico –y en especial las lenguas griega y latina– han dejado de interesar y, en la práctica, han desaparecido –o casi– del horizonte estudiantil. El hecho es incuestionable, a despecho de promesas, o de protestas y lamentos –absolutamente inútiles, reconozcámoslo–.

12. Declaraciones en el diario *ABC*, 31 de agosto de 1990, p. 44.

Y si ello parece revelador de una actitud de la sociedad actual, tal actitud es alentada a su vez e impulsada por las directrices y planes estatales para la enseñanza. Diverso género de datos viene confirmando, desde tiempo atrás, tan lamentable realidad.

Cabe entonces preguntarse: estudiar literatura, enseñar literatura, ¿para qué?. Y las palabras de Hölderlin adquieren nuevamente sentido y vigencia: "¿Y para qué un poeta en tiempo de penuria?".

De otra parte, la "inutilidad" de la literatura –una "inutilidad" entre comillas– ha sido aceptada desde antiguo. Porque la literatura *no sirve para nada*. No facilita el logro de bienes de inmediata y práctica utilidad. A este respecto, Eduardo Carranza escribía en 1984:

> "[...] ¿para qué sirve la poesía? pues infortunadamente, para la generalidad de nuestros príncipes o principales y también para la persona cualquiera, la poesía es una ineconómica actividad contemplativa"[13].

Sin embargo, al propio tiempo, no debería olvidarse nunca que el conocimiento de la literatura y de la lengua –entes inseparablemente unidos– permite mejorar la comprensión del pensamiento ajeno y la expresión del propio, permite en definitiva comunicarse con los demás seres –próximos, prójimos– y, en consecuencia, comprenderlos mejor.

Y ayuda también a conseguir algo de singular importancia: la afirmación y confirmación de la personalidad, una confirmación para la cual la literatura proporciona medios y a la que puede contribuir. Y así el estudiante de literatura, al hilo de sus lecturas, irá comprendiendo y comprendiéndose mejor, sintiendo y pensando más lúcida, más convencidamente, se afirmará y se confirmará vivencialmente al desarrollar su personalidad, porque –con las certeras palabras de Pedro Salinas– "expresarse es vivirse".

Y a través del conocimiento de nuestra literatura en sus figuras y creaciones más relevantes, el alumno –niño, adolescente, joven–

13. Eduardo Carranza, "... Y la poesía, ¿para qué?", en el diario *ABC*, 22 de septiembre de 1984, p. 36.

ahondará en el conocimiento de la esencia –cultura, espíritu de la nación propia, tanto desde la perspectiva del lugar o patria chica donde vio la luz primera, como desde la visión y el conocimiento de la patria grande.

Y, asimismo, cultivará el gusto por la belleza y madurará su sentido estético.

Y pondrá bases sólidas para su capacidad crítica.

Y ahondará en sus raíces culturales y existenciales.

Y enriquecerá su intelecto para la meditación sobre cuestiones de carácter moral, social, filosófico...

Y encontrará múltiples motivos para el afinamiento de su sensibilidad. Un ilustre profesor, prematuramente desaparecido, Juan Manuel Rozas, escribió que "La clase de literatura es –o debería ser– un reducto de la personalidad, de la individualidad. Unos ejercicios espirituales que hagan *personas* como el jesuita Gracián pretendía"[14]. Una concepción similar había expuesto Alfonso Reyes: "A principios de 1918 reuní algunas notas y reflexiones que el trabajo mismo me sugería, y ahora las publico por la utilidad que puedan tener. Se trata aquí de verdaderos *ejercicios espirituales* [...] son consejos elementalísimos"[15].

Ejercicios espirituales, ejercicios espirituales para la sensibilidad deberían ser también las clases de literatura.

Todo ello sin olvidar el papel de la literatura como ayuda para otros estudios, para la ampliación de conocimientos en otras materias. Como ha dicho Manuel Seco, "[...] además de ideas y sentimientos, la obra literaria puede encerrar toda suerte de datos históricos, geográficos, científicos, folklóricos... Pensemos [...] en las múltiples sugerencias de todo orden que atesora un texto clásico para un buen comentarista"[16].

14. En el libro de varios autores *Literatura y educación*, Castalia, Madrid, 1974, p. 151.

15. Alfonso Reyes, "Ejercicios de historia literaria española", en *Trazos de historia literaria*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1951, col. Austral, p. 137.

16. Manuel Seco, *Metodología y didáctica de la Lengua y Literatura Españolas*, Dirección General de Enseñanza Media, Madrid, 1966, p. 41. Es este un

Sin embargo, y no rehuyamos los profesores nuestra posible responsabilidad en el hecho, la enseñanza de la literatura, tal como indicaba antes, está en crisis y su presencia e importancia disminuyen de modo inexorable. Tanto en los sucesivos planes docentes como en la estimación social. Cierto es que ello no viene de ahora, y las lamentaciones ante tal certidumbre alcanzan antigüedad considerable. Abundan los testimonios coincidentes que así lo corroboran, ya desde comienzos de los años setenta[17].

La realidad presente, casi un cuarto de siglo después, demuestra que aquellas inquietudes no eran infundadas. Baste, pues, con añadir melancólicamente *et sic de coeteris*... hasta las horas más próximas. Valor representativo y simbólico del estado actual de la cuestión posee el que, en 1990, la voz de un Camilo José Cela ya premio Nobel denunciase exasperadamente: "El Ministerio de Educación y Ciencia–ficción está desterrando la Literatura Española"[18].

¿Qué hacer, entonces, ante tal estado de cosas –en el supuesto, naturalmente, de que lo consideremos como cierto–? Enseñar literatura –mientras podamos, y nos dejen–, y enseñarla bien. Esta última aseveración –enseñar bien la literatura– puede parecer una petulancia o una obviedad, y acaso lo sea, pero tampoco cabe ignorar la existencia en España, desde antiguo, de un extenso repertorio de pareceres –a menudo diatribas– acerca del modo de enseñar nuestra lengua y nuestra literatura[19].

---

excelente tratado, creo que seguido de cerca en muchas ocasiones, aunque no siempre se le cite.

17. *Vid.* F. Lázaro, "Cuestión previa: el lugar de la literatura en la educación", en el libro de VV. AA., *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 7-8; A. Amorós, "La enseñanza de la Literatura ¿en peligro?", en el diario *Pueblo*, 13 de diciembre de 1973; y, en general, el libro de VV. AA., *Literatura y educación*, Castalia, Madrid, 1974.

18. En el diario *ABC*, 31 de agosto de 1990.

19. El tema lo he tratado en el libro *Sobre didáctica de la lengua y la literatura* (VV. AA.), Homenaje a Arturo Medina, Publicaciones del Departamento de Filología y su didáctica, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1989, pp. IX-XII.

Y, ¿cómo convertir en realidad este afán de enseñar –y enseñar bien– la literatura?

Resulta necesario, ante todo, el conocimiento de la materia. Saber es la primera exigencia de toda didáctica. Mal se puede explicar lo que se ignora o se conoce de manera deficiente. Claro que es más fácil saber que no saber. Así lo dijo Menéndez Pelayo hace más de un siglo: "Desde luego es más cómodo saber poco que saber mucho"[20].

Y resulta necesaria también vocación, de la cual nace el entusiasmo por la materia objeto de enseñanza. El profesor sin entusiasmo, sin amor a su disciplina, difícilmente –por no decir imposiblemente– podrá encender esa misma llama entusiasta e ilusionada en sus alumnos. Con palabras de Jacinto Benavente, "Hay quien cree que enseñar es como hacer un equipaje, en que lo importante es que no se olvide nada de lo que puede hacer falta para el viaje, y lo importante en un viaje –lo mismo por el mundo que por la vida– no es lo que se lleva, sino lo que se adquiere y se trae a la vuelta. Profesor puede ser cualquiera que nos deje cosas en la cabeza; maestro es el que nos deja algo en el corazón. El modo de enseñar un arte o una ciencia es enseñar a amarla. De lo que se ama se aprende siempre y se sabe siempre"[21].

Y tratar siempre, razonablemente y en la medida de lo posible, de ser amenos. Un catedrático de Literatura ya desaparecido, Alejandro Gaos, contó, en un artículo titulado "La literatura sin tormento"[22], cómo una tarde de 1935, en el Ateneo de Madrid, Miguel de Unamuno le dijo (Alejandro Gaos era profesor de Instituto): "–Lo importante en ustedes los catedráticos de segunda enseñanza es que no sean pelmas". ¿Sólo –nos preguntamos– los profesores de segunda enseñanza?

20. *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, I, Edición Nacional, C. S. I. C., Santander, 1941, p. 75.

21. *Plan de estudios para una Escuela de Arte Escénico*, en *Obras Completas*, VII, Aguilar, Madrid, 1964, p. 1197.

22. En el diario *ABC*, 7 de enero de 1956.

Y exijámonos siempre sentido pedagógico, un verdadero y delicado y sutil sentido pedagógico acorde con el concepto orteguiano. Se refiere Ortega y Gasset, en una página de sus *Meditaciones del Quijote* a un bosque, "Este bosque benéfico –escribe Ortega– que unge mi cuerpo de salud, ha proporcionado a mi espíritu una grande enseñanza. Es un bosque magistral; viejo, como deben ser los maestros, sereno y múltiple. Además, practica la pedagogía de la alusión, única pedagogía delicada y profunda. Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga, simplemente que aluda a ella con un breve gesto, gesto que inicie en el aire una ideal trayectoria, deslizándonos por la cual lleguemos nosotros mismos hasta los pies de la nueva verdad"[23].

¿Qué sentido pueden alcanzar hoy el estudio y la enseñanza de la Literatura? ¿A qué fines han de atender primordialmente? Quisiera insistir, poner énfasis aún en el valor de la literatura para el cultivo de la sensibilidad, para la autoexigencia ética, para el desarrollo de la personalidad humana y de sus capacidades de comunicación y de comprensión, para la educación de los seres humanos.

Porque la Literatura es como un gran espejo en el que se refleja la vida humana íntegra. Así, la Literatura puede constituir y ser inspiración, juego, sugerencia, catarsis, consuelo, ideología, desarrollo de la sensibilidad y de la personalidad, incitación, protesta, refugio, libérrimo ejercicio del pensamiento y del sentido crítico, ejemplo y lección para las conductas... La Literatura, así concebida, se convierte en encrucijada y es –en palabras de Claudio Guillén– "el cruce de todos los caminos, la gran encrucijada, y hasta cierto punto ahí está el problema con que se encuentra el historiador de la literatura: que su objeto se enlaza con todo y con todos; y esa diversidad de vinculaciones a veces acaba por anular su identidad, por convertirla en una especie de *ens ab alio*, que utiliza al filósofo, al historiador, al sociólogo, al ideólogo..."[24].

23. J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Revista de Occidente, Madrid, 1958, p. 38.

24. En la revista *Insula*, nº 576, diciembre 1994, p. 12.

Y es que la Literatura puede ser cauce expresivo –bellas palabras verdaderas– para cuanto existe, tanto en la realidad de la vida vivida cuanto en esa otra realidad que es la vida imaginada o soñada. Cuanto existe es susceptible, sí, de tratamiento y ennoblecimiento literarios. Desde los más altos pensamientos y recónditos sentires hasta lo más insignificante y vulgar, hasta los mínimos objetos que acompañan nuestras costumbres cotidianas, fundiéndose y confundiéndose así Vida y Literatura y pudiendo ésta dar definición exacta de todas las complejidades y laberintos del alma. Así se comprende mejor el que, según Marichal, fue objetivo constante de la tarea docente de Pedro Salinas y de sus trabajos sobre historia y crítica literarias: *ganar corazones para la literatura española*[25].

Y en la expresión inagotable de la Literatura podemos hallar el juego, la mera creación lúdica, como en la *Serranilla de la jinojepa*, de Gerardo Diego:

Musa tan fachosa
non vi en la Poesía,
como la Hinojosa
de José María.

Faciendo la vía
desde el surrealismo
a California
–y lo cuenta él mismo–
por tierra fangosa
perdió la sandía
aqueste *Hinojosa*
de José María.

Cerca del Moncayo
–forzoso es decillo–
topó a su tocayo
Pepe *el Tempranillo.*

25. P. Salinas, *Ensayos de Literatura Hispánica*, Aguilar, Madrid, 1967, p. 16.

Y dice la glosa
que no le creía
el otro *Hinojosa*
de José María.

En un reservado
con varios pintores,
con Joaquín Peinado,
con Francisco Bores
y Apeles Fenosa,
retratos pedía
el buen *Hinojosa*
de José María.

En la catoblepa
se encontró a Picasso
y díjole: –Paso.
Europa es ya Eurepa.
Y viva la Pepa.
Ya no hay más poesía
que la *Jinojepa*
de José María[26].

O como en el *Garrotín del tarambana*, de Rafael Alberti, cuyos versos finales dicen así:

[...]
Tarambana, tarambana,
tarám.
¿Qué te quieres tú poner?
Tarám.
¿Qué te quieres tú apostar?
Tarám.
Que el tarambana ha venido

26. G. Diego, *Obras Completas*, t. II, *Poesía*, Aguilar, Madrid, 1989, pp. 1230-1231. Sobre el origen del término *jinojepa, vid.* G. Diego, *Ibidem*, pp. 1221-1223.

y no se quiere marchar.
¡Ay qué tarambana,
ay qué tarambán,
de la vera tarambín,
de la vera tarambán![27]

Y la nostalgia del amor que fue, con Pablo Neruda:

Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma[28].

Y expresión de pasión encendida, en versos de Gerardo Diego:

Déjame acariciarte lentamente,
déjame lentamente comprobarte,
ver que eres de verdad, un continuarte
de ti misma a ti misma extensamente.
Onda tras onda irradian de tu frente
y, mansamente, apenas sin rizarte,
rompen sus diez espumas al besarte
de tus pies en la playa adolescente.
Así te quiero, fluida y sucesiva,
manantial tú de ti, agua furtiva,
música para el tacto perezosa.
Así te quiero, en límites pequeños,
aquí y allá, fragmentos, lirio, rosa,
y tu unidad después, luz de mis sueños[29].

27. R. Alberti: *Los 8 nombres de Picasso y No digo más que lo que no digo*, Edit. Kairós, Barcelona, 1970, p. 80.

28. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Biblioteca Contemporánea de la Ed. Losada, Buenos Aires, 1961, p. 37.

29. G. Diego, *Obras Completas*, t. I, *Poesía*, Aguilar, Madrid, 1989, p. 461.

Y conciencia, en Jorge Guillén (al fondo Jorge Manrique y Quevedo), de cómo la vida –nuestra vida– pasa y se escapa:

"La muerte". Más tajante: "death".
No es menos penoso que rime,
Si tarda en llegar, con "vejez".
Un año más, un año menos.
Tras poco día, noche vieja:
Tu filo, San Silvestre. Henos
Con la amenaza que no ceja.
He soñado cosas extrañas.
Escondiéndome su sentido
Me extraviaban por sus marañas.
¿Quién seré, quién soy, quién he sido?
Y se me escapa la vida
Ganando velocidad
Como piedra en su caída.
Noche. Silencio de espada.
Y me acostumbro a la idea:
Noche, sueño, muerte, nada[30].

Y gramática, lírica gramática amorosa, en el elogio de los pronombres por Pedro Salinas:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!
Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,

30. J. Guillén, *Aire nuestro. Clamor*. Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1993, p. 323.

irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
"Yo te quiero, soy yo[31]."

Y voz de dolor en los *versos divinos* de Gerardo Diego:

Penúltima estación
He aquí helados, cristalinos
sobre el virginal regazo,
muertos ya para el abrazo,
aquellos miembros divinos.
Huyeron los asesinos.
Qué soledad sin colores.
Oh, Madre mía, no llores.
Cómo lloraba María.
La llaman desde aquel día
la Virgen de los Dolores[32].

31. P. Salinas, *La voz a ti debida. Razón de amor*, Clásicos Castalia, Madrid, 1969, pp. 63-64.
32. *Poesía*, t. I, ed. cit., p. 353.

Y música del verso, constante en los de Gerardo Diego. No ha existido en la historia de la poesía española, con toda probabilidad –al menos a juicio del autor de esta ponencia–, desde Góngora a nuestros días, otro poeta de tan fino oído, de tan aguda percepción y con tal capacidad como él para emplear y combinar matizada, sugerentemente, la materia sonora –la música– de ritmos acentuales y silábicos, de palabras, de fonemas, de aliteraciones y onomatopeyas... Los testimonios de ello serían en verdad incontables. Véamoslo ahora en tan sólo tres expresivísimos ejemplos, como en la suave, sugerente musicalidad aliterativa del verso siguiente:

Saraos de Viena, sueños de novia y nieve blanca.

O en este otro:

Colgados de tus melenas
juegan al corro los romances rotos.

Y en la ágil gracia onomatopéyica del *Zéjel de los vencejos*:

Los vencejos del sacristán,
volando se vienen y volando se van.
"Que ya llegaron los vencejos,
padre, volando, de muy lejos,
que me subo a los nidos viejos",
grita el crío del sacristán.
Monaguillo, trepa a la torre.
Mayo está aquí. Chiquillo, corre.
Qué aquelarre, guirigay, guirigorre
los vencejos chillando están.
Cómo rayan el cielo, ¿oís?,
con las alas, los picos, ras, ris,
¿Seda? ¿Lija? ¡Chisgarabís!,
los vencejos del sacristán.
Los vencejos del sacristán,
que volando vinieron y volando se irán[33].

33. *Soria*, ed. cit., pp. 121-122.

No ha de sorprender, pues, que el poeta acierte a escuchar esa otra música que nace de las cosas, de los objetos más diversos... como la música de las campanas, las cuales constituyen el motivo central del poema que lleva por título esa palabra –campanas–, poema perteneciente al libro *Soria. Galería de estampas y efusiones* (1922-1923), en el que –tercera efusión– su autor dialoga, canta, exhorta, se eleva –Fray Luis de León al fondo–, con las campanas ("locas flores del viento" las llama, con bellísima metáfora):

> También vosotras, trémulas campanas,
> locas flores del viento,
> también en las diáfanas mañanas
> sois las hermanas de mi sentimiento.
> El aire por vosotras se esclarece
> y la luz se serena,
> y por vosotras mi alma se ennoblece
> con la blanca ilusión de ser muy buena.
> Campanas ciudadanas
> que cantáis, prisioneras, vuestros gozos.
> Aprended, corazones, a ahogar los sollozos
> y a alabar siempre a Dios como vuestras hermanas
> las benditas campanas
> sorianas[34].

Y que sepa oír y descubrir un mundo plural que le llega a través de diversísimos sonidos que se llaman *canto*, *recitado*, *rezo*, *rumor*, *romanzas*, *romanzas sin palabras*, musical esencia:

> Por vez primera entre la lluvia muerta
> cantaban los tranvías zozobrantes
> Y en la sala del piano
> un esqueleto
> jugaba al ajedrez con guantes negros
> Golondrinas precoces recitaban sus versos

34. *Soria*, ed. cit., p. 17.

La abuela junto al tiempo
rezaba su rosario de nietos
Y el rumor de las sombras en la estancia
encendía romanzas sin palabras[35]

* * *

El cinematógrafo, que tanto atrajo a algunos de los integrantes del tiempo literario del Veintisiete ("Yo nací –¡respetadme!– con el cine")[36] graba las acciones, las acciones con su movimiento, y, por tanto, el tiempo en que esas acciones se producen y suceden. Y, después, reproduce –ilusión de vida presente– esas acciones, esos movimientos, ese tiempo. Reproduce ese tiempo y su melancolía. En los años treinta, Juan Guerrero Ruiz filmó, con una cámara de aficionado, unas secuencias en las que aparecen algunos de los escritores integrantes del grupo o generación del Veintisiete. En esas secuencias puede verse a Pedro Salinas, Chacón y Calvo, Jorge Guillén, Melchor Fernández Almagro, Luis Cernuda, Fernando Villalón, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Dámaso Alonso y el propio Juan Guerrero Ruiz con su familia[37]. No todos, pues, pero sí algunos de los más caracterizados representantes de aquel grupo literario. Muchos años después, en el de 1983, se le mostró a uno de aquellos poetas, a Jorge Guillén, una copia en vídeo de la brevísima película. A los pocos días, el autor de *Cántico* compuso el siguiente poema:

Misterioso
Pasa el *vídeo* misterioso
Vuelve el pasado en movimiento,
Y el instante insignificante
Llega enseguida a conmovernos.
¿Y por qué? Porque significa.
No cruzan su flujo y su tiempo,

35. *Poesía*, t. I, ed. cit., p. 105.

36. G. Diego: *Poesía Española Contemporánea. Antología.* Taurus, Madrid, 1962, p. 625.

37. *Vid.* rev. *Poesía*, nº. 22, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 125 y ss.

Frente a nuestros ojos atónitos,
Sin arrastrarnos a lo inmenso,
Ese impulso que es esencial
Contra mareas, contra vientos,
Y jamás contacto con Nada,
Nada irreal que es siempre un sueño,
Y la gran verdad nos oculta:
El vivir del amigo muerto.
¿Cómo?
Salinas.
Me emociono.
Es él y todo el universo[38].

El hermoso, emocionado poema de Jorge Guillén nos muestra, una vez más, uno de los rasgos sustanciales del cine, su carácter de ilusión de vida, y, por ello mismo, su irrestañable melancolía. Porque el cine, al igual que la vida, es sueño. Tal como escribió Máximo Gorki, uno de los primeros espectadores del invento de los hermanos Lumière, en un artículo de 1896,

"Surge un tren que, como una flecha, se lanza directamente sobre el espectador. ¡Cuidado! Abalanzándose en la oscuridad, se dispone a transformarle a uno en un saco de piel mutilada, lleno de picadillo humano y huesos rotos, y teme uno que destruya esta sala, esta casa donde abundan el vicio, las mujeres y la música, donde el vino corre a raudales, y no deje tras de sí más que ruinas y polvo. Pero, en realidad, no es más que un tren fantasma".

Del mismo modo, las figuras, los seres y sus nombres que viven en la grabación de Juan Guerrero Ruiz, son ya tan sólo –con la feliz excepción de Rafael Alberti– recuerdo, ilusión de existencia. Mas todos ellos renacen también, cobran nueva vida, cuando sus palabras –*divinas palabras*, con el título de Valle-Inclán– se hacen emoción palpitante en los lectores, en los estudiantes de Literatura, en las aulas donde unos profesores tratan, día a día, de encender una literaria llama de entusiasmo, en un congreso –por ejemplo– como éste.

38. Reproduzco de la cit. rev. *Poesía*, nº. 22, pp. 143-44.

ALREDEDOR DE 1927
HISTORIA Y CULTURA EN TORNO A UN CANON

José-Carlos Mainer
(Universidad de Zaragoza)

El espacio histórico de constitución

Sobre la periodización de la cultura española del siglo XX no está todo dicho, ni mucho menos. Hemos aceptado, sin mayores inconvenientes, los marbetes heredados que insisten fundamentalmente en el concepto de generación, una noción que, entre nosotros debe mucho al Ortega de 1920 pero también a la pereza metodológica de los modernos. Pero que es, al cabo, una de las formas más estrechas de *canon* porque se basa en un idealismo histórico (se busca, a riesgo de simplificar las cosas, un determinante hegemónico que aglutine las "reacciones" de un elenco privilegiado), porque desdeña la permeabilidad entre los grupos y porque abandona a su suerte lo que no coincide con la cronología o el ideario prefijados. Las generaciones parecen necesitar epifanías colectivas, ya sea por la presunta fuerza del acontecimiento que las cohesiona, ya por el preconizado ejercicio de una suerte de canibalismo intergeneracional: se nos dice que la generación del 98 surge de un Desastre y por destrucción de lo antecedente, lo que está por demostrar en ambos casos; que la del 27 llega por la necesaria rectificación de los caminos erráticos del postmodernismo, lo que sólo a medias es cierto; que la del 50 se debe a una renovación casi biológica del cerrado panorama de fantasmas sangrientos de la

postguerra. Y tal determinismo y tales simplificaciones no suelen ser fiables.

Probemos a contemplar mejor las continuidades que las rupturas y, sobre todo, a romper el mito adánico que subyace casi siempre en el fondo del concepto mismo de generación. Nada empieza bruscamente sino que se inicia como síntomas que todavía conviven con el pasado y se cierra lentamente como sobrevivencia que corre paralela a los primeros balbuceos del futuro. La historia de la cultura es la presencia conjunta y simultánea de varias posibilidades y, en ese marco, se ofrece como una pluralidad de ensayos de continuidad o de ruptura. Unos prevalecen y otros decaen, unos se afianzan solitarios y otros se mezclan entre sí. No hay epifanías de la historia sino modestas y a la vez complejas coyunturas y dentro de éstas es donde se produce el vivo diálogo de las tendencias, como nos enseñaría la fecunda aproximación del principio activo de la "estética de la recepción" a los fosilizados e idealistas procedimientos del llamado "método generacional".

En tal sentido, se me aceptará como hipótesis de partida que la *coyuntura* de la llamada "generación del 27" –es decir, su *espacio histórico de constitución* como eventual grupo de intereses– comienza hacia 1915 y termina hacia 1925, cuando hay ya muestras fehacientes de trabajo creador granado. ¿Qué hay allí? Como siempre sucede en la historia de la cultura, hay algo que se acaba, algo que comienza a perfilarse, algo que se matiza mejor. Lo que, sin duda, fenece es el modernismo convencional y nos lo certifican una novela como *Troteras y danzaderas* (1913) de Ramón Pérez de Ayala que contiene la más acerada crítica psicológica y moral de la ficción estética modernista y un esperpento tan genial como *Luces de bohemia* (1920) que ya Gonzalo Sobejano definió impagablemente como "elegía y sátira" del mundo de la bohemia finisecular. Pero la misma sensación de agotamiento la tenemos en la curiosa melopea de Rafael Cansinos Assens *El divino fracaso* (1918), dedicada "a los más jóvenes en arte" y que, en buena medida, es el testimonio terminal de una manera de entender la creación: el libro que hubiera entusiasmado, sin duda, a Teófilo Pajares y a Max Estrella pero en el que ya cabe leer el resentimiento con el

que un "sacerdote del arte" se despide de una feligresía que los años han ido reduciendo. Hay también algo que se define y precisamente en contra de la vaguedad y el subjetivismo modernistas: un ámbito intelectual en que se encuentra y reconoce la generación de 1898 (no debe olvidarse que Azorín troquela el término en 1913), en el que realiza sus primeras maniobras estratégicas una nueva promoción de escritores y donde se delimitan muy bien los campos al calor de la guerra europea y sus banderías de aliadófilos y germanófilos. Advertimos también algo que alborea y que, sin embargo, hasta fechas muy recientes no se ha situado en su auténtico lugar: los orígenes de la vanguardia que han de traer el ultraísmo, el creacionismo y, un poco aparte de todos, el manantial incesante de letra impresa que lleva la firma de Ramón Gómez de la Serna.

Y hay algo que se perfila mejor: la decidida conversión del nacionalismo en materia estética. A esa reformulación del país como sustancia de arte pertenecen los libros de Azorín, desde *España* (1909) y *Castilla* (1912) hasta su larga serie de lecturas de los clásicos españoles; los cuadros más polémicos de Ignacio Zuloaga; los hermosos libros de viajes de Unamuno y, quiérase o no, la comparecencia de lo que Juan Carlos Ara ha llamado un "modernismo castizo" en las obras de Ricardo León y Eduardo Marquina[1], que no deben ser ajenas al regreso del mobiliario Renacimiento Español o a los *revivals* arquitectónicos del plateresco y del mudéjar. Y, por supuesto, está la música nacionalista –con el último Albéniz, todo Granados y el joven Turina– cuya huella ha de ser tan importante en la formación del grupo de 1927... Manuel de Falla fue una pauta artística del viraje estético de 1915-1925 hacia un replanteamiento del nacionalismo artístico: estuvo en el concurso de cante jondo (1922) que financió Zuloaga, colaboró en el homenaje a Góngora (1927) con la música del "Soneto a Córdoba", dio con *El sombrero de tres picos* una estilización de lo andaluz y luego con *El retablo de Maese Pedro* (1923 en Sevilla y 1924 en casa

1. *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 1996.

de la marquesa de Polignac que lo había encargado) una visión irónica y a la vez emocionada de lo que era una nueva lectura de Cervantes (aquella lectura, a la vez, antirromántica y humanista, nada unamuniana, que pudo iniciar Ortega con sus *Meditaciones* y que consagró Américo Castro con *El pensamiento de Cervantes* en 1925).

Resumiendo: la encrucijada activa propone lo popular depurado, la tradición de creatividad y la disciplina intelectual, la fidelidad a lo moderno con vitola de antiguo. Pero ya estamos hablando de un clima y eso es esencialmente –si algo es– la generación del 27.

La búsqueda de un canon

No sabemos cómo surge siquiera el nombre y cómo se elige el año: el 1925 sería buen candidato ya que tiene a su favor la Exposición de Artistas Ibéricos, la publicación de *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela* de Ortega (pero también de *Literaturas europeas de vanguardia* del ultraísta Guillermo de Torre) o la concesión del Premio Nacional de Literatura a Rafael Alberti y Gerardo Diego y el de música a la *Sinfonietta* de Ernesto Halffter. Y 1928, a cambio, fue año de capitales libros de poesía: el *Romancero gitano* y la primera edición de *Cántico* son dos referencias solidísimas[2]. ¿Qué hay en 1927? Fue, sobre todo, año de revistas con una notable dispersión geográfica que nos habla con elocuencia de la modernización de la vida de provincias bajo la Dictadura de Primo de Rivera: recordemos *La Gaceta Literaria*, *Verso y Pro-*

2. Se planteó el tema Juan Manuel Rozas quien, tras examinar la idoneidad de los años 1925 (la fecha apuntada por Cernuda), 1927 y 1928 ("una fecha complementaria") como posibles epónimos de la generación, concluía que "no parece, pues, desechable así por las buenas, la idea de generación aplicada a la literatura del 27, aunque pueda y deba completarse con la idea de grupo –grupo central o nuclear– y grupos regionales", por más que tampoco era partidario de disolver la idea de la generación en la noción más amplia de "vanguardismo" (*El 27 como generación*, La Isla de los Ratones, Santander, 1978, p. 44). Bastante menos convencido de la legitimidad del marbete se muestra un juvenil artículo coetáneo de Andrés Soria Olmedo, "¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)", en *Lecturas del 27*, Universidad de Granada, 1980, pp. 81-97.

sa, *Carmen* y *Lola*, *Papel de Aleluyas*, *La Rosa de los Vientos*... Lo cual quiere decir que es año de aglutinantes, como siempre lo son los elencos redaccionales.

Y en la revista murciana de Juan Guerrero Ruiz, *Verso y Prosa*, está precisamente el primer atisbo de una conciencia generacional: me refiero a la "Nómina incompleta de la joven literatura" que Melchor Fernández Almagro, su autor, centra en Alberti, Rafael, que "ha navegado con Góngora, Juan Ramón y García Lorca por lo mejores mares de la Poesía"; Alonso, Dámaso, "calva incipiente, algo de moflete y gafas, cierta expresión de enfurruñamiento. Puro camouflage"; Bergamín, José, "con su escopeta de aforismos y su canana de terribles intenciones": Diego, Gerardo, cuya "escuela taurotécnica es la de Vicente Pastor: torero grave que se tomaba todas las suertes en serio"; Espina, Antonio, que "tal vez sea el único romántico de la Joven Literatura"; García Lorca, Federico, que "ya en Madrid, acabó de urbanizarse y se caracteriza muy bien de residente. No da gran crédito al reloj ni al almanaque"; Guillén, Jorge, "material el suyo noble y fino, traslúcido"; Jarnés, Benjamín, que "sabe disimular algo más que la obra anterior: los años"; Marichalar, Antonio, "cónsul de las más entonadas repúblicas literarias. Se le ve en los actos, en los tés, en todas las conferencias"; Salinas, Pedro, "rápido en su corpulencia, temiendo algo, sacudiendo el aire con el ala de su gran espíritu"; Torre, Claudio de la, "deslizante. No pesa, ni pisa"... y un X que puede valer por cualquier joven afanado en las nuevas formas. Lo que más sorprende es lo certeramente precoz del elenco, aunque el número siguiente añada todavía a Neville, Guillermo de Torre y... el mismo Fernández Almagro, seguramente por pluma de Juan Guerrero Ruiz[3]. Pero no es la única vez que se acierta.

Tomo el libro de Angel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea* (Madrid, CIAP, 1930) y están los mismos escritores; tomamos la antología de Gerardo Diego en 1932, *Poesía espa-*

3. Sobre la revista y la intervención de Guerrero en la Nómina incompleta", cf. el capítulo "*Verso y Prosa* (1927-1928)", en Francisco Javier Díez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1979, pp. 159-196. Otro análisis de la revista, confrontado con el de la malagueña *Litoral*, en Rafael Osuna, *Las revistas del 27*, Pre-Textos, Valencia, 1993, pp. 129-180.

ñola. Antología 1915-1931 y hallamos a Moreno Villa, Salinas, Guillén, Alonso, Diego, Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Larrea, precedidos por el cuadro de honor compuesto por Unamuno, Juan Ramón y los dos hermanos Machado. En la de 1934, el cambio del grupo antologado es significativo porque aparecen por la región de arriba Villaespesa y Darío, porque entran los postmodernistas antes desdeñados (Enrique de Mesa, Mauricio Bacarisse, Tomás Morales, Alonso Quesada) y porque se añaden dos mujeres, Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin (¿por qué no está Concha Méndez?)[4].

La primera edición sabemos que fue, en rigor, una antología consultada. Lo certifica la carta de Gerardo Diego a Jorge Guillén donde aquel da como primer título el muy explícito de *Antología de nueva poesía española 1915-1930* y dice que "he consultado los nombres y otros detalles con Salinas, Cernuda, Aleixandre, Dámaso, etc. La selección se ha hecho por unanimidad, excepto en los señalados con asterisco <Emilio Prados y José Moreno Villa> que lo han sido con mi voto dudoso en contra. Pero yo quería que fuese a gusto de todos"[5]. El mismo epistolario, editado por José Luis Bernal, trae otra perla en una carta de Salinas a Diego de 24 de febrero de 1932 y que se refiere a la revista más fiel al *canon* del 27, *Los Cuatro Vientos*, cuyo comité redactor constituyeron Salinas, Alonso, Bergamín, Fernández Almagro, Lorca, Guillén, Marichalar y Claudio de la Torre (es decir, el bloque casi al completo... de la "Nómina incompleta"). La publicación había de llamarse *Escritores Reunidos. E.U. 1932* (es decir, las iniciales del anterior, en abreviatura de grito clásico) *La tortuga* (...) Caracter: amplitud, concentración, reunión de la literatura independiente y aparte de la creación literaria, a salvo de toda coacción o contaminación ajena. Nada más. Revista nuestra pero en la que colaborarán las gentes más jóvenes también, claro es, y los intermedios

4. Cf. el importante prólogo de Andrés Soria Olmedo a la reedición de la antología de Diego (Taurus, Madrid, 1991).

5. Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. José Luis Bernal, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 128.

(litoralistas, etc.)(...) Me parece un momento de responsabilidad para nosotros, los mayores. Andamos dispersos, sin conexión, envueltos en las asquerosas atmósferas de hojillas pseudosociales, antirreligiosas o pornográficas que constituyen la actualidad de los quioscos"[6].

Salinas sabía muy bien que había un clima de sorda fronda contra los suyos y que los jóvenes escritores buscaban ya otros arrimaderos de autorreconocimiento. Es imposible por la fecha que las "hojillas" de las que habla incluyan *Hoja Literaria. Poesía y Crítica*, interesantísima revista madrileña que en el otoño de 1932 echaron a correr Serrano Plaja, Azcoaga y Sánchez Barbudo (los tres apellidos campean siempre junto al título), pero la coincidencia parece, cuando menos significativa. En su entrega de junio-julio de 1933 (última de la revista) la *Hoja* abordaba el problema de la "nueva generación" mediante el acreditado procedimiento de la encuesta: ¿qué piensa Vd. de la generación que llega?, ¿qué valores y qué defectos le halla?, ¿qué papel le señala? De los tres únicos encuestados –Juan Ramón Jiménez, Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre– el más tibio es el tercero que duda "que exista una nueva generación literaria que merezca rigurosamente ese nombre". Pero los otros dos se despachan a su sabor. El director de *La Gaceta* le asigna tareas urgentes: en poesía, "liquidar de un modo violento, genial y cruel a esa última escuela llamada de los "puros" o "puristas". Superar el culteranismo afrancesado de esa poesía"; en la novela, "destrozar esas falsas novelas imaginísticas que no son novelas, ni poemas, ni nada. Y si no lo logra, irse a la zona del cine a recrear narraciones vitales y poemáticas, sociales y humanas. Vuelta a lo humano, sin caer en el humanismo"; en el teatro, "hacer que el teatro torne a ser un género de masas, y no de grupos aficionados al teatro"; en el ensayo, "sustituir el *ensayo* –género anglosajón, liberaloide y extranjerizante– por el castizo *sermón*, por la *profecía*, por el *alerta*". Juan Ramón, por su parte, respira

6. "Recepción de la antología *Poesía española* de Gerardo Diego en España (y en Italia)", en J. L. Bernal ed., *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993, pp. 67-95.

por heridas que señalaremos algo más abajo y se apunta también a la afirmación generacional, pero visiblemente por fastidiar a sus discípulos díscolos: "Vuelven, pasadas tres o cuatro modas rápidas, a lo fundamental que se intentó relegar en 1925-1930. Parece que ya unos y otros se van cansando de la "limitación de tema poético" y de la "técnica en sí". El espíritu de donde fatalmente viene el acento, la naturalidad, la gracia, la percepción verdadera, está otra vez encima".

El estudio de Andrés Soria Olmedo en la reedición de la antología de Diego (y, en coincidencia con él, un buen artículo de Gabrielle Morelli (n. 6) nos ha mostrado que esas estrategias en busca del canon no fueron bien recibidas. Por arriba, por la relación con los *seniores*, estalló –como ya se ha visto– el caso Juan Ramón Jiménez; en las orillas mismas de la antología, la polémica de las exclusiones que azuzaron las malévolas reseñas de Miguel Pérez Ferrero ("Gerardo y sus amigos", *Heraldo de Madrid*, 10 de marzo de 1932) y César González Ruano ("Currinchería poética de Gerardo Diego y otras cosas", *Informaciones*, 13 de marzo de 1932). En cuanto a la primera disidencia, venía de lejos. Jiménez no había querido participar en el homenaje a Góngora, organizado por Diego. Y, a la vez, los jóvenes más radicales se atrevían a no disimular el dictado de "cursi" que les merecía: la burla vanguardista de *Platero y yo* es un ejemplo meridiano[7]. En tal clima, no ha de extrañarnos que Rafael Alberti escribiera a Diego al recibir el libro en París que "K.Q.X, se me queda en la antología como una especie de anilina diluída en una taza de agua (¡Si me oyera!)"[8]. Pero la explosión vendría en el marco de *Los Cuatro Vientos*, al retirar el poeta de Moguer su colaboración, enfurecido por haber sido postergado a Miguel de Unamuno (cuyos versos del inédito *Cancionero* había traído su yerno José María Quiroga Pla): el propio Guillén –destinatario del famoso telegrama "Retiradas colaboración y amistad"– publicó los documentos fundamentales de la

7. "Muera el burro de Juan Ramón, estilización decorativa de los burros", escribía Salvador Dalí a Lorca en 1927, según cuenta Agustín Sánchez Vidal en *Buñuel. Lorca, Dalí: un enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 124.

8. *Apud* Gabrielle Morelli, art. cit., p. 67, y Andrés Soria Olmedo, en su edición de *Poesía española* de G. Diego, ed. cit., p. 42.

polémica que son bien conocidos y enlazan directamente con los resquemores e invectivas que llenan en la inmediata postguerra el epistolario de Salinas y Guillén. Y quizá es hora de preguntarse que se discutía, además del amor propio del poeta más joven y de la acreditada suspicacia del poeta maduro: pienso que, por parte de Juan Ramón, se ventilaba una jefatura espiritual y un concepto del ejercicio poético que entendía, en los dos casos, al modo magistral del pontificado simbolista. El remoquete de "poetas profesores" delata lo que echaba de menos en sus seguidores: pasión y entrega. Por eso, comentaría –¡tan injustamente!– de *La voz a ti debida* de Salinas que más bien era "La voz a mí debida".

Pero también es muy posible que, a la altura de 1930, hubiera ya un confuso montón de "generaciones del 27"[9]: la que Juan Ramón pensaba como hermandad simbolista y como continuidad del clima del modernismo, y que vio desmentida en la subversión de sus acólitos; la que Pedro Salinas tenía en mente como sociedad limitada, vinculada de preferencia a la poesía pura y que podía naufragar si se abría mucho la nómina; la que Gerardo Diego veía como un grupo activista pero cuidadosamente apolítico, en términos de exclusiva vanguardia estética destinada a intervenir ruidosamente en pleitos artísticos; la que algunos otros más levantiscos –Alberti entre ellos– veían como esencialmente iconoclasta y abierta a un futuro distinto, político incluso, aunque no exactamente el que soñaba Giménez Caballero por su lado. Y puede que hubiera quienes, como Juan Larrea, la veían ya como una frustración decepcionante[10].

9. Una idea muy similar la ha formulado también Eugenio Carmona en su importante trabajo "Tipografías desdobladas. El *arte nuevo* y las revistas de creación entre el novecentismo y la vanguardia. 1918-1930", en el catálogo *Arte moderno y revistas españolas 1898-1936*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía-Museo de Bellas Artes de Bilbao, Madrid-Bilbao, 1996, pp. 63-101 (particularmente en los apartados "El 27 ensimismado" y "El 27 desdoblado").

10. Al recibo de la antología, Juan Larrea escribe (26 de marzo de 1932) a Diego desde París: "Recibí los tres ejemplares de la Antología que mucho te agradezco. No me sorprende el alboroto (...) A mí personalmente me ha servido para volver a encontrar la idea de hace años referente a la pobreza de nuestra poesía, y lo que es aún más triste, a la falta de ambición poética de los que nos llamamos poetas" (*Juan Larrea: cartas a Gerardo Diego 1916-1980*, ed. E. Cordero de Ciria y J.M.Díaz de Gereñu, Mundaiz, San Sebastián, 1986, p. 245).

Pero también en la aludida rebelión de los excluídos de 1932 aparecen los indeseables pero indelebles caracteres de una hostilidad si no de clase social sí, por lo menos, de jerarquía literaria. Diego la esperaba y el 4 de marzo de 1932 confidenciaba a Guillén: "Mejorarla, no la mejorarán, pero levantarle, y aun el puño, sí que le levantarán: se rumorea ya una antología de excluídos, como los salones de independientes. Esperemos a los Ferreros, Buendías, Espinas, etc., etc."[11]. Los protestantes arrastraban todavía el fardo de sus antecedentes ultraístas, postmodernistas, incluso modernistas. Nunca habían puesto una línea en las pulcras planas de *Revista de Occidente*, por ejemplo (salvo Pérez Ferrero) ni seguramente los pies en la Residencia de Estudiantes, donde tan bien recibido era Juan Ramón, sin embargo. Y el rencor ante un canon trazado por señoritos duraría mucho.

Lo encontramos, por ejemplo, en 1951 en la autobiografía de un ex-ultraísta excluído de la antología, César González Ruano, en líneas que dicta, sin duda, el resentimiento y, en cierto modo, la exigüidad de la calidad moral: "A mí, Federico García Lorca no me acabó nunca de ser simpático como le fue a casi todo el mundo. Era un chico de pueblo ordinario que se hubiera puesto un lazo de seda en el pelo y sentado frente a un piano a hacer gracias. Federico era feo, agitanado y con cara ancha de palurdo. Vestía cursimente y presumía de ser gracioso, espiritual y mariquita del Sur. Sus versos eran ya naturalmente algo y quizá mucho, aunque sin embargo con ese cursileo histérico lleno de ayes, de limoneros, de fascinación por los hombres morenos y de incursiones en lo folclórico. A mí me pareció siempre un zangolotino para estudiantes de la F.U.E. (...) Un día que, coincidiendo con algunos amigos comunes, se habló de ir a casa de no sé quién para oír unas canciones al piano y que yo dije que no podía acompañarles, recuerdo que él, creyéndolo una desconsideración, me dijo destemplada-

11. Pedro Salinas, Gerardo Diego y Jorge Guillén, *Correspondencia (1920-1983)*, ed. cit., p. 135.

mente y sin que viniera a cuento: –Usted tendrá citada una de esas Mata–Haris que meriendan bocadillos de jamón... –¡Hombre, Federico!... ¡Es que usted sólo conoce marineros que meriendan nardos!"[12]. Cinco años antes, en 1946, González Ruano había publicado una curiosa y sugestiva *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, que desplaza casi novecientas páginas y que pretendía ser "lo más amplia y completa posible, recogiendo sin prejuicio alguno, todas las tendencias, todas las formas de expresión y de interpretación del mayor misterio literario: la Poesía, orbe fabuloso y profundo, verdadero océano cambiable, del que no es posible establecer, como en tierra firme, cartas y planos"[13]. Pero, de hecho, el resultado era una respuesta implícita a la parvedad selectiva de la antología de Diego, como se advierte en el "orden general de figuras presentes en el tiempo póetico español": empieza éste con la "agonía del romanticismo" (entre el primer libro de Salvador Rueda y 1898); sigue con "la generación típicamente modernista, o del primer modernismo", desde Rubén a 1905; concede espacio propio a la "generación del novecientos o postmodernista", que incluye a "los epígonos rubenianos, verlenianos, simbolistas, preciosistas, impresionistas" y que llega "hasta los primeros hechos del ultraísmo"; divide la literatura de entreguerras en una generación marcada por el ultraísmo (Larrea, Diego, Del Valle, De Torre) y otra que se escinde entre surrealismo (Alberti, Aleixandre, Cernuda) y clasicismo (Salinas, Guillén, Alonso). Como puede apreciarse, el propósito es anegar al canon de Diego en una ordenación distinta, aunque quizá no tan descabellada al discernir claramente entre la lealtad más excluyente a la "poesía pura" y las trayectorias que han recorrido formas más específicamente vanguardistas.

Pero volvamos al canon que Diego y sus amigos quisieron configurar: creo que fue la nostalgia la que organizó definitivamente "el

12. *Mi medio siglo se confiesa a medias. Memorias*, Noguer, Barcelona, 1951, p. 208.

13. "Prólogo en siete notas", en *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1946, pp. 5-6.

27 como generación" (por parodiar un título, ya citado, de mi admirado Juan Manuel Rozas). Y fue ésta una nostalgia nacida del brutal tajo que la guerra civil imprimió a la vida literaria española: las diferencias se borraron en el recuerdo y el deseo de recobrar la identidad colectiva hizo homogéneo lo que quizá no lo hubiera sido tanto de otro modo. La carta de Salinas a Guillén en la que le da cuenta de sus primeras reacciones ante la contienda es de lo más desgarrador que he leído y parece escrita adrede, pensando en una inevitable posteridad. Corresponde al 8 de marzo de 1937 y el poeta dice, desde Estados Unidos: "Yo vivo como en una pesadilla. Me duele todo lo de España: lo nacional, lo general, lo primero. ¡Pero cuánto me tortura la idea del grupo de amigos deshecho, Dios sabe para cuando! Este verano, una tarde, en la Magdalena, sentado con Margarita en el prado, una de esas tardes estupendas de allí, tuve la sensación que no olvidaré nunca: la despedida. Me di cuenta de que estábamos despidiéndonos de algo, de muchas cosas, de una vida que ya no podría volver. Ni el país, ni la gente, ni Madrid volverán a ser lo mismo. Nuestra vida fatalmente está escindida en dos pedazos: el de ayer sabemos como fue, y del de mañana no sabemos nada (...) Hay una cosa que no se puede llevar la guerra, o por lo menos que a mí no se me puede llevar: la verdad, la necesidad y la voluntad de la amistad, y el compañerismo y el cariño"[14].

No es el único que vivió aquella ruptura como el rato de una armonía. Por su lado, María Zambrano en *Delirio y destino* –su espléndido y poco citado esbozo de novela autobiográfica– recordaría así su sensación de 1936, refiriéndose a los que murieron: "Todo estaba en aquella hora ya, toda nuestra suerte. Desaparecimos en el ancho mar de la vida de todos, nos perdimos ya, generación sin personalidad, con solo una silueta, habida a pesar de ella misma: el triunfo de la esperanza que levantamos a pulso nos anegó. Luego la hora trágica volvió a levantarnos, la esperanza llevó sus víctimas, mas al hundirse en la derrota nos lanzó de nuevo a nuestra escueta vida de supervivientes; generación de medios se-

14. Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 178.

res; sólo juntos haríamos un ser, un ser con toda su historia. La utopía, nuestra utopía, se nos ha cuidadosamente repartido: a vosotros, los muertos, os dejaron sin tiempo, a nosotros, los supervivientes, nos dejaron sin lugar"[15]. Por eso, la construcción del concepto como paraíso perdido y revelación del sentido, como *escenario originario* –la *Ur-szene* en su sentido freudiano–, se hace una liturgia obligada en lugares como el emotivo prólogo de Salinas "Nueve o diez poetas" a la antología de miss Eleanor Turnbull (1945) y en *Vida en claro* (1944) de Moreno Villa; en el hermoso recuerdo de Dámaso Alonso, "Una generación poética 1920-1936" que aparece en *Finisterre*, 1948; en *Los Encuentros* de Vicente Aleixandre que ven la luz en 1958, el mismo año que *Federico en persona* (1958) de Jorge Guillén; en *La arboleda perdida* (1959) de Rafael Alberti y en sus *Recuerdos de lo vivo lejano...* La propia María Zambrano, con motivo del cincuentenario de 1927, inscribía en las páginas de *Insula* su discrepancia de la mecánica generacional orteguiana ("de ser así, la historia ofrecería una perfecta continuidad como la de un desfile o procesión de acordado paso. Y la historia, y muy especialmente la de España, es a veces pavorosamente discontinua") para ofrecernos, a cambio, la idea de "momento histórico" como encrucijada luminosa de transformaciones. El ritmo de la historia tiene "periodos", "especie de remansos donde brilla la continuidad, donde la mayoría de las gentes se siente instalada, aunque sea a medias", y "momentos históricos", que son el fruto logrado de una o varias generaciones distintas, "donde aparece verdaderamente algo inédito o habido mucho tiempo atrás y semiolvidado". Y tal condición mágica la reúnen, en su opinión, el *momento* del 27 y el *momento* de "los años cincuenta". El primero, el suyo, "da lugar a una forma estrellada, al par ideal y viviente. Los rayos o radios se alejan cada vez más divergentes y luego pueden entrar en disputa, en serio disentimiento entre sí. Mas sólo la claridad del núcleo podrá, se me figura, dar razón de ellos"[16].

15. *Delirio y Destino (Los veinte años de una española)*, Mondadori, Barcelona, 1989, p. 209.

16. "Acerca de la generación del 27", *Insula*, n^{os}. 368-369, julio-agosto de 1977, pp. 1 y 26.

Cabe concluir que algo de muy especial debió tener la experiencia (o la necesidad de haberla vivido) para que se configurara al cabo como una suerte de "Sociedad Limitada" de poetas –lo que había querido Salinas en 1932– en una de las operaciones de constitución de un canon más brillantes y logradas que se registra en la literatura española. Pero también es indudable que el historiador de la literatura debe tomar buena cuenta de los estragos e injusticias que la configuración del canon ha hecho con los prosistas o con los pintores (pensemos en Ramón Gaya o en Maruja Mallo, incluso en Benjamín Palencia y su Escuela de Vallecas, cuya huella literaria y cuya originalidad en la revindicación de un vanguardismo autóctono y telúrico no es pequeña ni anécdótica, al modo de un *stracittà* a la española: sin esta rama vallecana, es díficil explicar a Miguel Hernández o una parte de la poesía inicial de Luis Felipe Vivanco). No es cosa de decir, a estas alturas, que hubo una "generación del 27" de la música para rescatar caritativamente a compositores tan significativos como Salvador Bacarisse, los hermanos Rodolfo y Ernersto Halffter, Gustavo Pittaluga, Rosita García Ascot o la increíble biografía de Gustavo Durán, porque todos ellos tienen capítulo propio en la historia de la estética española y no son una mera ilustración de la nómina de poetas.

Más allá de la Generación del 27

Metodológicamente, la consideración de la generación del 27 ha entorpecido por muchos años la consideración de la vanguardia en España como historia autónoma, dando el lugar debido –modesto pero significativo– al ultraísmo y al creacionismo. E incluso ha impedido, lo que es más grave, ver la modernidad como un *continuum*, en vez de de un movimiento colapsado de generaciones sucesivas. La identificación de poesía moderna con poesía pura y con el reducido repertorio propuesto por Ortega en *La deshumanización del arte* impidió ver el elemento renovador del surrealismo, por ejemplo, pero también la relación de esa poética con el desarrollo de una estética *postmodernista* cercana a la ironía

y a la cotidianeidad. ¿Cómo olvidar que el año en que Ortega pontifica sobre el porvenir de la novela y sobre la nueva estética –al hilo de *le rappel a l'ordre* de Cocteau, por cierto– lo es también de *Literaturas europeas de vanguardia* de Guillermo de Torre en la que ofrecía una atractiva sinopsis de los "otros" vanguardismos?

Por supuesto que no es fácil esbozar los límites de lo que llamamos *modernidad* y resolver adecuadamente sus relaciones genéticas con el romanticismo (y las de éste con la Ilustración) y, por otro lado, articular en su seno la insolencia vanguardista: todo, sin embargo, conduce a que reflexionemos sobre esa *moyenne durée* (como hubiera dicho Fernand Braudel) en la historia de la cultura. Puede que algún día adoptemos la idea de *modernism* a la anglosajona como el movimiento de renovación que va desde el simbolismo al final de las vanguardias históricas: más o menos, como ha señalado el libro clásico de Malcolm Bradbury y James McFarlane desde 1890 hasta 1930[17]. Esto permitiría integrar armoniosamente en una unidad de intención poética a Unamuno y sus indagaciones sobre el yo, a Valle-Inclán y sus máscaras decadentistas o esperpénticas, a Baroja y su soledad y su desazón de ser transitivo, a Azorín y su impasibilidad contemplativa, a Machado y su angustia al final del simbolismo, pero también a Juan Ramón y su mística laica, a Ramón Gómez de la Serna y su redescubrimiento del mundo, a Gabriel Miró y su nueva religión de la vida, e incluso traer al mismo movimiento de renovación a los grandes escritores de 1927. La deuda de todos con Juan Ramón, pese a los resquemores intergeneracionales, no es menor que la que tuvieron

17. *Modernism 1890-1930*, Penguin Books, Londres, 1976, donde no hay apartado ninguno de contenido español, aunque entre las "brief Biographies" se incluyan las de Juan Ramón Jiménez, Lorca y Unamuno. ¿Tan ajena fue la literatura española al movimiento internacional? Resulta aleccionador que en una novela reciente, la divertida *Breve historia de la literatura portátil* (1985) de Enrique Vila-Matas, Lorca sea el único conspirador "shandy", cuando la boga de la "literatura portátil" está agrupando lo más granado de las letras internacionales del momento. Y esto aunque a veces aparezcan Gerardo Diego, Dámaso Alonso y José Bergamín a título de pesadísimos "profesores" y aunque los actos gongorinos de Sevilla en 1927 sean el marco de la disolución final del grupo de "portátiles".

con Gómez de la Serna (y reconoció por todos Luis Cernuda), la que Guillén o Jarnés tributaron a Gabriel Miró y, en suma, los que la prosa de Salinas debe a la de Azorín y todos al pensamiento de Unamuno.

El gran comparatista Harry Levin ("Wath was Modernism?" en *Refractions: Essays in Comparative Literature*, 1966) postuló 1922 como año clave del movimiento modernista europeo, en gracia a la coincidencia cronológica de la primera edición del *Ulises* de Joyce y *La tierra baldía* de Eliot, el final de *A la busca del tiempo perdido* de Proust, *La habitación de Jacob* de Virginia Woolf, *Enrique IV* de Pirandello y *Charmes* de Valéry. En el caso español, una constelación parecida podría buscarse en una cronología algo más dilatada, pongamos desde 1914 –año de *Niebla* de Unamuno– hasta el propio año de 1922, en que Juan Ramón da su *Segunda Antolojía Poética*: en medio quedarían como hitos básicos las primeras obras maduras de Gómez de la Serna, el despliegue esperpéntico de Valle-Inclán, la inflexión autobiográfica de Baroja (con *Juventud, egolatría* y *Las horas solitarias*, especialmente), las *Poesías completas* de Antonio Machado, las obras más definitivas de Gabriel Miró, el comienzo del *Cántico* guilleniano en 1919 y los primeros logros de Lorca.

Pero alguna de las cosas intuídas por Ortega en 1925 eran ciertas y dieron su timbre peculiar a lo que quedaba del decenio: la impopularidad del arte nuevo (su renuncia al éxito mayoritario y su alegría de ser un arte participado por pocos) y que dividía a las gentes entre quienes lo entienden y quienes no lo entienden. Una de las definiciones más clara del clima que llamamos "generación del 27" es la unanimidad en lo que no les gusta: lo intuí al recibir, hace ya bastantes años, una carta de Ricardo Gullón, un epígono al fín de este momento histórico, confesándome que nunca había leído a Wenceslao Fernández Flórez ("no lo leíamos", me decía de modo paladino y en un plural revelador que abarcaba, me imagino, a sus compañeros de la revista *Literatura*: ellos leyeron adolescentes la *Segunda antolojía poética* y les entusiasmó siendo jóvenes *La voz a tí debida...*, pero no leían a los novelistas de las colecciones de relatos breves, no leían a Galdós, me temo que Pérez de

Ayala les resultaba estomagante, odiaban la música romántica o incluso la gran música para preferir algo más ligero... La hoguera inquisitorial del centenario de Góngora, recordada por Gerardo Diego, es muy reveladora: ardieron (representados por monigotes que confeccionó José Moreno Villa) el "erudito topo", el "catedrático marmota" y el "académico crustáceo". Y los libros *Justa poética de San Isidro*, *La culta latiniparla*, las *Estéticas* de D. Marcelino, *La poética* de Luzán, *La derrota de los pedantes* de Moratín, *El arte de hablar* de Gómez Hermosilla, *Zumalacárregui* de Galdós, las obras completas de Rodríguez Marín, el interminable "Cejador", el manual de literatura de Hurtado y González Palencia, la novela *Tigre Juan* (donde Pérez de Ayala se había atrevido a sacar una "viuda de Góngora"), la *Opera omnia* ("previamente rociada con zotal") de Valle-Inclán (no se sabe si por su contenido o por aquellas cubiertas tan historiadas dibujadas por Moya del Pino)...

Y lo mismo podía decirse de la política: el desdén por la Dictadura comporta un signo revelador, un desprecio de naturaleza estética que asocian a las piezas teatrales de los Quintero, al colorismo fácil de los últimos pintores de historia como Muñoz Degrain o a los retratos relamidos de Manuel Benedito. E incluso a lo que Ignacio Zuloaga expone en el Círculo de Bellas Artes en 1926, si hacemos caso a la reseña feroz de Ernesto Giménez Caballero que, en el fondo, significa el réquiem por una estética en la que todos habían creído y a la que hemos aludido líneas más arriba: "Se ha obstinado en poner a Belmonte de oro, plata y negro. Tres veces. Y junto a Belmonte, a Mauricio Barrès y a Gregorio Marañón, a Daniel Zuloaga, a la Cofradía del Cristo de la Sangre, a Búffalo, a la Marquesa Cassatti, a la casa de Gregorio el Botero, a Calatayud, a Lolita y a un sinfín de gitanas. Total: toda la lira. Total: todo el romanticismo. La torería desmesurada, sublime y repugnante. El novelista inefable y febril. El médico liberal. El ceramista hidalgo. El Cristo a cuya misa no iban los futbolistas todavía. El aventurero pintoresco. La marquesa sádica. La casa tremebunda y troglodítica. La ciudad podrida. La niña pasional y que ha visto poco cine (...) Todo lo contrario de lo que pasa tras los cristales del gran Kursaal,

por la calle, por el cielo, bajo la tierra. El auto, el avión, el "metro"[18].

La iconoclastia es un rasgo generacional, que ha salido a colación muchas veces, pero tampoco es una caracterización excluyente. He señalado ya a veces que si algo define ese momento español fue una continuidad con ciertos aspectos del pasado inmediato. Que el rumbo lo marquen centenarios y recuperaciones (Góngora, Goya, Lope, el romanticismo, Garcilaso) no lo es menos, si pensamos que la primera obligación del arte nuevo es el internacionalismo (las cartas de Buñuel y Dalí a Lorca recriminándole haber publicado el *Romancero gitano*, que dió a conocer oportunamente Agustín Sánchez Vidal, son muy significativas de esa purga sistemática de lo castizo). La historia del vanguardismo español, más allá de una o varias "generaciones del 27", requiere un tratamiento peculiar porque siempre es un nudo de contradicciones fecundamente resueltas en acción: la misma persona escribe el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, o filma *La edad de oro* y *Las Hurdes-Tierra sin pan*; estudia la lengua poética de Góngora y escribe poemas puros; proclama la pureza suprema del folclore y firma *El burro explosivo*.

No sabría yo decir si a estas alturas de mi trabajo las cosas no están más oscuras que al comienzo. Pero aconsejaba Unamuno que repensar los lugares comunes es el mejor modo de librarse de su maleficio. Y una "generación" es metodológicamente un lugar común, con todas las indeseables características de tal: muy frecuentado y escasamente ventilado. En la historia de la literatura los lugares comunes solamente pueden ser estaciones provisionales, puntos de tangencia de muchos elementos. No es sólamente el texto el que debemos "deconstruir"; también merece la pena "deconstruir" y, por supuesto, reconstruir también los contextos.

18. "La última exposición de Zuloaga", *Visitas literarias de España (1925-1928)*, ed. de Nigel Dennis, Pre-Textos, Valencia, 1994, p. 298.

LA POESÍA DEL 27: INNOVACIONES, RENOVACIONES, RECUPERACIONES

Francisco Javier Díez de Revenga
(Universidad de Murcia)

Pretendemos realizar en la presente ponencia, de acuerdo con el planteamiento de este congreso, un enfoque, desde un punto de vista general, de la aportación del 27 a la poesía española de su tiempo y de todos los tiempos. Más allá de los nombres propios, aunque sin olvidarlos –no sería posible de otro modo–, queremos establecer por qué el 27, por qué los poetas del 27, por qué los poetas de la generación del 27, siguen siendo objeto de una consideración conjunta, a pesar de las muchas voces que, desde hace años, se oponen a considerarlos un grupo, o una generación. Oposición que parte de los propios poetas, que, como reiteraron con constancia, más que una generación, son, y así deben ser considerados, un grupo de amigos. No vamos a entrar ahora en esa polémica, porque, desde luego, somos partidarios de la consideración individual de cada uno de estos grandes escritores, pero lo cierto es que resulta inevitable que finalmente acabemos hablando de los poetas del 27 en conjunto. Nuestra opinión, sobre este asunto, expresada hace ya muchos años, puede resumirse así, y como punto de partida de lo que vamos a tratar después puede resultar de interés:

En el ambiente literario, tan confuso como controvertido, de las primeras literaturas de vanguardia en España, surge en 1927 un grupo de poetas, cuyo primer acto común, fue la conmemoración del centenario de Góngora. Aunque algunos de estos poetas, en esa

fecha eran ya muy conocidos, por sus aspiraciones comunes y por compartir un mismo sentimiento estético renovador, confluyen, inevitablemente ya –y este congreso que ha reunido a especialistas notables en la materia es una prueba más– con el nombre de generación o grupo, y el apellido de 1927, en recuerdo de Góngora. Pero la llamada generación del 27 tiene una unidad efímera, aunque la existencia de los principales poetas se haya prolongado hasta nuestros días. Porque, desde 1929-1930, cada poeta enfoca su propio camino literario, actitud personal que se ve acentuada por las consecuencias inmediatas de la guerra civil, la muerte de Federico García Lorca y el exilio de la mayor parte de los componentes del grupo principal. Quedará, eso sí, la amistad, las relaciones personales, con ejemplos de fidelidad más allá del exilio, de la distancia y de los años, absolutamente excepcionales en la historia literaria española, tan dada, sin embargo, al enfrentamiento y la enemistad.

En mi opinión, las aportaciones de los poetas del 27 a la historia literaria española, a la poesía y a la cultura, se basan en tres actitudes, que pusieron en práctica tanto desde el punto de vista de la poesía, como de la crítica y el ensayo, e incluso del teatro, en aquellos que lo cultivaron. Y esas tres actitudes son las que titulan esta ponencia: la innovación, la renovación y la recuperación.

Prefiero en esta oasión para mostrar y probar cuanto llevamos dicho reducirme exclusivamente a poemas pertenecientes a los primeros años, no más allá de recién comenzada la década de los treinta, que iremos situando y fechando con precisión, a fin de establecer las concomitancias estéticas y las divergencias literarias existentes, desde un principio, en estos poetas, para finalmente concluir que la poesía del 27 ha pasado o pasará a la historia por haber logrado el difícil papel de aunar dos conceptos que son la clave de su realidad: la tradición y la vanguardia, y en ello son muy importantes las tres actividades que los unen y distinguen: la innovación, la renovación y la recuperación. Tomemos como un primer ejemplo el poema de Pedro Salinas "Underwood girls", que incluye en su libro de 1931 *Fábula y signo*, y que puede ser representativo de un aire de modernidad, muy del gusto de Salinas, que impregnó toda la poesía de su tiempo. El poema está dedicado al

teclado de una máquina de escribir. De ahí su título en inglés. "Underwood girls", que es la marca más famosa de las máquinas de escribir en esos años y un evidente signo de modernidad.

Quietas, dormidas están,
las treinta, redondas, blancas.
Entre todas
sostienen el mundo.
Míralas, aquí, en sueño,
como nubes,
redondas, blancas, y dentro
destinos de trueno y rayo,
destinos de lluvia lenta,
de nieve, de viento, de signos.
Despiértalas,
con contactos saltarines
de dedos rápidos, leves,
como a músicas antiguas.
Ellas suenan otra música:
fantasías de metal
valses duros al dictado.
Que se alcen desde siglos
todas iguales, distintas
como las olas del mar
y una gran alma secreta.
Que se crean que es la carta,
la fórmula, como siempre.
Tú alócate
bien los dedos, y las
raptas y las lanzas,
a las treinta, eternas ninfas
contra el gran mundo vacío,
blanco en blanco.
Por fin a la hazaña pura,
sin palabras, sin sentido,
ese, zeda, jota, i...

Las chicas de Underwood son las teclas mecanográficas, con lo cual Salinas, poeta de los objetos, poeta de las cosas de la vida cotidiana, aquellas que nos acompañan y nos rodean, está refiriéndose ahora a un objeto propio de la tecnología y el mecanicismo más avanzados o modernos, heredando gestos procedentes de la vanguardia y del futurismo, como harán otros poetas de su generación: la bombilla, el billete del tranvía, una grúa, el cinematógrafo, las hélices de un avión, un automóvil, entran ahora en la poesía. Pero junto a estos gestos innovadores, están también los que constituyen la renovación de un lenguaje poético, tarea en la que Salinas desarrolló en toda su poesía un importante papel. En efecto, el lenguaje del poema es marcadamente metafórico, con claro intento de sublimación de la realidad representada por las teclas mecanográficas, convertidas en muchachas portadoras de un potencial mundo de significados. El poema está dirigido a una segunda persona, posiblemente la amada invisible de los poemas de este tiempo, que se convierte así en la destinataria de esta reflexiva sublimación del objeto poético, personificado, convertido en *quietas*, *dormidas*, mientras mantienen recuerdos de la realidad: *redondas*, *blancas*... La comparación de las teclas con las nubes lleva a cabo una expresiva reduplicación de los sentidos. Las teclas son nubes y, como tales, capaces de producir una lluvia metafórica de signos que representan la realidad. La evocación de su posibilidad creativa está completada con la del mundo especial producido por el metal, que crea un vals, mecánico, moderno y nuevo.

El mundo lírico de "Underwood girls" viene dado por ser las teclas mecanográficas el objeto de la mirada, de la observación común de poeta y amada, objeto de la realidad cotidiana que puede servir al poeta para sentir más vivamente la presencia de ese interlocutor escondido, no manifestado más que por los pronombres. Sólo el sentimiento de unión que fluye por entre los versos marca el personalismo de una poesía aparentemente objetiva, sin especial complicación sentimental, abierta en su verso y en su contenido, sin fronteras, sin límites literarios. Pedro Salinas muestra, a la altura de 1930, fecha de este poema su participación en la intención de modernidad que caracterizó a su generación y combina elementos

del mundo contemporáneo con imágnes de la tradición literaria, tal como haría a lo largo de toda su poesía.

Leamos ahora otro poema, escogido de *Cántico* de Jorge Guillén, presente ya en la edición de 1928, "Beato sillón" y escrito en 1924, en París. Revisado en Murcia, el 27 de octubre de 1926:

¡Beato sillón! La casa
Corrobora su presencia
Con la vaga intermitencia
De su invocación en masa
A la memoria. No pasa
Nada. Los ojos no ven.
Saben. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta
A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén.

La exquisita sensibilidad del poeta le hace construir una obra ricamente inspirada en la contemplación de un mundo perfecto y escrita con extraordinario virtuosismo formal. Tal es, en síntesis, el signo de *Cántico*, que más tarde, a través de *Clamor* se ha de tornar preocupado por los pesares de nuestra existencia, por la injusticia y la tiranía. Pera ahora es la época de "Beato sillón", un poema dedicado al lugar de existencia, que se nos ofrece "beato", en el sentido clásico de la palabra: es decir, feliz, dichoso. Las palabras del poema establecen un clima de evocación del pasado en el presente, a través de la contemplación del sillón, símbolo vago del recuerdo, de la memoria de otro tiempo. La quietud es total: "No pasa nada". No hay anécdota, no hay apasionamiento, sólo existe el sillón en el presente. "Los ojos no ven, saben", porque al no existir acción, al no haber nada que presenciar, sólo se observa el ligero recuerdo, que se presiente en esta evocación del sillón. Y, finalmente, la expresión del sentimiento de optimismo que preside todo el primer *Cántico*: "El mundo está bien hecho". Ése es el pensamiento central del instante contemplativo que refleja el poema: el presente exaltado en metafórica marca, sin vaivén, reposada, del momento evocado.

El lenguaje poético de tales versos está encaminado a la expresión de esta abstracción de la realidad. Es un lenguaje puro, objetivo, breve y ceñido a esa realidad evocadora que es el sillón. Pero no por ser ceñido, la frase queda entrecortada, sino que se dilata a lo largo de todo el poema, extendiéndose, distendiéndose. Son gestos de innovación, de renovación, que Guillén realizaba en la limitada estructura clásica de una décima, en sus encajados perfiles. Es lo que ocurre en esta de "Beato sillón". Tras la exclamación que nos presenta a un feliz sillón, una extensa frase nos lanza hacia el centro del poema. Luego, sin deslices discursivos, va situando una serie de frases breves, trasunto de pensamientos trascendentes y abstractos: "no pasa nada", "los ojos no ven, saben", "el mundo está bien hecho". Y, finalmente, la que cierra el poema, ceñida a la estructura de los versos. El verso de Guillén no basta para contener su pensamiento, y, a pesar de lo ajustado de la sintaxis, con frecuencia lo sobrepasa dando lugar a uno de sus característicos ritmos quebrados, producidos por el constante y marcado encabalgamiento. Se renueva así, de forma muy efectiva, el esquema tradicional del octosílabo, sin perder en ningún momento su calidad rítmica, su contextura formal tan clásica y ajustada o apropiada a la expresión castellana.

Una solidez expresiva y formal está garantizada y conseguida por la manera de estructurar el mensaje poético-lingüístico de la décima. Si se observa, se verá que está construido en bloques muy determinados, aunque no independientes. En primer lugar, la frase que abre el poema, coincidente con el título del mismo, sin acción alguna, constituido por el hecho objetivo de la contemplación del "beato sillón", aunque plenamente expresiva por su entonación exclamativa. A continuación, la frase más larga de la décima, que nos lleva directamente hasta el quinto verso, centro del poema. La otra mitad está constituida por dos expresivos bloques. Uno formado por los tres bloques encabalgados en los versos: "no pasa / Nada", "los ojos no ven. / Saben" y "el mundo está bien / Hecho". Y, por último, la conclusión final, entre exultante y optimista, que refleja la serena quietud del beato sillón y de todo el poema. Poesía, pues, que busca la expresión más pura de una realidad objetiva, mostrada sin más apasionamiento que el producido por el sere-

no optimismo del poeta, que vive uno de esos momentos, tan luminosos en *Cántico*, subtitulado expresivamente *Fe de vida*.

Veamos ahora un poema muy distinto, también de aquellos años veinte. Éste de Gerardo Diego. Pero hay en él un mismo espíritu de renovación de la materia tradicional. Quizá este poema, como todos los que estamos recordando, pero éste mucho más, sea representativo de esas tres actividades que hoy nos ocupan: innovación, renovación, recuperación...

Torerillo en Triana
frente a Sevilla.
Cántale a la sultana
tu seguidilla.

* * *

Sultana de mis penas
y mi esperanza.
Plaza de las Arenas
de la Maestranza.

Arenas amarillas,
palcos de oro.
Quién viera a las mulillas
llevarse el toro.

Relumbrar de faroles
por mí encendidos.
Y un estallido de oles
en los tendidos.

Arenal de Sevilla,
Torre del Oro.
Azulejo a la orilla
del río moro.

Azulejo bermejo,
sol de la tarde.

No mientas, azulejo,
que soy cobarde.

Guadalquivir tan verde
de aceite antiguo.
Si el barquero me pierde
yo me santiguo.

La puente no la paso,
no la atravieso.
Envuelto en oro y raso
no se hace eso.

Ay, río de Triana,
muerto entre luces.
no embarca la chalana
los andaluces.

Ay, río de Sevilla
quien te cruzase
sin que mi zapatilla
se me mojase.

Zapatilla escotada
para el estribo.
Media rosa estirada
y alamar vivo.

Tabaco y oro. Faja
salmón. Montera.
Tirilla verde baja
por la chorrera.

Capote de paseo.
Seda amarilla.
Prieta para el toreo
la taleguilla.

La verónica cruje.
Suenan caireles.
Que nadie la dibuje.
Fuera pinceles.

Banderillas al quiebro.
Cose el miura
el arco que le enhebro
con la cintura.

Torneados en rueda
tres naturales.
Y una hélice de seda
con arrabales.

Me perfilo. La espada.
Los dedos mojo.
Abanico y mirada.
Clavel y antojo.

En hombros por tu orilla,
Torre del Oro.
En tu azulejo brilla
sangre de toro.

Si salgo en la Maestranza
te bordo un manot,
Virgen de la Esperanza
de Viernes Santo.

* * *

Adiós, torero nuevo,
Triana y Sevilla,
que a Sanlúcar me llevo
tu seguidilla.

Uno de los poemas de los que Gerardo Diego se sintió más orgulloso fue sin duda su "Torerillo en Triana", incluido en su libro

taurino *La suerte o la muerte*. La gracia y elegancia de sus versos permanencen hoy tan vivas como indiscutibles y justifican su presencia en todas las antologías. Tres aspectos deben ser destacados a la hora de comentar este poema: su historia particular, su tradicionalidad y su originalidad compositiva. La historia particular comienza en 1924 y puede ser conocida a través de diversos documentos de la época, pero posiblemente ninguno tan interesante como el epistolario entre el poeta y José María de Cossío, gran aficionado a la poesía tradicional y a los toros, aspectos ambos que este poema recoge absolutamente. A primeros de 1926, Cossío comienza la preparación de su *Antología de poesía taurina española* y Gerardo colabora activamente en la búsqueda de poemas, entre ellos, los poemas taurinos de Lope de Vega en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* sobre los que hablan en cartas de febrero de 1926. El 25 de noviembre de ese año Gerardo Diego le envía un poema taurino, para la *Antología*, hecho por él mismo: "Torerillo en Triana": "nada más para mandarte este "Torerillo" por si llega a tiempo y no es indigno de tu Antología. Tengo miedo de que me haya salido una cosa como de Luis de Tapia; ¡es tan difícil! Tú me dirás tu leal parecer". El 6 de diciembre, Cossío contesta entusiasmado: "Muchísimas gracias. Los versos son deliciosos. No temas que recuerden a Luis de Tapia. A mí me han recordado y creo que tú las recordabas al escribirlos, las seguidillas de Lope de Vega en algunas de sus comedias. Son además muy características de lo que yo pienso de la generación vuestra de poesía, y de que *os ad os* hablaremos. Figurarán en la Antología y serán de las cosas mejores de ella. Sólo con que tú hayas escrito tu "Torerillo en Triana" y Alberti su "Corrida de toros" me doy por pagado y satisfecho de haber emprendido mi Antología".

Muchos años más tarde, en 1970, Gerardo Diego relataría orgulloso, en *Versos escogidos*, la importancia que para él tiene este poema tanto en la historia de su poesía como en la propia historia de la poesía taurina española, cuya trayectoria a esa altura de nuestro siglo resultaba desoladora, debido a los bodrios poemáticos que estaban escribiendo algunos "especialistas" como el temido Luis de Tapia, poeta y periodista de la época, muy conocido por sus fá-

ciles "Coplas del día", que cotidianamente aparecían en los periódicos de aquellos años veinte y treinta. Para Gerardo la poesía taurina era algo muy distinto, y el comienzo de sus intentos está en el poema lopesco, donde reside el secreto de la calidad de la poesía taurina de Gerardo: su entronque con la tradición clásica española más pura: "Mi primera poesía taurina, "Torerillo en Triana", data de 1926, del mismo año que la inmediata "Elegía a Joselito". En esa fecha ni Lorca ni Alberti habían publicado poesía de toros. Por otra parte en mi "Torerillo" el modelo bien visible es Lope más aun que la poesía popular de nuestro siglo. No pensé por el momento insistir más. Me parecía un tema muy peligroso y que conduciría al amaneramiento o a la vulgaridad de reseña taurina".

Como señalamos, uno de los grandes valores de la poesía taurina de Gerardo Diego es la fusión en ella de la tradición y la vanguardia. Y en el primer aspecto, la tradición, vuelve a aparecer la poesía de Lope de Vega, y, con ella, todo su entronque tradicional. Porque una de las notas definitorias del estilo poético de Lope es su inagotable habilidad para recibir temas y motivos de la lírica tradicional que él mismo convertía en tradición popular dentro de su ingente obra poética y dramática. Y uno de los ejemplos que suele ponerse para mostrar esta facultad es la conocida y extensa serie de "seguidillas del Guadalquivir", que Lope comienza a hacer aparecer en su obra a partir de 1602 en *El_amante agradecido*, donde aparece aquella, tan conocida: "Vienen de San Lúcar, / rompiendo el agua, / de la Torre del Oro,/ barcos de plata. // ¿Dónde te has criado, / la niña bella, /que sin ir a las Indias, /toda eres perla? / / Sevilla y Triana / y el río en medio: / así es tan de mis gustos / tu ingrato dueño." Que tiene variaciones en la comedia *Amar, servir y esperar*, del tipo de: "Vienen de San Lúcar / rompiendo el agua / a la Torre del Oro / barcos de plata." Todavía en 1620, Lope, en *Lo cierto por lo dudoso*, seguía introduciendo las conocidas seguidillas: "Río de Sevilla, / ¡cuán bien pareces / con galeras blancas / y ramos verdes! A esta seguidilla, la llamó Montesinos la "perla de la serie", porque no sólo ella, sino sus múltiples variantes aparecían por todos lados y se entroncaban con la tradición popular. Una de las versiones, retocada, dentro del propio Lope es la de

Amar, servir y esperar siguiente: "Río de Sevilla / quién te pasase / aunque la mi servilla / se me mojase". La tradicionalidad de tema y forma están aseguradas. E. M. Torner la encuentra en el *Romancero musical del siglo XVII* de la Biblioteca Nacional de Turín con nuevas variaciones llenas de belleza y musicalidad. A tal tradición, se une Gerardo Diego con su bellísimo poema taurino, cuya originalidad de composición hay que destacar en último lugar.

En efecto, Gerardo Diego, al servirse de un motivo tradicional y de su forma métrica, está realizando la misma operación que Lope cuando introducía los ritmos de las populares seguidillas del Guadalquivir en sus comedias. Del igual modo que Lope añadió bellos gestos de originalidad, lo mismo hace Gerardo Diego. En primer lugar es destacable la independencia de cada una de las seguidillas que componen el poema. Todas están separadas por notables pausas con lo que el poeta trata de producir una especie de mosaico de impresiones rápidas que componen un conjunto total. La misma estructura interna pareada de cada seguidilla concede un ritmo de iniciación y planteamiento perceptible en la musicalidad del poema basada en la alternancia de verso largo (heptasílabo) y verso breve (pentasílabo). Es el procedimiento más efectivo para dar forma a la serie de estampas en las que se glosan diversos aspectos de la fiesta de los toros en Sevilla, junto a Triana, en la Mestranza, a la orilla del río, con la Torre del Oro próxima. Se trata de una múltiple superposición de elementos populares, escenas, a veces sin acción alguna, para construir un todo, un ambiente, el conjunto de una fiesta popular.

Junto a esta forma de construir el poema hay que destacar la presencia del arte de vanguardia en las seguidillas, revelada sobre todo a través de la imagen creacionista muy presente en este conjunto, del tipo de "azulejo bermejo/ sol de la tarde", que nos remite a las "barbas granate" de la "Baladilla de los tres ríos" de Federico García Lorca, donde también el sol del atardecer enrojece el conjunto. El color del río Guadalquivir, aquí se concentra en la imagen del verde, reflejada en el aceite ("Guadalquivir tan verde / de aceite antiguo") continuación de una secuencia cromática que culminará en las imágenes creacionistas, aunque

de origen popular-tradicional, a la hora de captar los colores del vestido del torero: "Tabaco y oro. Faja / salmón. Montera. Tirilla verde baja / por la chorrera". El relato final de la faena taurina, enriquecida por las imágenes taurinas tradicionales, se completa con algunas de vanguardia, procedentes de gestos futuristas, del tipo de "Torneados en rueda / tres naturales. / Y una hélice de seda / con arrabales". Como podemos advertir por todos estos procedimientos, la originalidad compositiva está basada, una vez más en la obra de Gerardo Diego, en la permeabilidad de sus dos consabidas modalidades o estilos: tradicional y vanguardista. En este caso, Gerardo Diego ha tomado un tema tradicional, recogido en Lope de Vega, y ha cantado una fiesta popular, en un contexto urbano especial, los toros en Sevilla, y con todo ello, ha creado un poema en el que el impresionismo y la vanguardia han hecho todo lo demás.

Hemos citado la "Baladilla de los tres ríos de Federico García Lorca y ella va a representar al poeta granadino en este enfrentamiento de aquellos poetas amigos, en la década los años veinte, a la triple visión que pretendemos ofrecer de innovaciones, renovaciones y recuperaciones.

La baladilla forma parte de su libro *Poema del cante jondo*, publicado en Madrid en 1931, pero es de escritura muy anterior, posiblemente de noviembre de 1922. Se publicó en un número de *Horizonte* en 1923.

El río Guadalquivir
va entre naranjos y olivos.
Los dos ríos de Granada
bajan de la nieve al trigo.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

El río Guadalquivir
tiene las barbas granates.
Los dos ríos de Granada
uno llanto y otro sangre.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela,
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

Guadalquivir, alta torre
y viento en los naranjales.
Duaro y Genil, torrecillas
muertas sobre los estanques.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

¡Quién dirá que el agua lleva
un fuego fatuo de gritos!

¡Ay, amor
que se fue y no vino!
Lleva azahar, lleva olivas,
Andalucía a tus mares.

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Lo primero que se advierte en este poema es su nítido corte tradicional, evidenciado desde su mismo título de "balada", como se llamó en un principio, cambiado luego a "baladilla". Poema de carácter coral, por tanto, vinculado a ambientes populares de canto, como García Lorca se va a empeñar en ofrecer. La estructura estrófica de corte tradicional es fundamental para la expresividad del poema, ya que está compuesto por una sucesión alternante de

cuartetas octosílabas, rimadas en alternancia en los pares con un falso estribillo, que, una vez perdido su estricto carácter coral, ha recibido nuevas funciones otorgadas por el poeta contemporáneo, de manera que lo que lleva a cabo es una interrupción de las evocaciones paisajísticas con la intención en cada momento de recordar el dolor producido por ese dolor que se fue para siempre. Se sabe que el estribillo en su tenor literal es tradicional igualmente, y está ya presente en la canción de "Los peregrinitos", recogida por Menéndez Pidal, que es distinta de la de Lorca, del mismo título, quien también recogió variaciones parecidas en su *Tragicomedia de don Cristóbal.*

Como se advierte con claridad, el objetivo de García Lorca es el enfrentamiento o comparación de las dos Andalucías, en una referencia más, de las numerosas que hay en su poesía, a la geografía andaluza, que compara o enfrenta en otros poemas, teniendo como centro las principales ciudades: Córdoba, Málaga, Sevilla y Granada, aunque Sevilla y Granada, con su idiosincrasia particular son las más reiteradas, como muestra del contraste, tan andaluz, entre la Andalucía occidental o baja, caracterizada por su espíritu abierto, luminoso, cálido frente a la Andalucía occidental o alta, más íntima, más profunda, más sentimental. Son expresiones vinculadas al acerbo popular, tan tradicional o más que las puras formas métricas empleadas por Federico, quien ejerce una acción de innovación, pero también de renovación y de recuperación, una vez más.

A la manera clásica, la descripción "geográfica" está basada en los ríos, y en concreto en los dos ríos de Granada, el Darro y el Genil, y en el de Sevilla, el Guadalquivir. Marcan los contrastes del paisaje y de la forma de pensar de las dos Andalucías, porque, si por un lado el Guadalquivir fluye entre grandes plantaciones, extendido con lentitud, como una gran dios de la antigüedad, con la grandeza que le permite que naveguen los barcos por él, los dos ríos de Granada descienden con rapidez desde Sierra Nevada a Granada y a sus campos de trigos.

Pero el carácter tradicional y la sencillez de la forma métrica no nos deben engañar. El poema sobresale por su elaboradísima construcción y sobre todo por la riqueza metafórica y simbólica del len-

guaje, en el que predominan las metáforas totales, procedentes en su formulación del lenguaje del Siglo de Oro y en sus contenidos del lenguaje de vanguardia. El dominio de la imagen como base del lenguaje poético era en estos momentos algo que Lorca estaba intentando, para lo que tomaba como modelos tanto la expresividad del lenguaje popular como algunos rasgos vanguardistas, así como elementos de la tradición literaria. La configuración del Guadalquivir con sus barbas granates, supone una simbiosis excepcionalmente expresiva de tradición y vanguardia. Se recupera la imagen del río como gran dios barbado, pero sus barbas son granates (quizá, la puesta del sol dota sus aguas de este color o, como indica De Paepe, además de paranomasia con Granada, puede aludir al fondo aluvial rojizo del río, ya señalado por Machado, "río de barro salobre"). En todo caso, estamos ante una clara ruptura del cromatismo tradicional atribuido a las aguas y a los ríos, propia del arte de vanguardia. Innovación, renovación, recuperación.

En una conferencia que García Lorca leyó en Granada ese mismo 1922, en la época en que escribió la "Baladilla de los tres ríos" trató de la "Importancia histórica y artística del primitivo cante andaluz llamado *cante jondo*" y se refirió a los rasgos el "cante" que definen el carácter de innovación, renovación y recuperación que es apreciable en la "Baladilla". Para Lorca, aparte de lo musical, lo que interesan son los poemas y sus contenidos, la representación el dolor y de la pena, la "estilización", el "ambiente" y la "justeza emocional", las metáforas y, sobre todo, la capacidad de síntesis. "Causa extrañeza y maravilla –señalaba García Lorca– cómo el anónimo poeta del pueblo extracta en tres o cuatro versos toda la rara complejidad de los más altos momentos sentimentales de la vida del hombre". Y se refiere entonces a las diferentes Andalucías, de acuerdo con las tradiciones recuperadas en el poema: "Ya vengan del corazón de la sierra, ya vengan del naranjal sevillano o de las armoniosas costas mediterráneas, las coplas tienen un fondo común: el Amor y la Muerte."

Hemos utilizado un texto teórico de uno de los poetas que nos ocupan. Afortunadamente, los del 27 dejaron textos muy interesantes en los que expresaron sus deseos de renovación, de innova-

ción y de recuperación, que caracterizó su poesía. Lo vamos advertir a la hora de referirnos a Vicente Aleixandre. Vamos a leer un texto muy valioso como texto en prosa poética, no como poética, escrito en 1928, que apareció publicado por primera vez en el número 12 de la revista *Verso y Prosa* de Murcia, en octubre de 1928, es decir después de haberse publicado su libro *Ámbito*, que, como sabemos, apareció el día 10 de febrero de 1928, en la Imprenta Sur de Málaga Su título: "Mundo poético":

"Poeta eres y nada de la poesía te es ajeno. Ni siquiera su negación más antipoética. Frente a los anochecidos como frente a los amaneceres has ido anotando todas las sumas, y te saltaban los números súbitamente hasta componer la cantidad justa, comprobable frente al horizonte –horizonte, frente tuya– en una prueba decidida en el sueño. Las matemáticas son una ciencia divagatoria. Exactamente. De ahí su justeza, porque divagando –concurriendo– no les sobra ni un número. ¡Que tu verso sea *numeroso*! Así se decía. Y se dice. Pero –entendido–: ojo a la suma: que sea verdad –la que importa, la irrealísima, la de los números. Poeta, no mientas. Es decir, miente tanto con tu mentira que a todos nos engañes *superiormente*. Te lo dirán algunos– nunca falta un castizo y su flor decisiva–: ¡Ha estado usté superior! Y será verdad: más alto, más; eso, *superior*. En ese mundo terco y mendaz al que tú nos rescatas mediante nuestro brinco en tu trampolín radiante. Para encajarnos diestramente en tu esfera cumplida, en tu diafanidad de hielo, en tu lumbre que no quema, bajo tu luz perfecta. Tu mundo es geometría, poeta. Es una forma trasparente, de aristas vivísimas, y su pista magnífica permite todas las figuras todos los patines, todos los deslizamientos en tangente más elegantes. Para su resultado justo. Todas las flores de tu jardín queman, de frías que están. Y su rojo álgido, eximido, si junto al pecho, corta como un cuchillo –nunca como un ascua–, tallo hasta el corazón, plantado. Porque su rojo o su azul es de filos, y tu rosa está hecha de pétalos aspados, gigantes, derramantes de su aroma destrísimo.

Tu flor no envenena ni adormece. !Qué alerta estoy oliéndola¡ Me sube hasta la frente, penetrante, e inunda de claridad todo su espacio, lo registra hasta sus últimas iluminadas zonas. Es una em-

briaguez de serenidad, de conciencia, de intuida visión, de estado. Caminar por tu mundo no es trabajo, es placer inteligente. La luz quizá no sale del fondo. Es posible que no. Parece como que todas las cosas tienen su luz en ellas y ellas se dan su aurora y su poniente. Su noche. De día ellas nacen. No nace el día. Nacen las cosas. Una asunción de formas nos dice que se ha hecho el día. La calidad de su materia es siempre comprobable. Hay una dureza en su constancia que las hace evidentes, heridoras. No pueden nunca decaer. Toda enfermedad está proscrita. La noche surge, no en ceniza, no del cielo. La noche no cae. Se hace. Como si maduradas por el día alumbrasen su negro bruñido, de acero, fulgen las calidades casi azules de las superficies bajo la inmensa bóveda cerrada, que guarda apasionadamente fría, contra su seno cóncavo, todas las titilaciones vivas, justas, silenciosas de la noche creada. La noche y el día trazan su órbita en tu mundo sin dolorosos tránsitos, siempre dominando. Y en tu mundo el dolor está tan retenido que se diría que no existe. Por lo menos no mancha. El dolor está, puede estar –¿por qué no?–, pero solo en cuanto es ya belleza. Tu quietud no es pereza –es pureza–. Quizá es freno. Quizá tú, poeta, por tu mundo cabalgas, sobre tu potro joven, embridado, y despacio. Porque quieres, porque puedes. Te sientes jinete de un fogosísimo caballo, y lo sabes dominado bajo la ligera presión de tus piernas seguras. Lo sientes bracear con lujo, con pausa, y paseas despacio, sobrado de fuerzas –bien abiertos los ojos, leve y firme la mano–, disfrutando del paisaje intuitivo. ¡Qué gozo, que alegría este trabajo!

Punto a punto, elemento a elemento, verificas su realidad. Un bosque de irrealidad se abre ante tus ojos y entre su ordenada fronda nunca te pierdes, enhebrado en sus números, con ciencia en imán, para escuchar la irrebatida música que te dictan las copas ¿En tu bosque no hay pájaros? Hay gargantas. Músicas de crital o fuego, o de ramas y luces, surten en una coincidente armonía, totalidad sinfónica. Sin estruendo. Delgadamente a veces. Afiladamente. A veces con redondez, con verdadera rotundidad, ambición casi estelar en que ya más que música se escucha el signo altísimo, ligado, que lo hace todo solidario. Entonces tú, poeta, ya no eres tú, no eres nada. Es decir, lo eres todo. Quizá tú ya no está en ti, sino en *lo demás*. Naturaleza tú mismo. O quizá lo estás tú crean-

do en tu interior, y por eso existe. Es unidad contigo. Poeta, creador, ¿existes tú o existe ella? ¿Cuál es la verdad, cuál la mentira? Nosotros que hemos dado este brinco voleado porque tú lo has querido, ya no lo sabemos. Hemos surtido a tu mundo –¿a cuál?– y no podemos ver sino lo que vemos. Estos ojos son tuyos. Estas voces son tuyas. Las mismas lenguas nuestras que se alzan y flamean, ondulan en el espacio, hechas llamas por ti, probablemente movidas por tu viento sutil que les arranca sus sones. Pero no lo sabemos.

Poeta, sácanos de tu mundo. Clausura tu cristal transparente. Abate sus paredes tan justas. Vuélvenos al sueño —a la vida— después de este despertar tan alerta en que nos has tenido sumidos."

El texto es muy valioso. En él el poeta manifiesta su vinculación a la "poesía pura" de una forma rotunda, lógica teniendo en cuenta que es un texto de 1928. Según se desprende de sus palabras valora una poesía presidida por la perfecta exactitud, ya que habla de cantidad justa, de justeza matemática. Defiende la verdad y la poesía como trampolín radiante, relacionándola con términos como esfera cumplida, diafanidad de hielo, luz perfecta. La relación que aparece con la geometría es explicable, precisamente después de haber escrito un libro como *Ámbito*. Trasparente, magnífica, destrísimo, serenidad, quietud son las palabras que van definiendo a la poesía hasta culminar en el término más preciso: pureza. No hay duda pues de que estamos ante un texto en el que la concepción de la poesía pura preside todas las evocaciones del arte creativo del poeta.

Lo cierto es que, a pesar de lo señalado, también es posible ver en el texto una cierta anticipación del "barroquismo" surrealista, de manera que el tal manifiesto de poesía pura lo es pero, glosando la frase de Jorge Guillén, en la famosa carta a Fernado Vela, "ma non troppo"... anticipación de actitudes que, desde luego, ya rondaban la mente del poeta en 1928, y que se encuentran plenamente relacionadas con el surrealismo, tales como el lenguaje neobarroco que imita la expresión juanramoniana.

Aunque lo ya señalado es lo fundamental y no tendría razón inisistir más, queremos destacar, sin embargo, que la presencia del

sueño, al comenzar el texto, es una prueba decidida de que la poesía anuncia ya una vacilación que se pondrá de relieve más adelante, cuando se hable de dureza de constancia, que hace las cosas "heridoras" y cuando se insista en la evocación de la noche como espacio frío y apasionado. En definitiva, que a finales de 1928, Vicente Aleixandre, en el momento de escribir un texto que podríamos valorar, pasados los años, como una primera poética, ofrece una opinión de la poesía, como poesía pura, muy provisional, algo que, por otro lado, hay que poner en relación con las propias anticipaciones surrealistas que figuraban ya en *Ámbito*, su primer libro, y que, aunque no toda la crítica ha valorado con la misma seguridad, revelan cambios que se van a producir inmediatamente.

Tan sólo dos años más tarde, en 1930, la poética de Aleixandre ha cambiado sustancialmente. Cuando la publica en 1932 (pero en un texto de 1930) en la *Antología* de Gerardo Diego, su concepción de la poesía ha variado bastante. El poeta ya no es el artífice seguro del arte que, con tanto poder, era capaz de dominar las fuerzas del arte y lograr una pureza artística inviolable.

> "No sé lo que es la poesía. Y desconfío profundamente de todo juicio de poeta sobre lo siempre inexplicable. Cada vez me acerco más, sin embargo, a la certeza de qué último fracaso significa la poesía. Y qué sensación de vergüenza ronda al poeta intuitivamente. Vergüenza, añadiré, para los más romos, no de su inclinación a la poesía escrita, sino de su entrañable instinto poético. La salvaje embestida de la verdad –mentira– poética y la verdad vital no logra más que un término: la destrucción de su soporte vivo."

Cuando en el año 1929 Rafael Alberti publica *Sobre los ángeles*, sin proponérselo o proponiéndoselo, daba a conocer el libro más complicado y más difícil de todos los suyos, tanto respecto a la obra publicada, compuesta por libros muy valiosos y de indudable riqueza poética, pero de escasa complicación formal o argumental, como son *Marinero en tierra*, *El alba del alhelí* e incluso *Cal y Canto*, como en lo que se refiere a su obra posterior, que aún hoy continúa, en la que se recogen libros tan extraodrinarios como *A la pintura*. Antes de llegar al libro, ya hay ángeles que pueblan la poesía

albertiana, tales como los que aparecen en *Cal y canto*. Justamente, en Murcia, en la revista *Verso y Prosa*, y en su número 7, de julio de 1927, aparecería el primer poema de Alberti dedicado a los ángeles. Se trata de la composición dedicada a Don Luis de Góngora, titulada "Los ángeles albañiles", que luego sería incluida por Alberti en *Cal y canto*. Ya aquí se perciben los caracteres de los ángeles surrealistas:

Escayolados de frío,
astrales blusas de nieve,
de los séptimos andamios
del paraíso descienden,
dorados los palaústres,
por invisibles cordeles,
tres ángeles albañiles
para socavar mis sienes.

Al filo de una ventana
del segundo cielo, ausente,
y al libre y libre albedrío
del aire que vuelve y vuelve,
en rumbo de luces idas,
sin saber si van o vienen,
y en colcha de tersas cales,
desnudo mi cuerpo duerme.

–Angeles, ¿qué estais haciendo?
Derribada en tres mi frente,
mina de yeso, su sangre
sorben los cubos celestes,
y arriba, arriba y arriba,
ya en los columpios del siete,
los ángeles albañiles
encalan astros y hoteles.

He aquí la versión albertiana, a la altura de 1927, en plenas esfervescencias gongorinas de las renovaciones, innovaciones y re-

cuperaciones, que caracterizan al 27. Y que en este poema de Alberti tienen su versión angélica, con reflejos diversos, ya sean de la cultura andaluza tradicional, reflejada en algunos complementos rítmicos muy advertibles y que integran el romance, forma inevitablemente tradicional recuperada para expresar un determinado contexto, como los que se refiere a la tradición literaria de nuestra literatura culta del Siglo de Oro, con referencias más que claras al libre albedrío, etc. etc. La innovación viene representada por la introducción en la poesía de Alberti, y en la temprana fecha de 1927, de la temática angélica, aquí influida todavía por el ultraísmo, practicado por el poeta de El Puerto en su primera juventud. Elementos futuristas constituyen la modernidad de esta composición, en la que descubrimos claras alusiones al arte de vanguardia, reflejado incluso en la palabra *cubos*, que no puede pasar inadvertida en un contexto poemático que se sitúa en la transición del gongorismo a la vanguardia, donde los protagonistas indiscutibles son unos ángeles que bajan de sus andamios a sorber las sienes del poeta como mina de yeso, para luego encalar astros y hoteles. Ha habido, incluso, quien, como Bodini, ha señalado la vinculación de estas criaturas celestiales con el temperamento andaluz, ya desde el propio lenguaje coloquial, como en la frase "tener ángel" o "tener mal ángel", que representan mucho en la expresión cotidiana de aquella zona de España. En este aspecto, entonces, también se efectúa un claro proceso de recuperación. La temática angélica, en efecto, no es nueva en la literatura española. Ángeles malvas hay en Juan Ramón Jiménez y ángeles con grandes alas de navajas de Albacete los hay en García Lorca. Un poeta coetáneo, que tuvo mucha influencia en las líneas vanguardistas de su generación, Juan Larrea, también nos ofrece la presencia enigmática de algún ángel obeso. Los de Alberti más que ángeles en el sentido católico, en el buen sentido de la palabra buenos, son ángeles crueles, bien distintos de los ángeles de Murillo que el niño Rafael recuerda haber visto en las estampas de la época. Y no olvidemos los ángeles del libro de Gerardo Diego, aparecido en 1941, *Angeles de Compostela*, que como ha destacado Ricardo Gullón las diferencias entre los de uno y otro poeta son notables: "El contraste puede

ser aleccionador. Los de Compostela pertenecen a un mundo claro, conocido y radiante, a un cielo forjado por la esperanza; los albertianos fueron habitantes de un paraíso perdido, inaccesible, y se inscriben en un orbe desesperado. Hijos de la ira y sombras del paraíso, podríamos decir recordando los títulos de otros libros contemporáneos (de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre). Los de Compostela viven para el futuro y en la eternidad; estos otros para recordarnos el pasado irrecuperable."

En *Cal y canto*, con la presencia de estos ángeles de Alberti, se acentúa el enriquecimiento temático y estilístico que va experimentando su poesía, y de esta forma, contribuye una vez más con su cuota participativa al correspondiente proceso de innovación, renovación y recuperación, que en 1927, es especialmente notable, mientras su obra, como ha advertido Emilia de Zuleta, se prepara para un cambio más profundo, que va más allá de la renovación temática y expresiva [...] El libro siguiente, *Sobre los ángeles*, no representa ya una evolución y cambio, sino un verdadero viraje dentro de su poesía y, además, del movimiento poético de esos años". El propio Alberti, en *La arboleda perdida*, había señalado algo parecido, cuando al referirse al final de su breve gongorismo, y cuando ya daba por terminada la "Tercera Soledad" en honor de don Luis, "ya relampagueaban en el cielo nocturno de mi alcoba las alas de los primeros poemas de *Sobre los ángeles"*.

Hemos recorrido un camino, a través de algunos textos representativos, cuyo destino final era manifestar rasgos comunes de un grupo de poetas que surgió en los años veinte y que logró imprimir a su obra el espíritu de una lírica basada en tres actitudes estéticas: la innovación, la renovación, la recuperación, que confluyen en el signo definitivo de la poesía del 27 entre la tradición y la vanguardia. Tan sólo nos hemos referido a unos poemas pertenecientes a un tiempo muy reducido, tan sólo unos años, entre 1924 y 1930. Y hemos podido advertir que ya en ese tiempo la diferencias, las divergencias entre unos poetas y otros, tan pronto son ya muy llamativas. Pero hay desde luego algo en común: el afán compartido de innovación, renovación y recuperación que definió a los poetas del 27 en su conjunto.

INNOVACIONES EN LA POÉTICA DE LAS VANGUARDIAS

Ricardo Senabre
(Universidad de Salamanca)

Cuando se habla de las vanguardias artísticas en España suele darse a entender –o se presupone, sin más– que constituyen un fenómeno vinculado al grupo del 27 o, al menos, una manifestación específica de la cultura del siglo XX, caracterizada por la irrupción de centenares de nuevos artefactos mecánicos que han acelerado el ritmo de la vida cotidiana y han transformado por completo nuestra antigua percepción del tiempo y del espacio. Tal vez esta idea deba mucho a los ecos del futurismo de Marinetti y a su exaltación del maquinismo, con proclamas como aquélla, tan recordada, que incita a establecer un canon estético nuevo para sustituir a los que han dominado durante siglos la cultura occidental: "Un automóvil de carreras lanzado a toda velocidad es más bello que la *Victoria de Samotracia*". Conviene advertir que todo esto es importante, sin duda, pero insuficiente como motor de la actitud vanguardista. Se trata de un factor más, de una pieza más del edificio, pero no de un pilar fundamental. Alguien tan inequívocamente vanguardista como Guillermo de Torre escribía en 1927: "Esta nueva sensibilidad no debe ser proyectada exclusivamente sobre las máquinas, sobre los objetos recientes, sino sobre los temas eternos, los motivos imperecederos que se transmiten de generación en genera-

ción"[1]. Por otra parte, los mismos promotores de diversos movimientos han hecho hincapié a veces en los precedentes de algunos nombres ilustres. En uno de los varios manifiestos existentes del ultraísmo, firmado –entre otros– por Jacobo Sureda y el joven Jorge Luis Borges, se dice: "Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas [...] El Greco, con respecto a sus demás coetáneos, resultó también ultraísta, y así tantos otros"[2].

Éste y otros muchos testimonios que podrían aducirse nos conducen a una idea que parece oportuno subrayar: lo que llamamos vanguardia no puede circunscribirse a una determinada época histórica –ni, por supuesto, a nuestro siglo y al período de entreguerras–, sino que es una constante en la evolución de las formas artísticas. Forma parte de unos mecanismos renovadores que se disparan, con mayor o menor eficacia, para hacer frente a la obsolescencia y desgaste de fórmulas que ofrecen síntomas de haber perdido su vigencia. Naturalmente, en estos brotes asoma un inevitable rechazo del pasado inmediato, de tal modo que la aparición de manifestaciones vanguardistas, colectivas o aisladas, se confunde a menudo con el reiterado choque generacional y reproduce de modo peculiar la tradicional querella entre los antiguos y los modernos. Cuando Boscán decide adoptar el soneto con versos endecasílabos o la "octava rima" de la métrica toscana, mantiene una actitud vanguardista. Recordemos su tajante afir-mación en la carta a la duquesa de Soma: "Este género de trovas, y con la autoridad de su valor proprio y con la reputación de los antiguos y modernos que le han usado, es dino no solamente de ser recebido de una lengua tan buena como es la castellana, mas aun de ser en ella preferido a todos los versos vulgares".

1. En el vol. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, ed. J. Brihuega, Cátedra, Madrid, 1979, pp. 215.

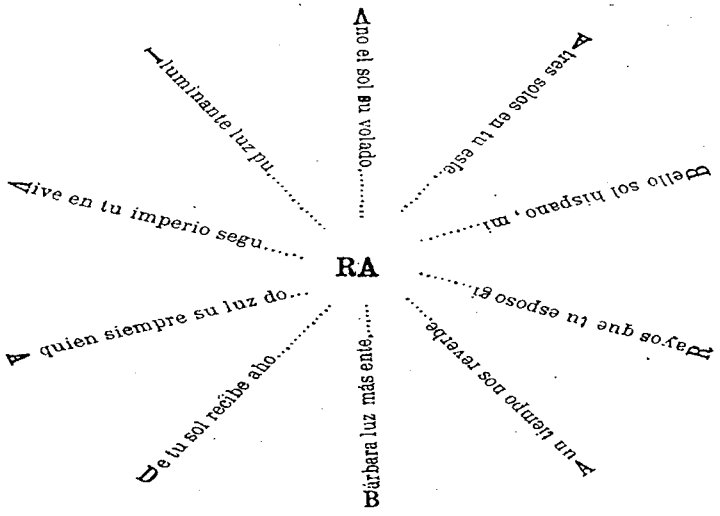
2. En P. Corbalán, *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, pp. 323.

Una vez que Garcilaso ha aclimatado el soneto de modelo clásico –con dos cuartetos y con cambio de rima en los tercetos–, vanguardista es el intento de modificar el sistema mediante lo que Díaz Rengifo llama[3] "soneto terciado", en que los cuartetos se han convertido en serventesios. Pues bien: hay uno de estos "sonetos terciados" entre las obras de Fernando de Herrera publicadas por Pacheco. Y, contra el precepto de no repetir las palabras en rima, Herrera compuso un soneto en cuyos cuartetos la rima descansa exclusivamente en las palabras *hielo* y *fuego*, mientras que en los tercetos alternan en rima los vocablos *vida* y *muerte*. Y en otra ocasión repitió la experiencia utilizando las rimas *fuego / nieve* en los cuartetos y *llama / hielo* en los tercetos. Otros tantearon el que Díaz Rengifo denomina "soneto continuo", donde la infracción del modelo consiste en continuar utilizando en los tercetos la rima de los cuartetos, en contra de lo esperable. Lo hizo, por ejemplo, el mexicano Salvador Díaz Mirón en el soneto que comienza "Semejas esculpida en el más fino / hielo de cumbre sonrojado al beso". Y Lope de Vega ensayó nada menos que un artificio como la rima redoblada en un soneto de su comedia *La fuerza lastimosa*:

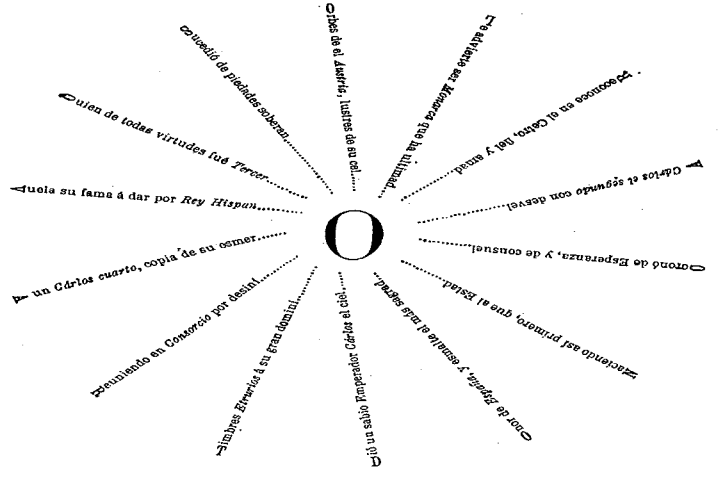
> Peligro tiene el más probado vado;
> quien no teme que el mal le impida pida,
> mientras la suerte le convida, vida,
> y goce el bien tan sin cuidado dado.

Cuando algunos poetas se atrevan a jugar con la disposición gráfica de los versos, coincidiendo con los años en que la poesía deja de escribirse para ser oída, estarán manifestando una actitud vanguardista. Será ya en el siglo XVIII, y la distancia cronológica nos permite apreciar con nitidez que la audacia de aquellos esforzados vates fue mayor que su capacidad lírica: versos dispuestos como radios de una circunferencia, con la letra o la sílaba finales en el centro –dando así la imagen convencional y esquemática de un sol–, versos en forma de cascada y otras peregrinas in-

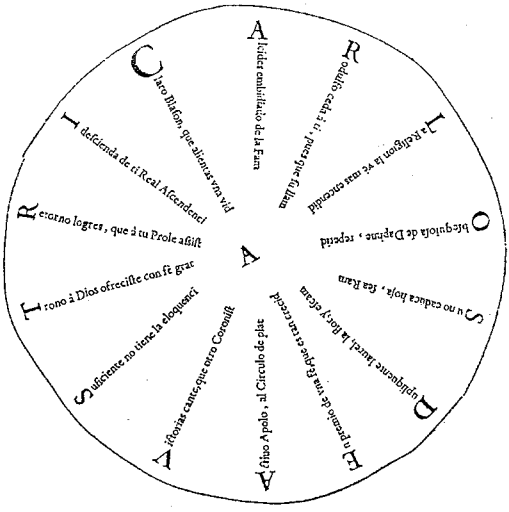
3. En su *Arte poética española* (utilizo la edic. de Madrid, María Martí, 1726).

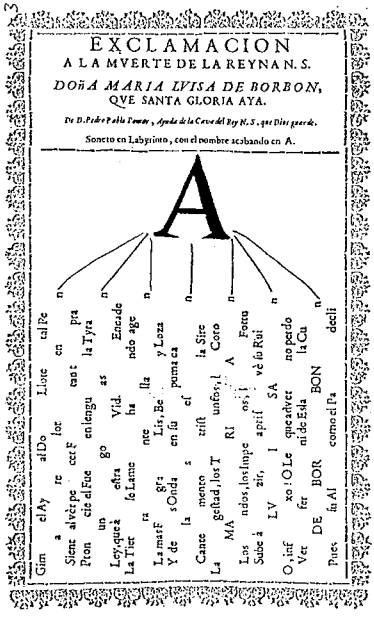


Descripción de la proclama que se executó en la muy noble y leal ciudad de Badajoz y de las fiestas con que ésta celebró la elevación a el trono de su muy poderoso y amado rey y señor D. Fernando VI, Madrid, 1747.



Amante extremo de lealtad, con que la muy noble y fiel ciudad de Badajoz [...] *solemnizó la proclama de su Augusto Soberano, el señor D. Carlos IV (que Dios guarde) el día 2 de junio de 1789,* Badajoz, 1789.





EXCLAMACION
A LA MVERTE DE LA REYNA N. S.
DOñA MARIA LVISA DE BORBON,
QVE SANTA GLORIA AYA.

Por D. Pedro Pablo Pomar, Ayuda de la Cama del Rey N. S., que Dios guarde.

Soneto en Labyrinto, con el nombre acabando en A.

venciones anticipan algunos alardes de la poesía visual de nuestro siglo y traducen, independientemente de su logro estético, ese afán innovador, ese deseo de producir estupor y sorpresa que advertimos en todos los movimientos vanguardistas. Porque, en efecto, hay un rasgo común a la estética de las vanguardias, que, por lo que se refiere a la literatura –ámbito al que me atendré preferentemente– podemos ya enunciar: el tratamiento vanguardista de los textos hace recaer la atención sobre la propia forma del mensaje, sea por su disposición gráfica, sea por el modo insólito, nuevo y sorprendente, de presentar un hecho consabido y familiar.

Recordemos, por ejemplo, la muerte de Concha en la *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán:

> Su cuerpo [...] tembló como sacudido por mortal aleteo. Su cabeza lívida rodó sobre la almohada con desmayo.

O la muerte de Frasquito en *Misericordia*, de Galdós:

> Alzó los brazos, exhaló un ¡ay! angustioso y se desplomó de golpe.

La muerte de Rafael en *El adiós de Schubert*, de Blasco Ibáñez:

> Cayó al suelo ahogado por un gran golpe de sangre que vino a formar un pequeño charco en el pavimento.

Y puede también recordarse, para citar un caso bien conocido, la muerte de Cristo tal como se cuenta en el evangelio de San Mateo (19, 30):

> Cuando hubo gustado el vinagre dijo Jesús: "Todo está acabado", e inclinando la cabeza, entregó el espíritu.

En estas y en otras muchas escenas análogas que podrían aducirse todo es, como se ve, muy explícito, abierto, denotativo, casi previsible, y las variaciones son mínimas: el cuerpo desploma-

do, la cabeza que se inclina, la sangre son componentes que se repiten una y otra vez. Parece difícil salir de un repertorio reducidísimo de elementos que la tradición literaria ha ido fijando obra tras obra. Pero resulta asombroso el giro que advertimos cuando Lorca evoca la muerte de Antoñito el Camborio:

Tres golpes de sangre tuvo
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.

La original expresión "se murió de perfil", que permite sortear la mención previsible de que el personaje ladea la cabeza en el último estertor, se enriquece con la inesperada identificación de la cabeza inmóvil con el perfil del rostro de algunas monedas y recalca la naturaleza fija, petrificada e inmóvil del personaje, dispuesto ya, como la efigie en una moneda, para perpetuarse en el recuerdo. Por otra parte, la novedad expresiva nos pone en la pista de algo destacable. Frente a la fórmula descriptiva tradicional, presente en enunciados cuyo modelo sería "ladeó la cabeza y expiró", Lorca mantiene la noción de 'morir', pero convierte la habitual acuñación predicativa ("ladeó la cabeza", "su cabeza rodó", etc.) en un simple giro nominal ("de perfil") que acentúa la inmovilidad al prescindir del verbo. No es difícil adivinar en esta visión el influjo del cine mudo, que, con su gesticulación desmedida, ha permitido muchas veces, en efecto, *ver* materialmente cómo un personaje moribundo "se colocaba" súbitamente de perfil al representar el momento de la muerte, siguiendo –es de suponer– instrucciones del director. Existe también –tal vez oculto e inconsciente– un nuevo modo de mirar, de contemplar imaginativamente las cosas, estimulado por el alud de imágenes que la fotografía, el cine y la publicidad aportan desde las primeras décadas del siglo XX. Puede resultar ilustrativo recordar a este propósito los conocidos versos de la "Reyerta" lorquiana:

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,

bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naipe
recorta en el agrio verde
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.

La escena es perfectamente inteligible, y el título ayuda a "ver", en el fondo del barranco, jinetes, caballos y hombres que se acometen con armas blancas. Pero la "luz de naipe" que brota inesperadamente en el verso quinto causa perplejidad, porque el lector, que podría entender la presencia de una luz difusa, brillante o intensa –por mencionar algunas posibilidades–, no acaba de identificar esa sorprendente "luz de naipe" ni sabe cómo interpretarla, porque no figura entre las posibilidades combinatorias conocidas o registradas de la noción 'luz'. Es preciso rehacer el proceso creador de los versos, reconstruir la "mirada" –porque es, en efecto, una percepción visual– que establece una analogía y la transforma en fórmula metafórica. Los contendientes de la reyerta sugerida por los versos se lanzan unos sobre otros en una pugna en la que hay también caballos y salen a relucir armas blancas, y todo ello sobre un fondo que es el "agrio verde" del barranco. Es como en un juego de cartas con la baraja española: figuras armadas y jinetes –sotas y caballos– se arrojan unos sobre otros y caen en el "agrio verde" del tapiz de una mesa de juego. Por eso la reyerta auténtica, la del barranco, puede verse imaginativamente iluminada por una "dura luz de naipe", es decir –excúsese la prolija glosa– por una claridad lunar semejante a la luz cenital de la lámpara que se halla situada encima de la mesa de juego. Y nada tendría de particular que la intuición de esta equivalencia tuviera también su origen en algún plano recordado del cine expresionista, tan fértil en violentos claroscuros. La presencia de la fotografía y del cine en la vida diaria ha tenido inevitables repercusiones en nuestro modo de ver las cosas. Si no se cuenta con este factor, es muy difícil explicar numerosos aspectos de las innovaciones vanguardistas. He aquí otro caso, antes de seguir adelante. En el juvenil *Libro de poemas* de

Lorca figura la composición "La luna y la muerte", fechada en 1919, que comienza así:

La luna tiene dientes de marfil.
¡Qué vieja y triste asoma!
Están los cauces secos,
los campos sin verdores
y los árboles mustios,
sin nidos y sin hojas...

Detengámonos un momento en el verso inicial: "La luna tiene dientes de marfil". Esa luna tan frecuente en la obra lorquiana y sobre cuyos posibles valores significativos han corrido ríos de tinta, aparece aquí con una atribución insólita, propia de seres vivos. Parece un capricho del poeta, una afirmación destinada a sorprender y desconcertar al lector, y no advertimos nexo alguno entre la luna –incluso aunque se recuerde la expresión "cara de la luna"– y una dentadura blanquísima. Sin embargo, existe ese vínculo; si no en la realidad, sí en una determinada *visión* de la realidad, hoy olvidada, que pertenece al mundo de la publicidad incipiente de principios de siglo. Como no es posible revisar aquí carteles y recuadros publicitarios en revistas de los años 1916 y 1917, deberemos contentarnos con un testimonio indirecto pero valiosísimo: este pasaje de Ramón Gómez de la Serna, que en 1917 –dos años antes de la composición del texto lorquiano– anota: "Está bien eso de que los dentífricos se anuncien pintando una luna, una luna a la que suponen una dentadura blanquísima, la dentadura ideal... Ya parece verdad que la luna tiene una dentadura de dientes iguales y radiantes, la dentadura pluscuamperfecta, la suma dentadura". En la tímida publicidad gráfica de esos años se prodigó, sí, la imagen de una luna que ostentaba una boca entreabierta y sonriente por la que asomaban dos filas de dientes blancos. En esta ocasión no se trataba de una imagen cinematográfica, pero sí gráfica, publicitaria, la que se interponía entre el poeta y el objeto designado y condicionaba la visión.

Los hechos se imponen: la actitud renovadora de las corrientes vanguardistas en las primeras décadas de este siglo tiene en todos

los casos, como rasgo común, un objetivo primordial: ofrecer nuevas perspectivas de las cosas, ángulos nuevos, percepciones diferentes de la realidad. El mecanismo, o, mejor, el programa constructivo, podría enunciarse con suma sencillez: consiste en dar entrada a las cosas nuevas y, si no lo son, en hacerlas nuevas mirándolas de otro modo, presentando perfiles distintos de los habituales, examinándolas a través de un prisma diferente. Por los mismos años, y sin conexión alguna con la situación española, los poetas y teóricos rusos que luego alumbraron las doctrinas forma-listas iban constituyendo un concepto de literatura según el cual el rasgo primordial de los productos artísticos reside en su capacidad para producir un efecto de *extrañamiento*: con arreglo a ciertos mecanismos, la obra ofrece cosas nuevas –algo realmente difícil– o que *nos parecen* nuevas porque lo es el modo de verlas, de describirlas o de mencionarlas. (No es casual que aquel puñado de teóricos surgiera de entre las filas de movimientos artísticos de vanguardia que en aquellos años florecían en Rusia, porque fue de la práctica de donde, en gran medida, extrajeron sus ideas). Indudablemente, uno de los recursos más fértiles para lograr este efecto renovador es la metáfora, que puede presentar los objetos bajo una nueva luz. En la historia literaria, varias corrientes con designio radicalmente innovador han acudido a este procedimiento esencial. Cuando Góngora habla de *nieve hilada* (*Soledades*, II, 343) para sortear la mención de unos manteles blancos, o cuando elude el nombre "flechas" y lo sustituye por *áspides volantes* (*Soledades*, I, 426), nos hallamos ante ejemplos palmarios de este mecanismo renovador. He aquí un elemento esencial en las vanguardias del 27: la metáfora. Lo vio muy bien Ortega en su diagnóstico de 1925 –diagnóstico: ni programa ni proclama–, tantas veces glosado y repetido al tuntún: "La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas". Pero será más ilustrativo apelar a otro testimonio más extenso y, sin duda, menos conocido: el de Juan José Domenchina, poeta y, sobre todo, acerado crítico, cuando algunos años más tarde recordaba la primera aparición de la novela *El profesor inútil*, de Benjamín Jarnés, escritor que, según Domenchina, había caído al dar sus primeros pasos en el "cepo de las imágenes". Así evocaba el crítico los años del frenesí metafórico:

> Aquello de la imagen a ultranza fue epidemia catastrófica. Ortega y Gasset, creador o descubridor de algunas muy felices, hizo culminar este pacienzudo deporte. La búsqueda de la metáfora degeneró bien pronto en obsesiva superstición estética. Supeditando lo cualitativo a lo cuantitativo, se solía preguntar: "¿Cuántas metáforas?" Y al bisoño escritor que no incluía un mínimo de siete metáforas por párrafo solía motejársele de escribidor insulso o de metafórico ruin. ¡Un delirio de sombras! No hubo, a la postre, nada más digno ni halagüeño que los chaparrones de imágenes. La sensibilidad moza se anegaba en imágenes. Advino el repudio de las ideas. El ineludible "tabú". ¿Un soneto? Catorce metáforas. ¿Una novela? Tres mil doscientas veintitrés metáforas. Y nadie se preocupó de emulsionar estos hallazgos con la sintaxis ni con la sindéresis. ¿Para qué? Nada tan bello como la rebeldía de las imágenes a granel[4].

En este afán metaforizador, que a menudo bordeó el exceso, hubo dos escritores que fueron a la vez estímulos y modelos inagotables: Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna. La riqueza imaginativa de Ortega es patente y se ha subrayado muchas veces[5]. En cuanto a Ramón, el creador de la greguería, es bien sabido que muchas de estas breves unidades son chispazos metafóricos que dan nueva e inesperada fisonomía a realidades harto conocidas y familiares: "Los mejillones son las almejas de luto"; "el café con leche es una bebida mulata"; "muerte: eclipse total de luna y de sol". La greguería ofrece múltiples modalidades: puede ser un procedimiento cosificador ("La jirafa es una grúa que come hierba"), establecer una insólita asociación conceptual ("Sifón: agua llena de oes") o meramente visual, como en este caso: "La B es el ama de cría del alfabeto". A veces, como en los más característicos juegos verbales de la literatura barroca, se erige sobre el soporte de una dilogía que el propio lenguaje proporciona: "Era tan moral que perseguía las conjunciones copulativas".

4. En *Crónicas de "Gerardo Rivera"*, M. Aguilar, Madrid, 1935, p. 107.

5. Yo mismo dediqué un libro a este asunto hace la friolera de treinta y tres años: *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1964.

Ortega y Ramón son, conjuntamente o por separado, los dos manantiales de donde los escritores vanguardistas extrajeron buena parte de su inspiración. Tomemos un ejemplo muy elemental. Todo el mundo recuerda los versos del lorquiano "Romance de la luna luna":

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.

La equiparación entre *llano* y *tambor* desarrolla otra implícita que identifica los cascos del animal con las baquetas que sirven para golpear la piel del tambor. El *Romancero gitano* se publicó en 1928, si bien el autógrafo primero del "Romance de la luna luna" es de 1924[6]. Pero en 1923, en su novela *La quinta de Palmyra*, Ramón Gómez de la Serna había escrito:

> Repiqueteaban los cascos sobre el tambor del terráqueo con tamborileo de muerte, de pánico, de espanto.

Aquí figura ya la doble ecuación entre 'tambor' y 'tierra', por un lado, y entre 'cascos' y 'baquetas', por otro. La vecindad parece evidente. Podemos, sin embargo, retrotraernos a 1915, cuando Ortega escribe en el semanario *España*:

> Por eso la meseta, tirante bajo el empíreo como la piel de un tambor, nos despide periódicamente hacia las costas[7].

Ortega ofrecía ya la imagen embrionaria, aunque con el indeciso ropaje del símil: la meseta castellana aparece "tirante *como* la piel de un tambor". La metáfora lorquiana parece depender más directamente de Ramón, pero acaso ésta sea un desarrollo del germen orteguiano, que aún continuará vigente durante algún tiempo. En 1929, Ernesto Giménez Caballero, todavía adscrito entonces a las corrientes vanguardistas, escribe en *Julepe de menta*:

6. *Vid.* F. García Lorca, *Autógrafos*, ed. R. Martínez Nadal, Oxford, 1975, pp. 138-141.

7. *O.C.*, II, p. 254.

> Vivir sobre meseta, es como vivir sobre el parche de un tambor. Las pisadas suenan roncas. Y arde la sangre como para un salto loco a alguna parte.

La igualación de *tambor* con *meseta,* así como la referencia a la noción de 'desplazamiento' contenida en "salto", parecen apuntar a un origen orteguiano, independiente de la línea que va de Ramón a Lorca. Y todavía en 1937 escribirá Pablo Neruda en *Tercera residencia*:

> Era España tirante y seca, diurno
> tambor de son opaco.

También aquí, más genéricamente, España se equipara a un tambor, pero la atribución "tirante" en el primero de los versos delata el modelo de Ortega. A veces, las relaciones son directas, aunque el modelo inicial sufra una mínima elaboración. Los conocidos versos lorquianos "Con el aire se batían / las espadas de los lirios" son transformación de una audaz greguería ramoniana: "Los días de viento, los juncos tienen clase de esgrima".

Algunas creaciones tuvieron especial fortuna y nutrida descendencia. No es posible examinarlas todas, pero, a título de ejemplo, puede recordarse alguna. Así, la comparación entre el corazón y el reloj, que encontramos ya, acaso como un recuerdo del famoso cuento de Poe *The Telltale Heart*, en *El doctor inverosímil* (1914), de Ramón: "El corazón palpitaba como un reloj de bolsillo". Se repite con cierta frecuencia en obras posteriores del autor, y pasa a multitud de poetas: Dámaso Alonso en *Poemas puros. Poemillas de la ciudad* ("Ha mucho que no doy cuerda / al corazón"), Gerardo Diego en *Imagen* ("Pobre corazón mío. / Hoy no le he dado cuerda"), Guillermo de Torre en *Hélices* ("El tic-tac isócrono / de nuestro corazón") y otros. También hay ecos en la prosa. Así, en la novela *Las Galgas* (1934), de Pedro Caba, una larga prosopopeya descriptiva menciona la torre de una iglesia y en ella "un reloj que le palpita en el pecho como un

corazón"[8]. No hay que advertir que esta imagen es propia de unos años en que lo habitual es llevar reloj de bolsillo. La rapidísima implantación de los relojes de pulsera, y no el desgaste de la imagen, es lo que ha motivado su desaparición.

Muchos poemas son, en efecto, como ya señalaba Domenchina, verdaderos encadenamientos de metáforas. Hay uno de Eugenio Frutos[9], escrito alrededor de 1923 y titulado "Decoración", que está compuesto a base de una serie de dísticos que son otros tantos alardes metafóricos. He aquí unos fragmentos:

Un humo de tren borra
las sierras del telón.

Una casa sonámbula
se peina en la baranda de un balcón.

Los árboles disponen sus atriles
en torno del chalet.
.....
Estribos los balcones,
toma el viento las casas como un tren.

Una luna-objetivo
proyecta una película sobre tu mirador.
Tu mirador, pecera
de las constelaciones.
.....

Se trata de reducir un paisaje nocturno a la condición de cuadro, despojándolo de toda connotación sentimental. La noche, vista

8. *Vid.* mi edic. de *Las Galgas*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989, p. 39.

9. Se publicó por vez primera en mi *Introducción a la poesía de Eugenio Frutos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 1982, p. 15. Posteriormente se ha incorporado al vol. de E. Frutos *Prisma y otros asedios a la vanguardia*, edic. de A. Montaner y J. E. Serrano, Diputación Provincial, Badajoz, 1990, pp. 85 s.

como "humo de tren", difumina y oscurece los contornos del paisaje, que es simple"telón" de fondo, es decir, algo artificial. A continuación, y mediante una prosopopeya, la casa es como una mujer que se peina. La identificación de la barandilla con un peine –los balaustres equivalen, naturalmente, a las púas– se halla favorecida por la información implícita de que el balcón encierra plantas que, como "cabellera", sobresalen del antepecho. En el dístico tercero, la exacta y artificial disposición de los árboles alrededor de la casa se equipara –de acuerdo con la tendencia a "urbanizar" la naturaleza, tan típica de estos años– a la cuidada colocación de los atriles para los músicos de una orquesta.

Lo demás son auténticas greguerías: el viento se introduce en la casa –vista ahora como un tren– a través de los balcones, que se convierten, por tanto, en estribos; los rayos de la luna funcionan como un proyector cinematográfico, y en el mirador converge la luz de las estrellas (por esta razón se transforma en "pecera / de las constelaciones" al encerrar su luz en el espacio acristalado). Todo contribuye, en suma, a desrealizar al paisaje, a convertirlo en una creación de laboratorio muy característicamente vanguardista.

Además de la multiplicación de imágenes inesperadas, los poetas y escritores de las vanguardias activaron otros recursos para lograr ese "extrañamiento" que invocan los formalistas rusos. Por ejemplo, los de naturaleza gráfica, procedentes en parte de los caligramas de Apollinaire –pero no deben olvidarse los precedentes de los siglos XVIII y XIX aludidos antes– y casi siempre un tanto ingenuos. Poetas como Isaac del Vando-Villar, o como Adriano del Valle en su primera época, ofrecen abundantes muestras de estos juegos gráficos que no desdeñó el primer Gerardo Diego. Así, el poema "Signo celeste", de Adriano del Valle, dispone el segundo verso –"Por las escalas áureas dejan huellas de luz los pies rosados"– en forma escalonada; el verso queda segmentado de tal modo que cada palabra se sitúa debajo de la anterior y sangrada con respecto a ella, sugiriendo así el perfil de una escalera descendente. En el mismo poema, ya casi al final, hay tres versos que dicen: "Las manos del Silencio / devanan en la rueda del zodíaco / las trenzas de las vír-

genes". Pues bien: el segundo de ellos está dispuesto circularmente –de acuerdo con su contenido– y con letras mayúsculas. El ultraísmo y el creacionismo, de modo especial, proporcionan numerosos ejemplos de estos artificios que han tenido una descendencia exigua y minoritaria. Como todas las innovaciones de naturaleza esencialmente gráfica, herencia tardía de algunos supuestos del futurismo, su aplicación mayor ha derivado hacia el terreno del cartel publicitario y de la historieta gráfica, aunque exista una línea que llega hasta la poesía visual de nuestros días, con figuras tan destacadas como Joan Brossa y Eduardo Scala. Y hay en los años de mayor impulso vanguardista algún caso que puede considerarse mixto, como el de Guillermo de Torre, que en su libro *Hélices* combina la disposición gráfica libérrima y el uso continuo de audaces neologismos que confieren a los textos una extraña e insólita apariencia:

> La infinitud de edificios cristalinos –pueblos verticales– cupulados de estaciones agarófilas seccionan transversalmente el dinamismo convulsivo de las claras avenidas rectilíneas.
>
> En su estuario vorticista naufragan las miradas tradicionales. Y el fluir de la marea humana polirrítmica se yuxtapone al estridor maquinístico y al gesticular telegráfico.

El juego con la metáfora, así como el empeño por acumular imágenes sorprendentes y por presentar aspectos de la realidad antes desconocidos por la poesía –la gran urbe, los automóviles, las máquinas– subrayan con frecuencia el carácter lúdico de muchas obras, su interés exclusivamente formal, que delata una reivindicación del arte como actividad intrascendente, según vio con perspicacia Ortega[10]. No hay por qué extrañarse de esta actitud. Cons-

10. "Para el hombre de la generación novísima, el arte es una cosa sin trascendencia [...] El artista mismo ve su arte como una labor intrascendente [...] No es que al artista le interese poco su obra y oficio, sino que le interesa precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida que carecen de ella" (*La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, Madrid, 1925, p. 72).

ciente o inconscientemente, era también, por parte de los escritores, una manera de distanciarse de los maestros inmediatos, sobre todo de Unamuno y de Antonio Machado, que representaban otros tantos ejemplos de poesía con afán trascendente y confesional. Esto explica los rasgos humorísticos de muchos poemas –paralelos al desarrollo de una narrativa de humor que es deudora en buena parte de Ramón–, e incluso de libros enteros. Así, Alberti se permite escribir:

¡Alicia, Alicia, amor mío!
¡Alicia, Alicia, cabra mía!
Sígueme por el aire en bicicleta
aunque la policía no sepa astronomía,
la policía secreta.

O Gerardo Diego, que remeda con maestría en la "Fábula de Equis y Zeda" los procedimientos de Góngora hasta desembocar en la misma frontera del sinsentido:

Amor amor obesidad hermana
soplo de fuelle hasta abombar las horas
y encontrarse al salir una mañana
que Dios es Dios sin colaboradoras
y que es azul la mano del grumete
–amor amor amor– de seis a siete.

Pero estos alardes son efímeros, y no tardarán en ceder el predominio a una poesía más honda, aunque no por ello de menor cuidado formal. Los símiles y las metáforas "traducibles" miembro a miembro dejarán paso, gracias al influjo del surrealismo, a otras construcciones más complejas cuyo propósito esencial no es ya crear adivinanzas o enigmas, sino desencadenar en el lector asociaciones vagas que despierten sensaciones genéricas, estados de ánimo diversos. Basta comparar el *Romancero gitano* con *Poeta en Nueva York* para advertir el cambio radical que se ha producido en muy pocos años. En los romances, las metáforas tienen equivalen-

cias directas, tanto si la relación aparece explícitamente formulada en el texto ("el tambor del llano"), como si no: la "luna de pergamino" que toca Preciosa, por ejemplo, es traducible por 'pandereta'. En algún caso, la clave se halla en códigos ajenos y esta circunstancia ha dificultado la comprensión. Es lo que sucede en el romance "La monja gitana", donde el personaje "borda alhelíes / sobre una tela pajiza" y se entrega a sus recuerdos y reflexiones. "Por los ojos de la monja / galopan dos caballistas", precisa el poeta. Y añade:

¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!

La enigmática afirmación ha merecido una glosa más llena de buena voluntad e imaginación que de acierto: "Los ríos que serían el camino para llegar a esta llanura empinada [...] se han antropomorfizado de pronto poniéndose en pie y constituyendo un obstáculo al libre fluir de la fantasía"[11]. Pero nada en el texto ni en la tradición avala tal conjetura interpretativa. Desde otra perspectiva, la imagen ha sido explicada recordando unos versos de Eduardo Marquina en su obra *La ermita, la fuente y el río*, de muy prolongado éxito, en cuyo acto primero Don Anselmo habla del ciprés situado junto a la ermita:

...La luz lo empapa, lo anega,
pero él, recio, se despega
de su engarce terrenal
y austero y noble, en su brío,
verde, undoso, se le ve
romper el aire vacío
con la majestad de un río
que se pusiera de pie.

De aquí se deduciría la ecuación 'ciprés' = "río puesto en pie". Pero, aun admitiendo que la génesis de la imagen lorquiana estu-

11. G. Correa, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1970, p. 55.

viera en los versos de Marquina, no hay por qué pensar que el mantenimiento a ultranza de la equivalencia conserve también el mismo valor de *río*, y, de hecho, no se entiende por qué la monja bordadora tendría que vislumbrar cipreses. Lo que sucede es que el eco de Marquina es sólo formal. En el poeta catalán, *río* tiene el significado del diccionario; en el romance lorquiano, por el contrario, el que le proporciona una dilatadísima tradición poética, que hace del río imagen de la vida humana y, por reducción, del hombre, como en estos versos de *León prodigioso* (1636), de Cosme Gómez Tejada de los Reyes:

> Séanse pues los hombres
> arroyos pobres, ríos de altos nombres,
> que ríos y hombres de una misma suerte
> ha de sorber el mar, tragar la muerte.

Es la reflexión expresada ya en la *Epístola moral a Fabio*:

> Como los ríos, que en veloz corrida
> se llevan a la mar, tal soy llevado
> al último suspiro de mi vida.

Si, como ser destinado a perecer en el "mar" de la muerte, el hombre es un "río" que corre hacia la desembocadura, lo lógico es pensar en la imagen de un hombre tendido. Lo intuyó muy bien Blas de Otero –que acaso tenía presentes los versos de Lorca– en el soneto "La tierra", de *Ancia*, cuyos tercetos dicen:

> ...Pero viene un mal viento, un golpe frío
> de las manos de Dios, y nos derriba.
> Y el hombre, que era un árbol, ya es un río.
> Un río echado, sin rumor, vacío,
> mientras la tierra sigue a la deriva,
> oh Capitán, mi Capitán, ¡Dios mío!

Si el hombre decrépito y cercano a la muerte es un "río echado" es porque el joven y vigoroso, distante aún de la desemboca-

dura, puede ser un "río puesto en pie". Y esto es lo que aparece en las fantasías y los ensueños de la monja, por cuya imaginación han pasado antes "dos caballistas". Lo único enigmático de la construcción es el aprovechamiento de una imagen tradicional que ha sufrido una modificación y exige ser descifrada. En otros casos, el aparente hermetismo de la imagen se debe a su carácter abstracto, que afecta, no ya a una palabra o un sintagma aislable, sino a todo un enunciado. Así, en la "Oda a Salvador Dalí" lorquiana, que es al mismo tiempo una exaltación de la amistad y de los nuevos caminos artísticos, se lee:

> Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
> cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.

Esto parece cifrado a propósito para resistir cualquier asedio interpretativo. Puede entenderse, sin embargo, siempre que abandonemos los hábitos de desciframiento utilizados para la poesía tradicional. No conviene dejarse obnubilar por la equiparación entre "flor aséptica" y "raíz cuadrada", porque no es ahí donde reside el problema. Si se corta una flor acabará brotando otra, que será semejante, sin duda –de la misma familia, podríamos decir–, pero posterior. Aunque se haya decidido llamar "flor" no a un clavel ni a una magnolia, sino a *otra cosa* que nada tiene que ver –de ahí la precisión "flor aséptica"–, como la raíz cuadrada, el planteamiento será el mismo: una vez quitada esa "flor" que es la raíz cuadrada acabará por brotar otra, que ya no será exactamente la misma, pero sí muy parecida. Ahora bien: lo que sigue a la raíz cuadrada es la raíz cúbica. Y todo se nos antoja súbitamente diáfano."Los pintores modernos, en sus blancos estudios" –es decir, en sus talleres blancos, asépticos, como laboratorios de experimentación– están abandonando los caminos de la estética anterior y dando nacimiento al cubismo.

Los ejemplos podrían acumularse, pero me contentaré tan sólo con otro más. En el libro *Sermones y moradas* incluyó Alberti la elegía "Ese caballo ardiendo por las arboledas perdidas", que ha sido aducida más de una vez como ejemplo de aplicación de las

técnicas surrealistas a la poesía, lo que supone que su construcción se apoya en imágenes irracionales y, por tanto intraducibles, al igual que sucede con muchos poemas de *Sobre los ángeles*. Me he esforzado a veces –tal vez sin demasiado éxito– por refutar esta cómoda postura[12], porque el hecho de que nuestras propias limitaciones nos impidan entender algo no significa forzosamente que sea ininteligible. El poema comienza con unos versículos que desarrollan el motivo del féretro y de la tierra que lo cubre y protege "el sueño de los muertos", e inmediatamente surgen dos versículos de carácter apelativo que marcan el principio de otra secuencia:

> Dejad las azoteas,
> evitad los portazos y el llanto de ese niño para quien las ropas de los
> [rincones son fantasmas movibles

El lector se pregunta qué sentido tienen aquí las "azoteas" y la evocación del niño afligido y temeroso, porque, en efecto, el conocimiento del léxico no ayuda a entender el conjunto. La distancia entre las imágenes y lo representado es de tal magnitud que se corre el peligro de no encontrar conexión alguna que las enlace. Es el contexto, dominado por el tema omnipresente de la muerte irreparable, lo único que puede arrojar alguna luz sobre los versos. Las azoteas son lugares elevados de los edificios; *dejar* significa 'renunciar a algo, abandonar'. La "traducción" aproximada sería: 'Abandonad las grandes explicaciones acerca de la muerte', es decir, las consideraciones elevadas, metafísicas, que tratan de hacer trascendente un hecho cotidiano, natural e inevitable. La imagen del edificio suscitada por las "azoteas" se prolonga en los "portazos" y en las "ropas de los rincones". Los portazos son ruidos fuertes. En el texto que nos ocupa representan grandes manifestaciones sonoras de dolor. El llanto ante la muerte es como el de un niño medroso, que otorga a los fenómenos naturales significaciones ocultas y misteriosas (y por eso "las ropas de los rincones" le pare-

12. *Vid.* "Un poema de Rafael Alberti", en *Actas del V Simposio de Lengua y Literatura españolas para profesores de Bachillerato*, Sevilla, 1986, pp. 41-51.

cen "fantasmas movibles"). El versículo desarrolla, así, un motivo apuntado en el anterior: 'Evitad las muestras visibles y grandilocuentes de dolor, y también el temor infantil ante lo desconocido'. No existe irracionalidad en estos versos, sino únicamente una distancia abismal entre cada motivo y la imagen que lo modela. La metáfora se depura, opera con una mayor densidad de asociaciones, acude a analogías de segundo grado. Con jugueteo o con propósito trascendente, las poéticas vanguardistas de nuestro siglo reactivaron, con su atención especial a la forma del poema, las posibilidades de un lenguaje excesivamente plegado a los modelos del simbolismo finisecular. Si a veces el latido humano permaneció ensordecido por la pirotecnia verbal, es cierto que esta pirotecnia no fue un inútil alarde en el vacío, sino un estímulo renovador. En literatura no hay creaciones inertes; sólo existen sumandos que se van agregando, eslabones con que se prolonga, sin interrumpirse, la cadena que une nuestro limitado y minúsculo mundo al ámbito inalcanzable de las aspiraciones ideales del hombre.

HOMENAJE

UN MANUSCRITO DE RAFAEL ALBERTI –NOTICIA, CONTENIDO, COMENTARIOS–

José María Balcells
(Universidad de León)

Datos de una libreta

Una libreta de Rafael Alberti que él mismo regaló, en julio de 1971, a su amigo, antólogo y estudioso de su actividad pictórica, el poeta y crítico de arte José Corredor-Matheos, contiene en forma manuscrita anotaciones domésticas del escritor gaditano, varias de interés, así como diversos dibujos, algunos textos en prosa y numerosas composiciones poéticas, algunas de ellas inéditas. Alberti hizo el obsequio de la libreta en Roma, como muestra de amistad y de reconocimiento a Corredor-Matheos por la tarea de haber organizado en Barcelona, en 1970, una magna exposición de toda su obra poética y gráfica en la sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. La muestra permaneció abierta durante un mes, entre el 30 de octubre y el 30 de noviembre de dicho año, y la libreta de referencia también formó parte de lo expuesto al público, en una vitrina, y junto a otros manuscritos albertianos.

Todo lo incluído en la libreta, que es de fabricación rumana, pertenece a la década de los sesenta, pero empezando a contar desde el verano-otoño de 1963, verano que el poeta pasó en Rumania, país al que, con motivo de haber traducido al español al poeta rumano Ninescu, había sido oficialmente invitado con el fin de que efectuara traducciones de canciones populares autóctonas. Realiza-

da la labor durante cuatro meses de estancia en aquella república, y tras la duda de instalarse en Milán, sede de la editorial Mondadori, con la que tenía estrecha relación, Rafael Alberti se estableció en Roma. Concretamente lo hizo en un piso de la casa llamada palacio Corsetti, en el número 20 de la Via Montserrato, próxima al Campo di Fiori, y en el antiguo barrio español, en el que se ha pretendido situar la vivienda de la protagonista de *La lozana andaluza,* novela cuya adaptación teatral había sido precisamente la última de las labores literarias albertianas en la Argentina.

Como el escritor tuvo en su poder la libreta hasta julio de 1971, en la misma se hallan, según se irá advirtiendo, materiales varios realizados no solo en el domicilio de Via Montserrato, en el que vivió tres años, sino sobre todo en el de Via Garibaldi 88, en el barrio del Trastevere, al pie del Gianicolo, en el que se enclava la Academia Española de Bellas Artes. El manuscrito contiene también textos poéticos y dibujos creados en la residencia veraniega de Alberti, en el pueblecito de Anticoli Corrado, en los montes sabinos del Lazio.

Nuestro propósito es el de ofrecer una amplia descripción de los materiales que comprende el manuscrito, pero no sin antes dar cuenta de una serie de datos extrínsecos concernientes al continente y contenido de la libreta. Las medidas de la misma son 21 por 15 cm., y ya dijimos que fue producida en Rumanía, como se desprende de la marca, del lugar de fabricación y por supuesto del idioma al que pertenece el léxico que figura en la portada y en la contraportada. En la portada, en la que se reproduce un grabado de un prohombre de aquella nación balcánica, se lee "Caiet". En la contraportada, en la que Alberti dibujó los contornos de una paloma, va impreso el nombre rumano de la capital, es decir Bucaresti, y asimismo el número de hojas (en rumano "file") de que constaba la libreta originariamente: 100. El precio también figura ahí: 3, 25 "lei".

Portada y contraportada, así como sus dorsos respectivos, son de color tostado, y las hojas son blancas, sin ninguna clase de rayas. Cuando era nueva, la libreta tenía 200 caras o páginas, de las que, cuando fue entregada a José Corredor-Matheos, conservaba –y conserva– 148, de modo que faltan 52, o sea que 26 hojas fue-

ron arrancadas, permaneciendo, empero, restos de tres de ellas. Las páginas no están numeradas, y no hay nada escrito ni dibujado en un total de 32, páginas éstas a las que, si numeramos correlativamente la libreta en su estado actual, les corresponden los siguientes números: 4-6, 18, 41, 88, 117, 120-139, 141-143, 145 y 147. Por estos guarismos, se advierte que en tres ocasiones Alberti dejó de utilizar un grupo de páginas, y en seis casos las páginas en blanco se intercalan entre las escritas o con dibujos.

Respecto al empleo de útiles para escribir o dibujar, consignamos que el lápiz, el bolígrafo y el rotulador azul son los más frecuentados, pero el poeta emplea también el bolígrafo negro, y los rotuladores gris, rojo y verde, este último en una sola página en toda la libreta. No vamos a detenernos en la descripción minuciosa de la casuística de las diferentes utilizaciones, pero sí anotaremos las más llamativas.

Se observa, por ejemplo, que a menudo un mismo instrumento suele ser usado de manera seguida. Anotamos, como ilustración, que el rotulador gris no se utiliza antes de la página 74, pero desde ahí prosigue su uso hasta la 79 inclusive. A partir de la 80, la escritura se efectúa, por vez primera y última, en rotulador rojo, del que continúa valiéndose Alberti hasta la 86, aunque en su segunda mitad. De la 92 en adelante se emplea el lapicero hasta la 107. Con precedencia, había sido usado varias veces, pero a partir de la 107 ya no vuelve a usarse. Dijimos que el uso del rotulador verde se reduce a una página, la 52, en la que un dibujo erótico, que representa a tres personas, aparece en dicho color, pero el sexo del trío se ha cubierto luego con sendas manchas de bolígrafo negro. En algunas ocasiones, el poeta corrige o repasa en rotulador azul alguna palabra o algún verso entero previamente escritos en lápiz. En otras, un dibujo a lápiz es repasado con el fin de oscurecer sus contornos, lo que no acostumbra a realizarse con superposiciones sistemáticas, de lo que se sigue que vemos trazos oscuros –del rotulador– y claros –del lápiz– en dicho dibujo.

Anotaciones domésticas

Adelantábamos arriba que la libreta comprende anotaciones domésticas, dibujos, poemas y algunas prosas, entre ellas el borrador

de una carta a Picasso. Vamos a proceder a continuación a comentar cada una de dichas clases de material, empezando por las notas, que ocupan ocho páginas y solo en dos ocasiones (60-61 y 80-82) abarcan más de una seguida. Por tanto, las páginas 38, 50 y 71 no continúan o son continuadas por las que las preceden o las siguen. La función básica de tales notas parece ser la de servir de ayuda a la memoria del poeta para acordarse de la realización de alguna actividad pendiente, sea la de escribir cartas o ponerse en contacto con alguien por otro medio; la de ir desarrollando composiciones poéticas concretas, o un proyecto de poemario, o de libros sobre pintores; la de preparar exposiciones; la de acometer la creación de encargos artísticos diversos, etc.

De todas las páginas citadas, la menos relevante es la 61, casi repleta de operaciones aritméticas, el esclarecimiento de cuya finalidad entiendo que carece de interés. La página 38 lleva notas para acordarse de escribir cartas a diferentes personas de Argentina y de España. Entre las previstas para la península, pensaba enviar misivas a Camilo José Cela, a José Luis Cano, a Carlos Barral, así como a otros cuatro destinatarios. También anotó Alberti en esta misma página nombres de amigos italianos con los que tenía que relacionarse a la sazón, entre ellos el político Palmiro Togliati, el actor Vittorio Gassman y el estudioso y traductor del poeta Vittorio Bodini, al lado de cuyo nombre colocaría luego Alberti, entre paréntesis, la palabra "Vino", lo que indica que ya le había visitado en su casa.

De más enjundia son la página 81 y la 82. La primera de ellas está encabezada por un título, el de "Trabajos para el verano", proyectos cuyo recuento, al no caber en dicha página, parece que prosiguen en la que va a continuación, aunque tampoco cabría descartar que faltase alguna hoja entre ambas. Postulamos que el verano de referencia fue el de 1970. La hipótesis se basa en la nota que dice "Exposición Barcelona", añadiendo "temperas: 5". Como dicha muestra tuvo lugar en el otoño de 1970, según dijimos al principio de estas páginas, se desprende que Alberti trabajó en el proyecto de la exposición en el verano del setenta. Corroboraría nuestra interpretación de que no puede tratarse de un verano ante-

rior al citado, el hecho de que la muestra barcelonesa se realizó gracias a una propuesta del poeta y crítico de arte José Corredor-Matheos al Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, a cuyas tareas de asesoría no se incorporó hasta el año 1969.

La mayor parte de los trabajos de inmediata realización, o previstos a medio plazo, tenían que ver preferentemente con la actividad gráfica albertiana, gracias a la cual obtenía ingresos que compensaban un tanto las modestas cantidades provenientes de sus libros poéticos. Añadamos que en ocasiones Alberti fundió, como es bien conocido, obra gráfica y poesía en muchas de las labores que tuvo a la sazón previstas. De un proyecto en ciernes da fe la siguiente nota de la misma página: "Exposición Romero: 10 láminas color". No sabemos a qué muestra se refería Alberti mencionando el nombre del artista sardo Renzo Romero, afincado en Roma, y de origen español. En cualquier supuesto, estamos ante un dato que confirma la relación entre Alberti y el maestro de las artes plásticas que le ayudó a dominar los procedimientos del aguafuerte y de la punta seca, y merced al cual el poeta conoció los secretos de la técnica, no muy utilizada, del grabado en plomo.

La página 82 contiene, al igual que la anterior, anotaciones en bolígrafo rojo, anotaciones que pueden ser una continuación de las de la 81. La página termina con la siguiente anotación: "Aguilar: empezar a pensar Obras Completas". Por tanto, nueve años después de que la bonaerense editorial Losada editara sus Poesías Completas, ya empezó el poeta a reservar tiempo para la organización del proyecto de reunir su obra completa para Aguilar, la editora que en 1977 iba a editarle el tomo titulado Poesía (1924-1962), y que en 1978 le publicaría el que se tituló El poeta en la calle (Obra civil). Pero el proyecto de las Obras Completas que, según hemos leído, ya comienza a "pensarse" en el verano de 1970, no cuajó en volúmenes hasta que, casi cuatro lustros más tarde, en 1988, Aguilar publicaba los 3 tomos de Poesía que eran los primeros del plan de compilar toda su obra.

Referente a la carta a Picasso a la que ya se aludió, en la página 80 anota Rafael Alberti que la tiene pendiente de escribir. La re-

dacción de la misma ocupa desde las páginas 83 a la 85, ambas inclusive, así como el final de la 86. La misiva no lleva fecha, pero seguramente ha de datarse hacia 1969, pues comienza recordándole, al genio malagueño, que "hará ahora un año que os visité", y es sabido que las visitas de Alberti a Picasso se iniciaron en 1968. Ignoro si este documento epistolar fue remitido a su destinatario y, ante la duda, no me parece procedente transcribir su contenido.

Dibujos del manuscrito

En los dibujos de la libreta que describimos se ha usado el lápiz, el bolígrafo azul, los rotuladores verde y gris, y el lápiz repasado con rotulador azul. Algunos de los dibujos ocupan una página entera, lo que ocurre catorce veces. Otros son muy reducidos, y comparten el espacio de la página con versos, en cuyo caso se rotularon con el mismo útil con el que se escribieron las líneas métricas. Tocante a la ubicación de los dibujos, recuérdese que ya habíamos señalado que para la contraportada realizó Alberti un dibujo, el de una paloma, en rotulador negro. En una ocasión, el artista realiza una serie de dibujos en páginas consecutivas, y valiéndose de las dos caras de una misma hoja. Puede verse en las páginas 64 y siguientes, en las que el dibujo hecho con lapicero se rehace luego con rotulador azul. En la parte final de la libreta, y desde la página 140 inclusive, se observa que Alberti ha dejado una o más páginas en blanco entre dibujo y dibujo.

Mención aparte reclaman la primera hoja de la libreta, así como la segunda, ya que la cara del anverso ha sido coloreada en amarillo, adornándose posteriormente con varias líneas rectas, cada una de ellas con ondulaciones debajo, como si de un oleaje se tratara. Cada recta, y sus curvas correspondientes, está trazada con un rotulador distinto, y por el siguiente orden: rojo, naranja, granate, lila, verde, amarillo, azul, y negro. Tanto el color amarillo que cubre por completo la página inicial, como los trazos de los distintos rotuladores, se transparentaron en el reverso de la hoja 1, de modo que tales líneas rectas y tales ondulaciones quedaron marcadas detrás de donde fueron trazadas, y en sentido inverso.

Algunos dibujos responden a una concepción abstracta, o remiten al surrealismo pictórico, pero la mayoría son de índole figurativa. Abstractos son, por ejemplo, el de la página 140, que me hace imaginar un monte y un sol, o el de la 146, para el que no nos atrevemos a establecer un punto de partida concreto de la realidad. Dibujos de sello surrealista son los de las páginas 65 y 66. El primero refleja una actitud humorística que enlaza con dibujos albertianos de mediados de los años veinte. El segundo representa claramente una cabeza de mujer que engloba su figura casi entera, pues le faltan tan solo las dos piernas. Los ojos sirven también como senos, y su boca como sexo. La técnica corresponde al surrealismo pictórico tardío.

Los dibujos figurativos presentan la temática siguiente: amén del tema, tópico en Alberti, de la paloma, que ya dijimos que se realizó en la contraportada de la libreta, otro tema es el no menos típico del toro, que aparece en la parte inferior de la página 68 enfrentado a un torero. El surtidor enclavado en un jardín, en la página 144, probablemente es el que está situado ante la puerta del célebre palacete del arquitecto Baltasare Peruzzi llamado la "Farnesina", contiguo al palacio Farnesio. Se trataría, pues, del surtidor de aquel jardín íntimo, de atmósfera rusiñolana, en el que Alberti solía escribir. En la página 116 se ha dibujado una techumbre rústica, al lado de la cual se erige un campanario pueblerino que debe ser el de Anticoli Corrado, mientras en la 148 se dibujó un monte en cuya cima se levantan casas de un pueblecito visto desde lejos y desde abajo de la colina. No me cabe duda de que se trata de Anticoli Corrado, pues basamos nuestra identificación del dibujo en su confrontación con una fotografía en la que contemplamos el mismo escenario de aquella colina en cuya cresta se divisa el pequeño lugar –a sesenta kilómetros de Roma– del Alto Valle del Aniene.

Pero la figura humana, y con preferencia la de la mujer, es predominante en las ilustraciones de las páginas, dibujándose unas veces por entero, y en otras parcialmente, aplicándose en este caso Alberti al dibujo de la cabeza cuando se trata de un hombre, o a representaciones en las que faltan las piernas en la mayoría de dibu-

jos mujeriles. Las cabezas se caracterizan, en general, por estar su cabello dibujado como si huyese hacia atrás, reminiscencia identificadora de la escuela escultórica italiana del artista Arturo Martini, a quien se debe la fuente construida en la Plaza Mayor de Anticoli Corrado. Un aspecto básico en los dibujos de mujeres es el de que los senos siempre se ven de frente, sea cual sea la postura con que se haya figurado a la mujer. La de la página 64, por ejemplo, está de perfil, pero sin embargo muestra un seno frontal en su costado. Otro ejemplo es la de la 73, que está de espaldas, lo que no obstó para que Alberti le redondeara unos senos frontales, ubicación que responde a la estela picassiana.

Muy singular es el grupo de desnudos formado por dos hombres y una mujer, en la página 52. Un hombre está enteramente tendido, de espaldas, en el suelo. El otro está sentado en una silla. La mujer está sentada también, pero en tierra. El personaje de la silla tiene sus dos manos en el sexo, mientras los otros dos han puesto una en sus sexos respectivos. La escena representa masturbaciones individuales efectuadas en compañía. Realizado en rotulador verde, luego autocensuró Alberti su propio dibujo, cubriendo los tres sexos con manchas negras, como adelantábamos más arriba. Sendos dibujos de figura de mujer son representados sin las piernas, en las páginas 64 (de perfil) y 67 (de frente). En la 73 la dibujó Alberti casi de cuerpo entero, porque solo faltan los pies. Las figuras de las páginas 64 y 67 plasman una misma idea de marchamo arcaizante, la de una mujer sosteniendo una jarra, pero el enfoque es de perfil y frontal, respectivamente. La mujer de la página 66 resulta originalísima, porque el dibujo tiene dos interpretaciones posibles, la de que estamos ante una cara y también ante un cuerpo casi completo, pues algunas partes del dibujo, por ejemplo, pueden entenderse a la vez como los ojos y como los senos.

Poemas e ilustraciones gráficas

A veces, el dibujo no parece servir sino como adorno de una página en la que están escritos textos poéticos. En estos supuestos, Alberti lo colocó al lado de los versos: en los márgenes derecho de

la página (en la 9), en el izquierdo (en la 108), y al término del poema (en la 15), dándose un solo ejemplo en el que el dibujo va en el margen superior (en la 114). Frente a tales dibujos, cuya función es la de ilustrar la página, pero no el texto, ya que no guardan relación alguna con él, careciendo, por consiguiente, de justificación literaria, en algún supuesto sí están implicados dibujo y poema, como explicaremos a continuación.

Al respecto, resulta curiosísimo que el escritor gaditano haya recurrido a un dibujo concreto como ayuda visual complementaria para facilitarse la creación metafórica en versos del poema "La terna", de la sección "Versos sueltos, escenas y canciones", del poemario *Roma, peligro para caminantes.* En la página 42 de la libreta se ha escrito la composición entera, en su forma definitiva, mientras la 43 contiene una versión previa, cuya primera estrofa dice así:

> Los curas, de tres en tres,
> como paraguas andando
> a tres pies.

Dicha estrofa inicial cambiaría su tercer verso, el de pie quebrado, en la versión última, que quedó del siguiente modo:

> Los curas, de tres en tres,
> como paraguas andando
> del revés[1].

Pues bien: tanto el tetrasílabo primero ("a tres pies") como el segundo ("del revés") responden al apunte dibujístico de un paraguas invertido que Alberti realizó por partida doble, uno a cada lado de los versos de la versión más antigua, la cual se ajustaba más al dibujo, ya que "a tres pies" incluía el mango del paraguas

1. Para los versos albertianos que se citan en nuestro trabajo como publicados, se remite a la siguiente edición: Rafael Alberti, *Obras Completas. Poesía,* Volúmenes I (1920-1938), II (1939-1963) y III (1964-1988). Edición de Luis García Montero, Aguilar, Madrid, 1988.

imaginado como "un pie", pero no indicaba si se veía derecho, o invertido el paraguas. En cambio, para visualizar la comparanza entre curas y paraguas era más pertinente introducir en el texto la idea de "inversión" a la que se atienen el par de dibujos albertianos, uno de ellos ennegrecido, lo que acrecienta las semejanza con las sotanas.

En la página 48 hay también dos dibujos que están en relación con un texto poético. Aunque en este caso es arriesgado afirmar que los dibujos puedan ser anteriores al poema, la lógica inclina a deducir que, en efecto, debieron hacerse antes o durante la creación de los versos. Realizados a lápiz, uno de los dibujos ocupa casi toda la página, mientras el otro solo abarca la parte superior derecha. El primero representa una de las fuentes del palacio "Farnesse", fuente que consiste en la escultura de un rostro humano semejante a una máscara, de cuya boca sale el agua. En el dibujo lateral, el rostro se capta de perfil, no de frente, como en el del centro de la página. Haber dibujado dicha cara desde dos enfoques demuestra que Alberti quería captar bien los rasgos de la figura, para que no le pasaran inadvertidos los detalles expresivos de los mismos.

Toca ya decir que ambos dibujos corresponden al poema titulado "Il mascherone", un título inspirado en la terminología arquitectónica, en la que significa un ornamento en forma de cabeza grande, deforme y grotesca. Los versos se ponen en boca de la fuente, concebida como personaje parlante, la cual se describe a sí misma de acuerdo con los caracteres físicos con que la esculpió el artista: ojos de asombro, de espanto, y una mirada que no ve. El agua que fluye de su boca la compara el poeta con su llanto desde la segunda mitad de la composición:

¿Qué lloro, qué no llora
por mi boca espantada?
Asombrada
de llorar por mi boca
y no por mi mirada.
Escuchadme... Soy fuente.
Espanto de mí misma.
Asombro de la gente.

Un ligamen completo entre imágenes y texto literario se produce entre los dibujos a lápiz de la página 68 y el curiosísimo y breve poema, también a lápiz, de la 69, composición bilingüe, al estar escrita en italiano y en español. Los dibujos, todos encuadrados en un pequeño marco, son tres: dos están en la mitad de arriba de la página, y el tercero en la de abajo, en la que Alberti dibujó un torero y un toro enmarcados. En la parte superior hay dos príncipes tocados con vestuario *ad hoc*, y dibujados en sendos recuadros cuyo formato es el de dos cartas de una baraja. Conocida ya la temática de los dibujos, repárese en su correspondencia con las tres estrofas del poemilla, organizado en pareados octosilábicos, y con el coloquialismo y a la vez licencia poética –en su cuarto verso– del apócope "son" de la segunda persona del plural ("sono") del presente de indicativo de "essere":

Per sovrano non è nato
chi vol fare il letterato.

Ah, signori, certi caproni
non son nati per le troni.

Que un andaluz, si es sincero,
sólo puede ser torero.

En la libreta se da un supuesto en el que el dibujo está implicado con el texto poético, pero no completamente. Expliquémonos: el poema que abre las Canciones del Alto Valle del Aniene, y cuyo texto está manuscrito en la página 92, se ha ilustrado, en su costado lateral derecho, con el dibujo de un rostro negroide, con rasgos de máscara y visto de perfil. Alberti menciona a Juan Ramón Jiménez al principio y al término de la composición, cuyos tres últimos versos son los siguientes:

¡Oh, cuánta pena este valle,
si hubiera sido soñado
por él!

El rostro refleja una gran pena, en consonancia con el contenido de los versos, y por ende con la idiosincrasia lírica juanramoniana, de ahí que dijéramos arriba que el dibujo guarda determinada relación con el texto literario.

Las composiciones poéticas

Tocante a los textos poéticos de la libreta, pertenecen a los poemarios cuyos títulos y años de creación son los que siguen: *Signos del día* (1945-1963), *A la Pintura* (1945-1967), *Abierto a todas horas* (1960-1963), *Roma, peligro para caminantes* (1964-1967), y *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1967-1971).

Si recordamos que Alberti utilizó la libreta a lo largo de ocho años, los que van desde el verano de 1963 al de 1971, y dichos años se confrontan luego con los que le ocupó la gestación de los conjuntos poéticos antedichos, se advertirá que la mitad de ellos (*Roma, peligro para caminantes*, "Poemas con nombre" y *Canciones del Alto Valle del Aniene*) se encuadran dentro del período de ocho años ya demarcado; mientras que la otra mitad había empezado a componerse con precedencia al veraneo rumano del año 1963, ultimándose ese mismo año *Signos del día* como *Abierto a todas horas*, en tanto *A la Pintura* no iba a darse por ultimado hasta 1967.

La libreta contiene tan solo un poema de los libros *Signos del día* ("Al pintor mexicano David Alfaro Siqueiros") y *A la Pintura* ("Miró"). De *Abierto a todas horas* son la serie con la que se inicia el libro, titulada "El otoño, otra vez"; el poema que principia "Tudor, vámonos al campo", y que lleva entre paréntesis la dedicatoria "(Canción para Tudor)"; el que comienza con el pentasílabo "Aquí estás", poema concebido como "Canción para un libro de Perla Rotzait"; y el que se abre con el verso "Se cristaliza la helada".

A *Roma, peligro para caminantes*, pertenecen las siguientes composiciones, las cuales se citan según el orden en que se colocaron en el libro, pero haciendo constar entre paréntesis el número de la página de la libreta en la que están manuscritas: "Roma, peligro para caminantes", soneto que da título al poemario (53). El soneto "Se prohibe hacer aguas" (54-5), también de la serie de diez con

que principia la obra. Las composiciones "La terna" (42), y "Il mascherone" (48), y los poemas escénicos "La puttana andaluza" (44-5) y "Diálogo mudo con un vecino" (51 y principio de la 52), ambos muy incompletos. Otros dos textos son "¿Será un crimen...? (114-5) y el soneto "Oyes correr en Roma..." (57-9). Pero en la libreta se encuentra asimismo un bosquejo de la primera estrofa del soneto "Si proibisce di buttare inmondizze" (56). En suma: ocho poemas, dos de ellos muy lejos de estar acabados, y el borrador del inicio de otro.

Son textos de *Canciones del Alto Valle del Aniene* las que pasamos a citar, siempre por su primer verso, y también consignando la página de la libreta en que las escribió Alberti: "Este valle" (92); "Orícola." (89); "Tanto la transparenta el aire," (*idem*); "Me asomaré una mañana."(*id.*); "Cervara di Roma. Vive" (104); "Nunca supe si llegan" (*id.*); "Roviano me mira siempre" (93); "Procesiones. Va la Virgen" (108); "Malvas reales. Nunca" (110); "Se va la gente. Estos pueblos" (108); "Abro el diario. ¡Qué infinita angustia!" (110); "¿Qué es un olivo?" (111); "Tanta luz, es verdad, destruye todo." (194); "Murallas altas los montes" (93); "Reinventar un paisaje" (101); "No hay por qué talar el árbol." (*id.*); "Dejaste de pintar. ¡Oh, cuánta angustia" (105); "Será tarde. No es tarde." (*id.*).

Del borrador al libro impreso

Muchas de las composiciones de la libreta recogen no sólo la primera versión del poema, sino las variantes que son fruto de retoques, variantes que se integrarían luego al texto definitivo. Acto seguido, se procederá a comentar los cambios más relevantes que se aprecian entre las composiciones manuscritas y la forma final de las mismas que aparece en los respectivos poemarios, una vez publicados.

El poema de *Signos del día* titulado "Al pintor mexicano David Alfaro Siqueiros" no tiene igual titulación en la libreta, sino la de "A David Alfaro Siqueiros, en prisión". Rafael Alberti procedió, por tanto, a eliminar un vocablo que anticipaba al lector la circunstancia concreta del encarcelamiento del artista azteca, pretexto que

fue el motivo que inspiró las estrofas de la composición, de las cuales únicamente se recogen en este manuscrito las cinco primeras, cuatro en la página 29 y una en la 30, además de unos cuantos apuntes poéticos que, salvo en un supuesto que está en la 32, apenas se han desarrollado.

De lo precedente se desprende que nosotros ignoramos qué variantes pueda contener un posible manuscrito donde acaso consten las estrofas que completan la composición. Las de la libreta rumana sobre la que trabajamos afectan a la segunda y tercera cuartetas, cuyo texto final dice así:

cuando el mural es un grito,
cuando es un puño cerrado,
cuando es cadena que pende
de unos pies o de unas manos;

cuando se pinta al que llora,
al que pena, levantados,

Los versos "cuando es un puño cerrado,/ cuando es cadena que pende", resultan modificación de los octosílabos "cuando un puño está cerrado,/ cuando una cadena pende". Merced a tales cambios, el poeta ha reestructurado el ritmo y ha intensificado las simetrías sintácticas, reforzando la construcción anafórica que vertebra la cuarteta. La variante de la tercera estrofa, que consiste en la sustitución de "o al que sufre" por "el que pena", tiene un interés muy reducido. Por contra, es interesantísimo apreciar cómo el autor ha rehecho magistralmente el final del poema, para el que disponía de la estrofa que se transcribe:

Estamos vivos, estamos
vivos que no sepultados
y si es grande el enemigo
es más grande el adversario.

De estos cuatro versos, conservó su autor los dos primeros, y sustituyó los dos restantes por otras dos líneas que contribuyen a

dar un giro radical a la estrofa, de la que desaparece el explícito voluntarismo de tintes épicos de compromiso combativo ("y si es grande el enemigo/ es más grande el adversario"), siendo sustituido por unos registros en los que la solidaridad se expresa desde una voz impregnada de lirismo. El resultado de la reelaboración nos parece muy conseguido:

que estamos vivos, que estamos
vivos, que no sepultados,
con su nombre en la garganta,
con su vida entre los labios!

Los borradores del poema "Miró", incorporado al poemario *A la pintura* desde la edición publicada por Aguilar en 1968, ocupan media docena de páginas en la libreta, desde la 95 a la 100, páginas en las que la composición está prácticamente acabada, a falta de levísimos añadidos que Alberti debió introducir. Entre las variantes, la más notable afecta a un juego con letras vocálicas situado aproximadamente hacia la mitad del poema. En la versión manuscrita, se lee:

TU
AEIOU
YO
AEIUO
SI
AEUOI

El escritor había creado primeramente tres rimas agudas a base de tres palabras monosilábicas a las que se hizo rimar con un mismo sonido colocado al término de diversas combinaciones alfabéticas circunscritas a las vocales. Sin embargo, al cabo desestimaría la tercera parte del juego, reduciéndolo a las dos primeras, mal impresas en la edición de la *Obra Completa. Poesía*, ya que no parece sensato sospechar que Alberti, que en los borradores había escrito por dos veces -en las páginas 95 y 97, respectivamente- aquel mismo doble juego de rimas, acabara despren-

diéndose del hallazgo fonético, el cual ya no se produce, en efecto, en el texto de Aguilar que consideramos erróneo, y donde se lee:

TU
AEIOU
YO
AEIOU

Abierto a todas horas comienza con la serie titulada "El Otoño, otra vez", que consta de 34 textos poéticos numerados, el más extenso de los cuales –el 20– suma 12 versos, y el más breve –el 7– no pasa de dos. En la libreta, la serie ocupa nueve páginas, desde la 7 a la 15, y comprende 26 composiciones, por tanto doce menos que la secuencia definitiva. De los veintiséis poemillas del manuscrito, 3 fueron desestimados por Alberti para el libro, es decir que en el volumen no se recogen todos los textos de la libreta, sino 23.

Una vez realizadas tales composiciones, el poeta debió efectuar al menos una relectura con el fin de proceder a la selección final de las mismas, admitiendo unas y descartando otras. De esta/s relectura/s queda/n huellas en la libreta, porque prácticamente todos los textos que pasaron a *Abierto a todas horas* llevan una señal en forma de equis, señal que suponía la aprobación. Hay, sin embargo, un caso excepcional, ya que Alberti consignó inicialmente con una equis un poemilla que, al cabo, no iba a querer imprimir. Empieza con el tetrasílado "Mi pasado...", y está escrito en la página 12. En vez de la señal positiva de la mayoría, otros dos textos, el último de la página 8 y el primero de la 9, llevan al margen el adverbio "no", suficientemente explícito de que quedarían fuera de la serie publicada, como así fue. El de la 9 da comienzo con dos muy aceptables versos de inequívoco cuño albertiano: "El mar ¡Mi mar! El mar./ Lo canto a todas horas sin mirarlo". Pero la composición decae en los siguientes.

Además de la relectura seleccionadora, el poeta se ocupó también de ir decidiendo la colocación definitiva de cada texto en la serie, ubicación que a menudo no coincide con la de la libreta. Como único ejemplo nos limitaremos a anotar que en la página 7

del manuscrito figuran cuatro textos, los cuales no llevarán los números 1, 2, 3 y 4, sino los números 1, 2, 9 y 18. O sea, a los dos primeros los mantuvo Alberti en su lugar inicial, y a los dos restantes los colocaría en otros momentos diferentes de la secuencia.

Algunos de los poemillas de la libreta presentan variantes con respecto a la versión del poemario. La mayor parte de ellas consisten en el cambio de una palabra, o de una expresión más compleja, por otra que Alberti consideró que acrecentaba el valor poético del momento textual concreto en la que se inscribía, y a causa de que la voz sustituida era más usadera en el lenguaje ordinario. Como ilustración anticipada, resultará excusado comentar la sensible mejora producida al sustituir vocablos como "suceder" por "acaecer", "lleven" por "arrastren", "ponerlo" por "clavarlo", "triste" por "amargo", "quedan" por "tiemblan". Obsérvese que casi todas las sustituciones propenden a la intensificación dramática del poema, tal como se apreciará a continuación:

En el poema 11 observamos dos cambios léxicos, uno en el tercero y otro en el cuarto versos, los cuales decían en el manuscrito "Será desconsolador, feroz y triste/ lo que sucede en ella?", y luego se trocará "triste" por "amargo" y "sucede" por "acaece". En el poema 12, el verso "hojas verdes que quedan en los árboles" deviene "hojas verdes que tiemblan en los árboles", mudanza merced a la cual Alberti también se ha desprendido del lastre cacofónico "que quedan". El quinto verso definitivo del poema 14 será "me arrastran hacia ella nuevamente", a partir del anodino "me llevan hacia ella nuevamente". El verso cuatro del poema 29, que decía "llega para arrancármelo y ponerlo", acabará diciendo "llega para arrancármelo y clavarlo".

Supuestos especiales son los del tercer verso del poema 6, verso que al principio decía "Hay cuatro dedos verdes que la empujan", y que al cabo dirá "Dedos verdes, ocultos, que la empujan.". El cambio ha consistido en restar concretización y paralelamente en el logro de un clima de misterio. Los dos últimos versos del poema 18 eran "–¿Cómo no hablar, y mucho y con nostalgia, / si ya pronto voy a entrar en el invierno?". Después, donde leíamos "voy a entrar", leemos "va a entrar", se entiende el yo lírico.

Si *Abierto a todas horas* se abre con la serie "El otoño, otra vez", otra serie le sirve de broche: es la titulada "Escrito en el aire", sobre la que el poeta aclaró entre paréntesis que la integran "(9 poemas para 9 dibujos de León Ferrari)". En el manuscrito, los nueve textos abarcan desde las páginas 19 a 27, ambas inclusive, y a poema por página. Hay alguna que otra variante en esta serie, pero carecen de relieve si las comparamos con las advertidas en "El otoño, otra vez", serie con la que sólo coincide en el hecho de que Alberti también modificó, en "Escrito en el aire", el orden de colocación de los poemas en la secuencia, de la que forman parte los textos encabezados por los versos siguientes, y cuyo número de orden en la libreta se da entre paréntesis: "Escribir en el espacio" (6); "Comunicarse" (8); "Cabellos" (5); "Lianas" (4); "Se cristaliza la helada" (1); "Las mariposas" (7); "Puede" (9); "Oooh los enredos altos" (2); y "¿El sol?" (3). Confrontado el número que llevaba cada poema en el manuscrito, con el lugar que ocupó en el libro, se observa que únicamente el encabezado por el trisílabo "Lianas" no fue desplazado de su primitiva ubicación en la serie, la cual reordenó el escritor casi por completo al incorporarla al poemario.

Pero acaso más interesante resulte saber que varias composiciones de la secuencia, en concreto las que comienzan con los versos "¿El sol?", "Oooh los enredos altos" y "Lianas" están escritas dos veces cada una en su respectiva página. Alberti las escribió, en efecto, disponiéndolas según la manera ordinaria y según una práctica de configuración visual con la que se imprimió toda la serie "Escrito en el aire". Cabe preguntarse, por tanto, si el autor realizó el poema primero según las pautas convencionales, y más tarde lo volvió a escribir, pero distribuyéndolo dinámicamente en el espacio de la página, y agregando asimismo algún que otro juego vocálico de carácter fonético.

Los otros dos poemas de *Abierto a todas horas* que figuran en la libreta, la canción dedicada al perro Tudor, y la escrita "para un libro de Perla Rotzait", no contienen variante alguna con relación al texto impreso, de lo que pueden desprenderse dos posibilidades: o bien ambos poemas fueron compuestos sin vacilación ni cambio, o bien en la libreta se copiaron en limpio desde un borrador.

Por lo que hace a los textos de la libreta que forman parte de *Roma, peligro para caminantes*, ya nos hemos ocupado de los cambios de la composición "La terna" con la excusa de referirnos a los dibujos de dos paraguas invertidos que el poeta colocó al lado de tales versos. Sigue a "La terna", en el libro inspirado en Roma, el poema "Il Mascherone", el cual en la libreta está manuscrito sin diferencia alguna con su edición impresa. Después de "Il Mascherone", en *Roma, peligro para caminantes* va el poema que lleva por título "El amor", y luego "La puttana andaluza", subtitulado "(Poema escénico)".

Las líneas que de "La puttana andaluza" pueden leerse en la libreta no alcanzan ni la mitad del total que, finalmente, llegó a tener la composición. Con todo, el manuscrito contiene algunas que fueron desestimadas, así como el testimonio de que algún verso acabó siendo remodelado. Ejemplo de desaparición: en un momento del diálogo, se dice: "...Se lo diré. Yo/ vivo en Montserrato, 20./ Somos vecinos". Repitamos que esta declaración veraz del más antiguo domicilio romano del poeta fue suprimida del texto final. Entre las escasas muestras de versos rehechos, citamos que el nueve, "Buenos sapos, demonios y culebras", enriquece considerablemente su parca versión previa, "Buenos, buenos demonios".

De modo parecido a "La puttana andaluza", en el otro poema escénico de la libreta, "Diálogo mudo con un vecino", tampoco el manuscrito que describimos alcanza a contener la segunda mitad del texto completo. Las variantes más preciosas del borrador atestiguan el logrado intento de incrementar la tensión en las expresiones coloquiales, así como el felicísimo cambio de algún vocablo, como queda probado si se comparan determinados versos con la última mano que les dio Alberti. En el texto inicial, leemos:

> sin importarte un rábano, pasaste
> silbando frente a mí...¿Que no me importe?
> ¡Vamos, mozuelo! ¿Cómo?
> ¿Que eso le da más brillo a mis zapatos?
> ¿Cómo te atreves?

Pero veamos ahora los mismos versos tras su renovación:

sin importarte un rábano, pasaste
silbando junto a mí...¿Que no me enoje?
¡Vamos, muchacho! ¿Cómo?
¿Que esto le da más lustre a mis zapatos?
¡Pues vaya lustre!...

En el trueque de "¿Que no me importe?" por "¿Que no me enoje?", el diálogo incrementa, en efecto, su marchamo dramático, mientras al sustituir "brillo" por "lustre" se ha desencadenado otra modificación, la de "¡Pues vaya lustre!", cargada de connotaciones, en vez del originario y pedestre "¿Cómo te atreves?".

De las cuatro estrofas que integran el poema "¿Será un crimen?", dos de ellas registran variantes en el manuscrito, la primera y la última. En la de cabeza, el comienzo de la composición decía "¿Es un crimen sentarse en la mañana/ a oír caer el agua de las fuentes?". Pero Rafael Alberti cambió la expresión denotativa "oír caer" por la metafórica "escuchar la palabra", decidiéndose por empezar la composición en futuro, y no en presente, futuro que también se trasladaría al título de la composición, que se abre así: "¿Será un crimen sentarse en la mañana/ a escuchar la palabra de las fuentes?".

Aparte de estas, las otras variantes de importancia concurren en el bloque con que acaba la composición, un bloque que no debió resultar fácil al poeta, a la luz de los tanteos que conserva el borrador, de los que saldría la estrofa definitiva, la cual recordamos aquí:

¿Será un crimen pensar que esto es un crimen,
cuando en verdad el verdadero crimen
es no darnos respiro nuestro tiempo
para a diario cometer tal crimen?

Estrofa ciertamente muy conseguida, su embrión fueron estas dos líneas: "El crimen de este tiempo/ es no dejarte cometer tal cri-

men". Esta idea poética germinó luego, ya aproximándose al tercer y definitivo texto, en la siguiente ampliación:

> ¿No es un crimen pensar que esto es un crimen
> cuando en verdad
> el crimen de este tiempo
> es no dejarnos cometer tal crimen?

En la segunda fase compositiva, por tanto, puede decirse que el poeta ya estaba casi satisfecho con los dos versos que iba a hacer funcionar como principio de la última estrofa, versos que aún retocaría. Empero, en los dos versos últimos sí se introdujeron cambios notables. El más significativo de ellos consistió en sustituir la expresión "es no dejarnos" por otra, "es no darnos respiro", que, sin apartarse del ámbito coloquial, tiene alcance metafórico, por mucho que se trate de un tropo prácticamente gramaticalizado.

Hasta aquí nuestro comentario a los borradores de aquellos poemas de *Roma, peligro para caminantes*, que el poeta no encauzó como sonetos. Ahora vamos a detenernos en las composiciones construidas dentro de tan clásica organización de estrofas.

Como más arriba decíamos, de uno de los sonetos, en concreto del titulado "Si proibisce di buttare inmondizze", en la libreta sólo hay algunos tanteos para la realización de los versos iniciales del primer cuarteto, el cual consiste, como sabemos, en una enumeración continuada de elementos, varios de los cuales están situados, en el borrador, en un lugar distinto del que acabarían ocupando en la serie.

El soneto que da título a *Roma, peligro para caminantes*, y que es el segundo de los diez con que principia el poemario, permite apreciar, en el borrador, que su primer endecasílabo ocasionó una variante plena de significaciones. "Trata de no mirar sus monumentos" es el verso en cuestión, verso que deriva de "Trata de no admirar sus monumentos". Al sustituir "mirar" por "admirar" en el verso inicial, Alberti hubo de hacer, coherentemente, el mismo cambio en el verso primero del segundo cuarteto, "Trata de no mirar tantos portentos", línea métrica que primitivamente decía "Trata de no admirar tantos portentos".

El soneto tercero del poemario es el titulado "Se prohibe hacer aguas", y en la libreta se conserva el primitivo verso catorce de la composición. Excuso referirme a la gran importancia que conlleva el endecasílabo con el que se remata todo soneto, y por ende a la concentración máxima que un buen poeta suele poner en la factura de esa inapreciable piedra de toque versal. Pues bien: gracias a esa variante conservada del verso con que concluye "Se prohibe hacer aguas", nuestra admiración hacia la genialidad poética de Rafael Alberti sube de grado, ya que concluyó el soneto con "Y alzo la pata...Pues me estoy meando" cuando lo que primero tenía escrito era "Y aquí termino...pues me estoy meando", lo que dista de ser un mero cambio de palabras. En efecto: en el trueque de "Y aquí termino" por "Y alzo la pata", el poeta muda fictivamente la referencia a sí mismo como escritor por la de un animal, por un perro más entre los mencionados en el verso tercero del poema, donde leíamos "unas (meadas) son de perros, otras son de curas". Mediante tal transmutación, un poeta que, como espectador, describe un entorno urbano repleto de inmundicias y meadas, se integra en la inconfundible idiosincrasia de las calles del Trastevere, convirtiéndose en uno más de los protagonistas caninos imprescindibles en la fisonomía mingitoria de aquel barrio romano tan entrañable como pintoresco.

Del soneto "Oyes correr en Roma eternamente" hay dos versiones en el manuscrito, y con pocas variantes respecto al texto impreso. La de más interés afecta al arranque del poema, que principiaba de este modo:"Oyes caer en Roma eternamente". El tercer verso decía, a su vez, "el agua, el agua, el agua turbadora". Pues bien: al cambiar el poeta "caer" por "correr", quiso insistir aún más en la misma idea, y por ende cambió también "turbadora" por "corredora".

Más arriba se refirieron ya los poemas que, del libro *Canciones del Alto Valle del Aniene*, se conservan en borrador en la libreta, algunos de los cuales presentan muy pocos cambios con relación al texto publicado, mientras otros no ofrecen variante alguna. Por lo que hace a modificaciones habidas en los poemas con los que se abre el libro, y que preceden al texto en prosa "Diario de un día", nos parece de interés anotar que dos canciones que, originariamente, no acababan en forma interrogativa, Rafael Alberti las remata

con sendos interrogantes. Así, en la canción que empieza "La montaña ¿quién la sube?", canción que en el manuscrito ya no coincide en su primer verso ("Las montañas ¿quién las sube?"), las últimas líneas terminan en forma interrogativa, lo que no sucede en la libreta, y no cabe duda de que el cambio confiere al poema un aire popularizante más conseguido, toda vez que la atmósfera de misterio, tan ligada a tantas canciones tradicionales, puede lograrse con recursos como el de la formulación de una pregunta que se deja sin responder.

El mismo procedimiento utilizó el autor en la canción que empieza con el octosílabo "Roviano me mira siempre". El poema termina también con un interrogante ("¿Qué puedo decirle yo/ desde Anticoli Corrado?"), interrogante que, al principio, no estaba situado al término del texto, sino al cabo de la estrofa primera. Nuevamente, por tanto, una incógnita sustituye a un acabamiento declarativo como final poético, por entender Alberti que, con el cambio, la canción adquiría una tonalidad más popular y lírica.

Otros dos poemillas de dicha parte inicial del poemario comenzaban de modo diferente a como iban a comenzar después, pero los cambios aquí producidos acaso no merezcan sino que dejemos constancia de ellos. Al respecto, la canción cuyos primeros versos dicen "Malvas reales. Nunca/ sabré cómo surgisteis en mi jardín. Llegué," en el borrador consta que decía "Malvalocas reales./ No sé cómo surgisteis en mi jardín. Llegué"; y la canción en dos tiempos que principia con las líneas "Cervara di Roma. Vive/ solo, esculpido en la cima", daba comienzo más escuetamente:"Cervara/ Vive esculpido en la cima".

El segundo tiempo de la canción inspirada en el pueblecito de Cervara contiene una clase de variante que Alberti utiliza para aumentar un tanto la inconcreción significativa con la que concluye determinados poemas. El aludido tiempo segundo termina de esta guisa: "Subiré a ti una tarde,/ antes que llegue el frío, a preguntarlo". En el original antiguo, leíamos "antes que llegue el frío, a preguntártelo", y por ende se ha suprimido el pronombre que circunscribía la pregunta a un único interlocutor personalizado.

Una variante nos queda por señalar. Pertenece a una de las composiciones colocadas a continuación de la prosa "Diario de un

día", en concreto a la que da principio con la pregunta "¿Qué es un olivo?". Como sabemos, el texto da la siguiente respuesta al interrogante:

Un olivo
es un viejo, viejo, viejo
y es un niño

La contestación es más breve en el poema impreso que en el manuscrito, pues Alberti suprimió del borrador una de las dos reduplicaciones retóricas primitivas, las cuales establecían entre sí una correlación simétrica, además de constituir sendas enumeraciones trimembres. El poema decía, en efecto, en el arranque de su redacción más lejana:

¿Qué es un olivo?
Un olivo
es un viejo, viejo, viejo,
y es un niño, niño, niño,

Conocedor como pocos de la idiosincrasia de las canciones populares tradicionales, la supresión albertiana no solo despoja al verso tercero de elementos léxicos repetidos, sino que elimina de figuras acumuladas un texto cuyo perfil más esperable no se compasaba con barroquismos retóricos, sino que estaba demandando la ligereza versal que su autor logró darle en tan acertada revisión.

EL APOCALIPSIS SEGÚN JOSÉ MARÍA HINOJOSA NOTAS ACERCA DEL POEMA INÉDITO *8 DÍAS*

Alfonso Sánchez Rodríguez
(IES Bellpuig, Lérida)

1. Introducción

Uno de los problemas más interesantes que José María Hinojosa (1904-1936) plantea al lector curioso que se aventura por entre sus páginas es el de las obras proyectadas, buena parte de las cuales jamás llegaron a las librerías. Entre 1926 y 1928, Hinojosa, que ya había publicado *Poema del Campo* (1925), publicó también *Poesía de perfil* (1926), *La Rosa de los Vientos* (1927), *Orillas de la Luz* (1928) y *La Flor de California* (1928)[1]. Si hojeamos los originales de sus primeras ediciones, joyas bibliográficas no siempre fáciles de contemplar[2], tenemos que Hinojosa proyectó incluso una pieza de teatro: *El Aviador y el Buzo*; dos poemarios: *Venus y un marinero* y *Horas en libertad*; una novela: *El Castillo de mi Cuerpo*, y un opúsculo con un solo poema: *8 Días*. Ninguna de estas

1. La edición más reciente de sus obras es: J.Mª. Hinojosa, *Poesías Completas. Facsímiles (1925-1931)*, Litoral, Torremolinos (Málaga), [1987]. Introducción de J. Neira.

2. Agradezco a Isabel García Lorca (Fundación Federico García Lorca), José Mª. Martos Hinojosa, Eugenia Gross Loring, Francisco J. Vila Hinojosa, Ana Freüller Valls (q.e.p.d.), José García-Velasco (Residencia de Estudiantes) y Elena García de Paredes de Falla (Archivo Falla), que me permitieran consultar primeras ediciones hinojosianas.

cinco obras[3] acabó en la imprenta; sí lo hizo, en cambio, otro de sus proyectos: *Fuego granado, granadas de fuego*, del que se tiene noticia merced a un boletín de suscripción de la revista *Litoral*, donde se anuncia como uno de los títulos futuros de la colección de suplementos aneja a la revista[4]. Llevaba el número 13; después del *Arte de birlibirloque*, de José Bergamín, y antes de los *Poemas adrede*, de Gerardo Diego. En una tarjeta con membrete de la revista *Litoral*, que Hinojosa remite el 14 de febrero de 1930 desde Campillos a su librero, León Sánchez Cuesta, le anuncia escuetamente: "Mi libro ya casi terminado de imprimir lo retiré de la imprenta"[5]. Once meses después, arrepentido de nuevo, Hinojosa lo publicará en Sur, la imprenta de la calle San Lorenzo, pero con un título distinto: *La sangre en libertad*[6]. En resumen, tenemos que en poco más de un lustro Hinojosa publicó seis libros y proyectó cinco o seis más. Malditos casi todos estos últimos, sólo de *8 Días* podrá saberse algo; pero no más que de una octava parte de su contenido, la que aquí vamos hoy a descubrir[7]. De los otros cuatro, si no aparece documento o manuscrito nuevo, poco o nada se podrá ya conocer.

2. Noticia de *8 Días*

A finales de mayo de 1928 Hinojosa se halla en París. Es el comienzo de un periplo que lo conducirá a Inglaterra, Noruega,

3. Repárese en que *El Aviador y el Buzo* y *Venus y un marinero* llevan por título parte del texto de una greguería de Ramón y el de un óleo de Dalí, respectivamente.

4. El boletín se reprodujo en la edición facsimilar de *Caracteres*, de J. Bergamín.

5. J.Mª. Hinojosa, *Epistolario (1922-1936)*, ed. de J. Neira y A. Sánchez, Fundación Genesian (Hojas de Hipnos, 1), Sevilla, 1996. En imprenta.

6. Esta hipótesis, que comparto sin reservas, es la que mantiene J. Neira en "Hinojosa: crisis personal y premonición surrealista en *La sangre en libertad*", *Ínsula*, 476-477, Madrid, julio-agosto 1986, p. 17.

7. Coincidiendo con la celebración de este X Congreso, recogemos de la imprenta el opúsculo J.Mª. Hinojosa, *Fragmentos del "Día Final". Soneto a María Eugenia*, ed. de A. Sánchez y J. Neira, Colección Poesía Circulante, Málaga, 1996.

Unión Soviética y otros países europeos durante más de tres meses[8]. Antes, sin embargo, ha trabajado con tesón. Entre marzo y abril, con treinta y dos días de diferencia, según se advierte en los colofones respectivos, Hinojosa ha visto publicadas dos obras suyas: *Orillas de la Luz* y *La Flor de California*. Además, tiene escritas o medio escritas algunas otras, caso de *8 Días*, mientras prepara con sus colegas Prados y Altolaguirre la reaparición de *Litoral*, que después del número triple en homenaje a Góngora está guardando silencio[9]. Algo antes incluso, el 24 de febrero de 1928, Hinojosa pasa unos días en su pueblo, Campillos. Desde allí escribe a su amigo Rafael Porlán[10], poeta cordobés que ejerce de secretario de redacción de la revista sevillana *Mediodía*, para acusar recibo[11] del envío del número 9 de la revista, con el que el grupo formado por Llosent, Collantes, Sierra, Romero Murube, Porlán y compañía iniciaba su segunda época[12]. Lo que Hinojosa pide a Porlán es que publique en el número siguiente de *Mediodía*, si ése aparece antes del 15 de marzo de 1928, el "Texto Onírico"[13] que adjunta, un anticipo de *La Flor de California*, obra entonces en imprenta. La alternativa que propone a su colega cordobés es bien sencilla: si el número 11 se retrasara, mejor ofrecer un fragmento de *8 Días*, anticipo, pues, de otro libro en preparación, pero aún no en imprenta. Dado que Porlán y sus amigos publicaron el número 10 de *Mediodía* en febrero de 1928, el "Texto Onírico" pudo anunciar *La Flor de California*, y *Fragmentos del "Día Final"* no apareció, por lo que quedó inédito.

8. *Vid.* J.Mª. Hinojosa, *Epistolario, op. cit.*

9. *Cfr.* J. Neira, *'Litoral', la revista de una generación*, Sur (La Isla de los Ratones, 19), Santander, 1978, pp. 87 y ss.

10. Agradezco a Julio Porlán Merlo que pusiera a mi disposición la biblioteca y el archivo de su hermano Rafael, y que me confiase originales tan valiosos. Sin su amabilidad, estas páginas hubieran sido imposibles.

11. J.Mª. Hinojosa, *Epistolario, op. cit.*

12. Para la historia de *Mediodía*, *vid.* D. Musacchio, *La revista Mediodía de Sevilla*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1980.

13. J.Mª. Hinojosa, "Texto Onírico", *Mediodía. Revista de Sevilla*, 10, Sevilla, febrero, 1928, p. 14, recogido en *La Flor de California*, Nuevos Novelistas Españoles, Madrid [pero Imprenta Sur, Málaga], 1928. Se trata del primero de los siete que componen la segunda parte del volumen.

No conocemos comentario alguno más de Hinojosa acerca de "Día Final" ni de *8 Días*, tampoco. Pertenece al ámbito de las conjeturas afirmar que estuviese acabado; pero más aún que Hinojosa lo hubiese de concluir. Si esta última parte del poema estaba ya lista para la imprenta, lo más lógico es aceptar que el resto del poema-libro lo estuviese también. Así pues, ¿por qué no lo publicó Hinojosa entre 1928 y 1931, toda vez que los cuarenta versos de que consta este inédito parecen formar parte de un todo acabado? Lo más seguro es que nunca lo sepamos.

3. Acerca de "Día Final"

El manuscrito ocupa cuatro cuartillas y media, escritas horizontalmente por mano de Hinojosa; y numeradas con cifras arábigas, de la segunda a la quinta, en la esquina superior derecha, aunque sin firmar. La primera cuartilla contiene el título, centrado: *Fragmentos del "Día Final"*; debajo, tachado, puede leerse lo mismo que Hinojosa escribió entre paréntesis después del último verso: *Del poema "8 Días"*.

Estos *Fragmentos del "Día Final"* están divididos en siete grupos estróficos, el más largo de los cuales consta de siete versos; los demás se reparten en tres grupos de seis versos y en otros tantos de cinco. Salvo al final de cada grupo estrófico, que siempre acaba Hinojosa con un punto, no existen más signos de puntuación. Por otra parte, se observa un leve descuido en materia ortográfica: faltan seis tildes; tres de ellas, sobre gerundios esdrújulos.

Que Hinojosa encabezara de ese modo –*Fragmentos del "Día Final"*– el manuscrito remitido a Porlán, debe hacernos creer que no se trata de un canto completo del poema *8 Días*. Si esto fuese así –y es muy seguro que así sea–, lo que tal vez hayamos encontrado no son los últimos cuarenta versos del último canto de *8 Días*, sino sus fragmentos fundamentales. Así pues, quizá deberíamos conjeturar que Hinojosa hubiera suprimido, para su posible publicación en *Mediodía*, algún grupo estrófico intermedio, grupo que no afectase a la coherencia de "Día Fi-

nal"[14], y que sólo remitiera a Porlán estos cuarenta versos que ahora se conocen. En fin, y a falta de otros datos, *Fragmentos del "Día Final"* debe ser entendido como un canto coherente aunque incompleto, parte de un poema que pertenece a otro mayor, acaso desaparecido. Así lo vamos a tratar nosotros en adelante. Lo nombraremos por su título entrecomillado: "Día Final".

Dado que Hinojosa lo tiene ya escrito, por lo menos a comienzos de 1928, de "Día Final" sabemos también que es posterior a *La Rosa de los Vientos*. De ahí que pertenezca a la etapa más surrealista de su autor: la que afecta a la escritura y publicación de *Orillas de la Luz* y de *La Flor de California*; pero también la que pasa por sus colaboraciones de 1929 en *Litoral*, *La Gaceta Literaria* y *Contemporáneos*[15]. La misma etapa, en fin, que desemboca en su abandono de la literatura después del episodio de rebeldía que vive cuando publica *Dos poemas* en la revista de Altolaguirre[16] y cuando da a la imprenta Sur *La sangre en libertad*, ya a comienzos de 1931.

4. Análisis de "Día Final"

Quizá lo que más sorpresa cause a un lector asiduo de sus páginas sea descubrir que "Día Final" está escrito en verso libre, clase de verso ésta que apenas frecuentó Hinojosa. El dato aporta un de-

14. Lo que nos induce a tal suposición es la posible elipsis que observamos entre el primer y el segundo grupo estrófico, marcada por el cambio en los tiempos verbales.

15. *Vid.* J.Mª. Hinojosa, *Fuego granado, granadas de fuego* [1, "Campo de prisioneros"; 2, "Ascensión"; 3, "Ya no me besas"; 4, "Ruido de pasos"], *Litoral*, 8, Málaga, mayo 1929, pp. 22-25; *Estos dos corazones* [1, "Mi corazón es redondo como la tierra"; 2, "Su corazón no era más que una espiga"], *Litoral*, 9, Málaga, junio 1929, pp. 10-13; *Granadas de fuego* [1, "La vida de los pájaros"; 2, "Granadas de fuego"; 3, "El aire viene hasta nosotros"], *La Gaceta Literaria*, 61, Madrid, 1 julio 1929, p. 1, y *Libertad entre dos fuegos* [1, "Nuestros huesos"; 2, "Vinieron aves heridas"; 3, "Liberación"; 4, "Árboles en mi vida"], *Contemporáneos*, 14, Méjico, D.F., julio 1929, pp. 309-313.

16. *Vid.* J.Mª. Hinojosa, *Dos poemas* [1, "El sino es incierto"; 2, "Con las manos juntas"], *Poesía*, 4, París, enero 1931, pp. 45-48, ed. facsímil, Topos Verlag AG/Turner, Vaduz/Madrid, 1979.

talle de interés; no en vano adelanta de manera notable –exactamente hasta comienzos de 1928– el recurso al versolibrismo por parte de Hinojosa. Y es por esta razón por la que "Día Final" pertenece a lo más avanzado de la producción poética hinojosiana: ese puñado de poemas de *La sangre en libertad* ("Las alas sirven para volar", "Preguntas perdidas", "Cuando nos miramos", "Cuando la luz nos ilumina", etcétera) y los dos que publicó en el número 4 de la revista *Poesía* ("El sino es incierto" y "Con las manos juntas"). Es aquí donde el surrealismo de Hinojosa, al igual que en los poemas en prosa de *Orillas de la Luz* y en la totalidad de *La Flor de California*, llega a su extremo en esa búsqueda de libertad total que lo animó por entonces[17]. La misma búsqueda que chocaría contra ese muro de incomprensión que redujo a Hinojosa al silencio[18], experiencia ésta que expresó en el que acaso sea su último poema escrito, "Con las manos juntas", donde podemos leer:

> Todos callábamos cobardemente
> mentíamos con los labios cerrados por el imán
> y yo que fui asesino perfecto
> y tú que fuiste asesino también perfecto
> somos ahora asesinados por la música de ese órgano
> que taladra a traición nuestros oídos
> nuestros oídos dilatados por los gritos de placer y de
> [muerte[19].

Esa violencia presente en "Con las manos juntas" venía ya de lejos, y a ella aludió Lluís Montanyà en junio de 1928, cuando reseñó *La Flor de California* para la revista *L'Amic de les Arts*:

> El libro de Hinojosa es muy interesante, y revela a un escritor bien dotado y de muchas posibilidades. Lo forman una serie de vi-

17. *Cfr.* A. Sánchez Rodríguez, "El problema del género en *La Flor de California*, de José María Hinojosa", *Ínsula*, 592, Madrid, abril 1996, pp. 6-8.

18. *Vid.* a este respecto E. Baena, "La belleza convulsa. Soledad y voluntad creadora en José María Hinojosa", *Puertaoscura. Revista de ultramarinos*, 6, Málaga, 1988, pp. 31-34.

19. J.Mª. Hinojosa, *Poesías Completas. Facsímiles, op. cit.*, p. 189.

siones algo apocalípticas, de una apocalipsis moderna, filtrada por Picasso y Chirico, con cables a Joan Miró[20].

La diferencia que existe entre esas visiones de *La Flor de California* que mencionaba Montanyà y las que contienen los cuarenta versos de "Día Final" es notable: estas últimas son del todo apocalípticas, pues en ellas encontramos tal vez al Hinojosa más desmesurado. Al insistir en que tales visiones son del todo apocalípticas queremos también aclarar que no sólo se observa en "Día Final" ese aliento épico que lo convierte en un canto de triunfo y esperanza; el tono elegido por Hinojosa es el del visionario. La voz que nos habla en "Día Final" es una voz apocalíptica por todo cuanto tiene de *reveladora*, reveladora de un mensaje que aquí se nos transmite ordenado en fragmentos de visión, breves cuadros de carácter simbólico.

Algo que conecta "Día Final" con los textos publicados por Hinojosa en 1928 es la presencia de un personaje protagonista construido desde la primera persona narrativa. Sintagmas com "mi boca", "mis labios", "nuestras venas", "nuestros cuerpos", "nuestra existencia" y "nuestras calaveras" así lo prueban. Pero aún hay más. No sólo estamos ante un ejemplo claro de narrador-protagonista; el personaje de "Día Final", como el personaje clave de los poemarios de Hinojosa, se identifica a sí mismo con Cristo[21], ya desde el segundo verso del poema: "de entre mis labios rojos como la sangre de Cristo".

Además de esta identificación subrayaremos la presencia en el poema de un elemento clave que también conecta "Día Final" con el resto del *corpus* literario hinojosiano. Se trata de la violencia, muy presente en las tres últimas obras de Hinojosa, y aquí, en "Día Final", eje temático en torno al que se construye el poema, pues

20. L. Montanyà, "Punts de vista sobre el superrealisme: *La Flor de California* de José María Hinojosa", recogido en A. Sánchez Rodríguez, ed., *Remolino de voces. La recepción de la obra de José María Hinojosa (1927-1929)*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1996, pp. 56-61; *hic*, 60.

21. Sobre este particular, *vid.* J. Neira, "La religión en *La Flor de California*, de José María Hinojosa", *Ínsula*, 515, Madrid, noviembre 1989, pp. 17-19.

esta violencia apocalíptica es un reflejo del Gran Día de la cólera descrito por San Juan en el *Apocalipsis*. En "Día Final" se nos revelan los rigores apocalípticos mediante una serie de supuestas visiones proféticas en las que predomina el color rojo, que tiñe los primeros veinticuatro versos del poema. Que Hinojosa tuvo a mano el texto bíblico mientras escribió "Día Final" es algo que no puede dudarse. A título de ejemplo, baste citar el versículo 7 del capítulo 8 ("El séptimo sello"), donde se lee:

> Hubo entonces pedrisco y fuego mezclados con sangre, que fueron arrojados sobre la tierra: la tercera parte de la tierra quedó abrasada, la tercera parte de los árboles quedó abrasada, toda hierba verde quedó abrasada[22].

Al igual que en el *Apocalipsis* de San Juan, en "Día Final" los hombres justos son preservados de la cólera divina. Es a partir de aquí donde el poema, en estructura paralela con el texto bíblico, nos ofrece una suerte de visión de lo que será la Tierra del futuro, un paraíso nuevo, en el que no hay lugar sino para la dicha. En este tramo final del poema encontramos al Hinojosa hiperbólico y desmesurado de los textos más conocidos, al Hinojosa de las imágenes imposibles, con las que expresaba acaso su apetencia de un mundo más humano y más justo.

5. Transcripción del manuscrito

Éste es el texto del poema, que ofrecemos en transcripción literal:

Fragmentos del "Día Final"
[*Tachado*] Del poema "8 Días"

Un manantial de nubes brotaba de mi boca entreabierta
de entre mis labios rojos como la sangre de Cristo
rojos como el carbón encendido

22. VV. AA., *Apocalipsis*, en *Biblia de Jerusalén*, Editorial Española Desclée de Brouwer, Bilbao, 1993, p. 1775.

como el hierro enrojecido por el fuego para restañar la corteza
del Universo herido por la metralla
lanzada desde todos los volcanes de la Tierra.
Ya sólo circula por nuestras venas lava
y todos los hombres de los cinco continentes estan al rojo vivo
porque las nubes volaron a las montañas
convertidas en ovejas y en rocas de aluminio
llevandose consigo el secreto de la libertad y del destino
de los animales y de las plantas
de los mares y de los ríos.

Al hacerse transparente el aire y la distancia
florecieron los almendros regados con la sangre de multiples
/generaciones
y eran pájaros teñidos de sangre sus flores
iluminandose el cielo con las llamas
desprendidas de la palabra libertad
escrita infinitas veces en el espacio.

Ya pronto estarán nuestros cuerpos calcinados
y entonces resucitará Pompeya
y volverán las fieras a alimentarse con cuerpos humanos
no quedando de nuestra existencia
mas que un rastro leve de una sonrisa roja y epiléptica.

Nosotros no podremos ver el día
en que se animarán las piedras
y guiadas por los ojos de las águilas
pasarán aplastandolas sobre nuestras calaveras
para evitar que pueda florecer Noé de alguna de ellas.

Entonces los gusanos engrosarán su cuerpo
hasta convertirse en cordilleras
que derramarán la luz por todo el Universo
dando origen a un día tan luminoso y claro
que la piel de los hombres tendrá un mismo color
y tendrán sus miradas longitud de ecuador.

La Tierra fecundada por el semen de infinidad de siglos
queda toda cubierta de manos florecidas
y cae de las nubes al abrir sus entrañas
una lluvia de amor y de sortijas
que inunda con sus dádivas la Tierra de alegría.

(Del poema "8 Días")

6. Conclusión

Quizá después de la lectura de "Día Final" sería conveniente llegar a algunas conclusiones. El inédito no es un inédito cualquiera. Y esto puede afirmarse por un par de razones. Primera, porque es parte fundamental y acaso no muy incompleta de un proyecto de libro que llegó a ser anunciado por Hinojosa como "en preparación". Y segunda, porque posee la suficiente calidad y los rasgos de estilo suficientes como para que lo situemos entre lo más interesante de la producción hinojosiana, a la que está del todo vinculada, como hemos intentado demostrar. Por desgracia, "Día Final" nos plantea una incógnita muy precisa, que ya quedó apuntada más arriba: ¿por qué no lo publicó Hinojosa junto al resto de *8 Días*? Antes afirmé que quizá nunca lo sepamos. Ahora puedo, si me apuran, aventurar una hipótesis. Después de la publicación de *La Flor de California* y del regreso a España tras su estancia en la Unión Soviética en septiembre de 1928, el hombre y el poeta que coexistían en el ciudadano José María Hinojosa entraron en conflicto, y el segundo empezó a perder la batalla. Es cierto que entre 1929 y 1931 José María Hinojosa dirigió aún la segunda etapa de la revista *Litoral*, junto a Emilio Prados; que escribió los poemas de *Fuego granado, granadas de fuego*; que tramó junto a Salvador Dalí, Luis Cernuda y sus colegas malagueños un frente surrealista español cuyo órgano de expresión hubiese sido la revista *El Agua en la Boca*; que publicó incluso *La sangre en libertad* y un poema como "Con las manos juntas", con sabor a denuncia y despedida. ¿Pero por qué no dio a la imprenta *8 Días*? Pues quizá porque para muestra de su rebel-

día bastaba con lo anterior. Y es que "Día Final" resulta, a pesar de sus imágenes, ciertamente canónico. Si junto al resto de *8 Días* Hinojosa lo conservó entre sus papeles después del adiós a la poesía, el manuscrito se perdió para siempre en julio de 1936. Eso sí, en medio de unas llamas no tan literarias como las descritas en su poema.

COMUNICACIONES

AUTOBIOGRAFÍAS DEL 27, MEMORIAS DE EXILIO

Manuel Alberca
(Universidad de Málaga)

Entre la abundante bibliografía dedicada a la Generación del 27, llama la atención que dispongamos de tan pocos trabajos de conjunto sobre los numerosos libros de memorias escritos por los miembros de aquélla o por escritores próximos[1]. Esta apreciación personal está corroborada por Francisco Javier Blasco y Ricardo de la Fuente que, refiriéndose a los textos memoriales del grupo o de testigos privilegiados, han escrito: "Pero apenas existen trabajos sobre la significación de estos géneros en el marco de la literatura del momento" (Rico, 1995, 369). Hay no obstante trabajos monográficos sobre alguna de estas obras, por ejemplo son abundantes sobre *La arboleda perdida*, de Rafael Alberti, pero las hay todavía sin estudiar y, desde luego, falta un estudio que las considere de manera conjunta.

Enumerar las causas de este olvido no es el objetivo de este trabajo, sino intentar ponerle remedio y al tiempo llamar la atención sobre esta valiosa literatura. Es indudable que dicho olvido tiene que ver con las circunstancias históricas y editoriales de muchos

1. El único trabajo conocido sobre estos textos es el artículo de Manuel Andújar, "Memorias españolas", *Cuadernos hispanoamericanos*, 412, 1984, en el que este escritor estudia algunos de los textos que se incluyen en nuestro trabajo, si bien no en exclusiva ni desde una perspectiva historiográfica común.

de estos textos y con el descuido de la historia y crítica españolas con este género.

1. Autobiografía e historia literaria del 27

Creo que esta laguna de nuestra historiografía literaria, en particular la negligencia de no considerar estas obras como un género específico (autorreferencial, basado en la memoria, condicionado por el retrospectivismo, etc.), ha tenido dos consecuencias negativas en el estudio de la Generación.

En primer lugar, los historiadores de la literatura española han elevado a veces a la categoría de verdad histórica lo que no eran sino imágenes o versiones interesadas, mitificaciones en suma de los narradores y protagonistas de los hechos o de los testigos, que repitiendo los mismos tópicos han consolidado una historia amable y "sagrada", por intocable, con sus fechas y lugares de celebración, con sus idealizados y "santos" personajes. En fin, han adolecido del cuidado y de la distancia con que deben ser leídos los libros de memorias.

Una revisión histórica y crítica de estos textos autobiográficos y su lectura cruzada traerían consigo un cuestionamiento de muchos lugares comunes, no por repetidos, menos revisables: generación de la amistad, veneración de Lorca, la Residencia de Estudiantes y, por extensión, toda la etapa previa a la Guerra del 36 como un paraíso y el periodo consiguiente como la expulsión y el final del aquél. En esta línea se encuentran los conocidos trabajos de Agustín Sánchez Vidal sobre Buñuel, Lorca y Dalí, que ajustan sus figuras y sus obras a una dimensión humana, o el análisis de *La arboleda perdida*, realizado por la profesora italiana Mariarosa Scaramuzza Vidoni (1992), cuya interpretación mitológica de algunos elementos autobiográficos es perfectamente aplicable a otros textos. Ambos enfoques "desacralizan" aspectos de la "historia" de la Generación y deberían ser guía para otros trabajos.

En segundo lugar, ha faltado, quizá por un predominio de la crítica formalista, la consideración de los elementos biográficos y autobiográficos como parte del Universo Creador de los escritores

del 27. Salvo excepciones, los trabajos no han analizado de manera inteligente el binomio biografía-creación en sus obras. Sin duda esta relación existe, y los datos biográficos (y autobiográficos) conocidos permiten leer sus obras poéticas formando parte de lo que, con palabras prestadas, podemos llamar el dibujo de un *espacio autobiográfico* (Lejeune, 1975, 41-43). Es decir, la posibilidad de leer la creación poética sin excluir los anclajes existenciales o introspectivos de estos textos, pues como ha dicho G. Gusdorf:

> El escritor tiene por materia básica lo vivido; toda escritura literaria, en su primer movimiento, es escritura del yo. El autor puede tomar con relación a este foco de referencia que es para él su existencia una libertad más o menos grande, operar combinaciones, amalgamas, mutaciones y transmutaciones, sin romper por tanto la relación fundamental de analogía entre la consciencia que él tiene de su ser y el ser por delegación que él confiere a sus personajes. En la escritura del yo, el escritor es su primer personaje (1991, 15).

Es cierto que esto se ha hecho con respecto a la poesía de Luis Cernuda o de Rafael Alberti, en ocasiones de manera convincente, sin menoscabo de su valor poético y sin incurrir en lo que es el mayor de los riesgos de la crítica autobiográfica, el determinismo biográfico simplista. Sin pretender herir la sensibilidad de los especialistas en tal o cual autor, aplicarlo a otros miembros del grupo, en los que es posible trazar también un *espacio autobiográfico*, permitiría contemplar desde otra perspectiva obras a las que la crítica ha considerado sólo como expresión de lo absoluto. Por ejemplo, leer la poesía amorosa de Pedro Salinas a la luz de los epistolarios conocidos y por conocer, no tendría por qué suponer empobrecimiento de la obra y ganaría quizás en relieve humano. Por no hablar de la relectura de Lorca, teniendo en cuenta el ahora conocido componente homosexual de su obra, que durante mucho tiempo constituyó un asunto tabú, como Ian Gibson mostró en su magnífica biografía (1985, 20-22, 364-366).

No obstante se podrá argüir, como hiciera André Maurois que "la mejor manera de conocer un escritor es acercarse a su obra", olvidándose en estos casos que los textos autobiográficos son *obra*

también. Más obra incluso, si se me permite exagerar, que los textos poéticos y ficticios puros, pues además de ser creativos, *obran* y *actúan* en la constitución del yo que escribe, según una especie de movimiento de retorno que alcanza también a la obra literaria anterior (Eakin,1993,70).

2. Las autobiografías del 27

Al señalar estas tareas no pretendo obviamente ofrecer resultados, sino plantear interrogantes y señalar parcelas de investigación. Pero una cuestión previa a cualquier consideración es la catalogación de este *corpus* memorialístico y la ponderación de su importancia y significado.

Empleo el término *autobiografía* de una manera amplia, es decir, no sólo autobiografías propiamente dichas, sino también memorias, diarios y otros textos memoriales de clasificación imprecisa. Todos ellos observan el *pacto autobiográfico* de manera general y son clasificables dentro de las "escrituras del yo". Incluyo sólo los que han sido escritos o firmados por escritores o creadores y prescindo de aquellas memorias sin proyección o contenido literarios.

El *corpus* comprende más de treinta obras de muy diferentes registros formales e intenciones, y quizá esté incompleto. La dispersión cronológica de más de cuarenta años y la particularidad editorial de muchos de estos textos (publicación póstuma, edición por tercera persona, etc.) añaden problemas a su estudio. Además, tratar conjuntamente obras tan diferentes en calidad literaria y en estructura y aliento autobiográficos, plantea problemas de clasificación genérica e interpretación, pero en cualquier caso el interés literario e historiográfico de estas obras está fuera de toda duda.

En este *corpus* no considero los numerosos epistolarios de y entre los miembros del grupo, pues por su número y calidad requieren una atención diferenciada. No obstante, en ocasiones los tengo en cuenta, porque de su lectura obtenemos informaciones complementarias a los textos estudiados aquí. P. e., por el epistolario entre Cela y Prados, recientemente publicado (Carreira, 1996), sabemos que éste último comenzó a escribir sus memorias y

quizás estén, inéditas por supuesto, entre los papeles de las "cajas de la Biblioteca del Congreso", hoy en la de la Residencia de Estudiantes de Madrid.

Propongo, de forma provisional, una clasificación de los textos basada en criterios de pertenencia o de proximidad con lo que viene aceptándose como la nómina del grupo, sin entrar en el problema que plantea la adscripción o no de determinados autores a la Generación, incluso la propia extensión de la misma (Mateo Gambarte, 1996, 165-178). Según esto establezco cuatro grupos:

1. Los textos escritos por los que suelen formar parte de la nómina del grupo:
   Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, I-II, III-IV y V, 1959, 1987 y 1996; Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*, 1950, e *Historial de un libro,* 1958*;* Luis Buñuel, *El último suspiro*, 1981; Emilio Prados, *Diario íntimo*, 1966; Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, 1986; Vicente Aleixandre, *Los encuentros*, 1958; Juan Rejano, *La máscara mestiza*, 1945; Salvador Dalí, *Vida secreta de Salvador Dalí*, 1942, y *Diario de un genio,* 1964; Jorge Guillén, "Más allá del soliloquio", *Poesía*, 17, 1983; Pedro Salinas, "Nueve o diez poetas", *Estudios de literatura hispánica*, 1958; Dámaso Alonso, "Vida y obra", 1984.
2. Los textos autobiográficos de escritores coetáneos al grupo, pero que no suelen incluirse en la nómina:
   María Zambrano, *Delirio y destino*, 1989; Juan Gil-Albert, *Los días estan contados*, 1974, y *Memorabilia*, 1975; Francisco Ayala, *Recuerdos y olvidos*, 1982-1988; Rosa Chacel, *Desde el amanecer*, 1972, y *Alcancia (Ida y Vuelta)*, 1982; Benjamín Jarnés, "Autobiografía", 1988; Ramón Gaya, *Diario de un pintor*, 1984; Corpus Barga, *Los galgos verdugos (Los pasos contados)*, 1973; Max Aub, *La gallina ciega,* 1971; Juan Larrea, *Orbe* (1990).
3. Textos memoriales de las "mujeres del 27":
   María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, 1970; Concha Méndez, *Memorias habladas, memorias armadas*,

1990; Jeanne Rucar de Buñuel, *Memorias de una mujer sin piano*, 1991. A estas memorias cabe añadir, estirando el parentesco, pero ya en otra dimensión, las que Aitana Alberti León viene publicando en *ABC* con el título de *La arboleda compartida*, 1993 (y sigue).

4. Textos de escritores de la promoción precedente a la Generación:
   José Moreno Villa, *Vida en claro*, 1944, y *Pruebas de Nueva York*, 1927; Juan Ramón Jiménez, *Guerra en España*, 1985; Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, 1948; Rafael Cansinos-Asséns, *La novela de un literato*, 1982-1995.

Ante textos tan diferentes es difícil y comprometido encontrar una razón común a todos que justifique su estudio conjunto. Todos demuestran que la creación literaria del 27, además de las motivaciones culturales o filosóficas, tiene también un componente autobiográfico, que, como ya dije, a veces ha sido ignorado o menospreciado, de acuerdo con el predominio de otras corrientes de la crítica literaria.

3. El exilio como núcleo

Como es sabido, el exilio está en el corazón de la creación literaria y es inherente a la literatura de todas las épocas, pero es quizás en la moderna donde el fenómeno del escritor desplazado, arrancado de su país de origen y desposeído de su propia lengua y cultura, alcanza la mayor vigencia.

Sin embargo, poco se ha dicho de la relación entre exilio y autobiografía, a pesar de que parece bastante evidente que el destierro actúa como desencadenante del ejercicio de la memoria. En mi opinión, los textos del *corpus* son deudores sobre todo de la circunstancia del exilio de 1939. La experiencia del exilio es común a todos los autores, incluso a aquellos que se quedan (no en vano se habló de "exilio interior"). La mayoría de los textos se escriben o se conciben desde la atalaya retrospectiva del destie-

rro: unos, desde la distancia y la añoranza del país; otros, en el regreso, cuando se comprueba que la realidad recordada ya no existe.

De acuerdo con esto, los textos pueden clasificarse según el momento del exilio en que se escriben. Este no es un simple criterio cronológico, toda vez que la distancia temporal entre el presente de la escritura y el momento recordado influye no sólo en el plano narrativo, sino en la apreciación y significación de los hechos narrados.

Algunos textos, como la primera parte de *La arboleda perdida* o *Vida en claro*, publicados en el comienzo del destierro, nos permiten deducir una pulsión autobiográfica con anterioridad al exilio, pero agudizada por éste. De hecho, ambos habían comenzado a concebir sus respectivas memorias antes del final de la guerra. Cabría hablar, por tanto, en estos autores de una concepción del exilio de raíz romántica, según la cual el hombre está continuamente regresando, o alejándose, de aquel lugar del que fue expulsado.

Si esta concepción no es verdadera, al menos casa bien con la precocidad memorial de Alberti y con el importante núcleo retrospectivo de su poesía. También explica que para Moreno Villa el exilio fuera un problema de "arraigo o desarraigo", incluso de liberación de un ambiente opresivo, cuando no la Ítaca deseada tanto tiempo, el "cuarto ideal" finalmente conseguido en el exilio mejicano (*Vida en claro,* 82-83, 168, 243 y 277).

Tanto los autobiógrafos que escriben desde allá, como los que lo hacen al regreso, pretenden recuperar lo vivido desde la perspectiva del presente, atravesada por espejismos temporales y nostálgicos y con los inevitables desplazamientos idealizadores a los que la distancia da lugar. Esta clave retrospectiva del discurso memorialista es pocas veces tenida en cuenta por los historiadores de la literatura, cuando utilizan estos textos como material documental, sin someterlo al necesario cedazo crítico.

4. Las figuras del exilio

Empleo aquí *figura* en su acepción retórica amplia, inspirado en la forma en que la aplica G. Genette al discurso narrativo

(1972) y sobre todo en la manera utilizada por Ph. Lejeune (1971 y 1975) y P. de Man (1991) para analizar el discurso autobiográfico, según el planteamiento particular de cada uno de ellos.

Ya en el pensamiento mítico de los griegos, después continuado por los presocráticos y por Platón, por no remontarnos a la *Biblia*, se establece una amplia imaginería que relaciona exilio y nacimiento, destierro y vida o existencia y expulsión, paralelismos según los cuales nacer era caer en un país extranjero; vivir, salir de sí mismo y existir, habitar la tierra como caído del cielo. Desde entonces no ha cesado esa tendencia figurativa y no resulta sorprendente desde este punto de vista que el conjunto de textos inventariados compongan una retórica común con sus figuras propias, cuya sistematización podría dar lugar a la elaboración de una poética del exilio. Mientras tanto valga como anticipo el siguiente esbozo de imágenes, más o menos constantes o invariables:

a) *El extrañamiento del "yo"*

Si hubiera que destacar una figura del discurso autobiográfico, la más importante, y eje central de éste, sería el desdoblamiento del "yo". El *yo autobiográfico* es, por definición, una instancia desdoblada, psíquica y temporalmente, que como mínimo comprende al que el autobiógrafo fue, o creyó ser, en el pasado y al que es, o cree ser, en el presente (Lejeune, 1971, 74-80).

En el caso de los autobiógrafos exiliados esta fisura se acrecienta, adquiriendo caracteres dramáticos, no en vano la persona expulsada o excluida ha sido puesta fuera de su espacio y fuera de sí, sometida pues a una fractura íntima que le pone en entredicho su propia identidad. Pero también, y en un sentido contrario, cabe hacer conjeturas con lo que señala Mircea Eliade a propósito del contenido mítico de toda expulsión: "sólo después de haber perdido el Paraíso empieza el hombre a convertirse en sí mismo" (1971, 187). En el espacio protector del mito el hombre vive en sí sin distancia; fuera del espacio mítico el hombre "se vive" y toma conciencia de la separación entre el yo presente y el yo pasado.

En definitiva, la expulsión del espacio propio originario obliga al exiliado a verse, distanciado de sí mismo, vivir en el pasado. Al mismo tiempo, el predominio de la mirada retrospectiva anula o difumina su identidad presente, o le obliga a reconocerse sólo en el pasado.

Un caso extremo de desdoblamiento lo representa la prefiguración de su propia muerte por parte del autobiógrafo. Se ha dicho frecuentemente que la pulsión autobiográfica está relacionada con la muerte o con el presentimiento de que ésta se empieza a dibujar en el horizonte o de que algo ha muerto irremediablemente en el autobiógrafo. En la interesante "nota autobiográfica" del año 1930, Benjamín Jarnés esbozó lo que debía de ser su "biografía", prefigurando y deseando, en este conato memorialístico, una muerte y un exilio, como el de su admirado paisano Goya. En cierto modo, el exilio anticipa, en el caso de nuestros autores (la mayoría se encuentra en la treintena aproximadamente) esta vivencia premortal: la desaparición de un tiempo y de una identidad, sin que surjan unos nuevos que los sustituyan.

Y es que, ante la premonición de la muerte, los recuerdos acompañan y consuelan al memorialista. En *El caballo griego*, Altolaguirre lo ha expresado de manera meridiana: " La memoria viste la desnudez humana ante la muerte, nos abriga y nos conforta" (1986, 33). El tiempo al que el poeta malagueño se refiere es el del final de la guerra y el comienzo del exilio, al que también da expresión en un poema incluído en el mismo libro: "Recuerda todas las fechas, / recuerda todas las cosas,/ limita con blancas nubes/ el jardín de tu memoria./ Muere debajo de ella,/ bajo su sombra" (1986, 122).

La memoria, o la posibilidad de recordar, es para el exiliado la columna vertebral de su identidad, el hilo de oro mágico que liga el presente vacío con el pasado pleno, el que salva la fractura entre la unidad y el desdoblamiento. Buñuel, en *El último suspiro*, quizás temiendo que en él se repitiera la enfermedad que aquejó a su madre, comenta: "Hay que haber empezado a perder la memoria, aunque sólo sea a retazos, para darse cuenta de que esta memoria constituye toda nuestra vida. Una vida sin memoria no sería vida" (1981, 14).

Desde este punto de vista, cobra un sentido dramático la declaración de María Teresa León en su *Memoria de la melancolía*, escrita cuando ya comenzaba a hacer estragos la enfermedad que agujereó el texto e impidió su continuación: "Estoy separada, mirándome. No encuentro la fórmula para dialogar ni para unirme. Una muchacha se me aleja" (1977, 19).

Pero tampoco se vive sólo de recuerdos, y éste es el riesgo del exiliado. Cabía esperar que el abandono del país hubiera instado a un cambio íntimo o a una transformación en consonacia con la nueva situación, pero esto normalmente no sucede. El exilio, con su juego de espejismos y nostalgias, opera con una lógica contraria: el exiliado no cambia, se aferra a un pasado y a una época a la que quiere seguir siendo fiel.

Así pues, afirmarse en el pasado o agarrarse a una identidad ya pretérita como a un clavo ardiendo es una necesidad para quien el presente ha perdido interés, pero también, como al final veremos, una limitación para el ejercicio retrospectivo de nuestros autobiógrafos.

b) *Extrañamiento del espacio*

En otros trabajos anteriores, me he referido al afán de Moreno Villa por encontrar un cuarto propio, espacio idealizado de la lejana casa malagueña, añorado y soñado a lo largo de la vida en sus diferentes enclaves (Alberca, 1989 y 1990). El significado de este espacio y su papel como motivo narrativo central es evidente, pues el relato se abre con la rememoración del cuarto malagueño y se cierra con el hallazgo mexicano. Entre uno y otro, la falta de ese espacio íntimo es la medida de la añoranza del país de su infancia y también de la conquista del espacio en el país nuevo.

En el exilio, el espacio es el catalizador de la memoria, y si en Moreno Villa no hay sentimiento de vacío o de frialdad ante el espacio nuevo se debe a que la autobiografía se escribe desde la atalaya del cuarto finalmente logrado: un regreso, en cierto modo, al cálido claustro familiar.

Por el contrario, mucho más nostálgica parece en Alberti la separación del espacio de sus orígenes. En *La arboleda perdida* se

superponen de manera casi perfecta la doble instancia del exilio, la psicológica y la histórica. Cuando el gaditano, en la treintena, comienza sus memorias, la pulsión rememorativa le viene del deseo de recuperar un espacio y un tiempo fatalmente idos y de la premonición de esa segunda exclusión y pérdida que se adivina en el presagio de la derrota.

La pervivencia del espacio perdido es tan fuerte y tan determinante en la apropiación del espacio argentino nuevo que prácticamente lo anula, lo convierte en el doble imperfecto de la realidad española original. La intercomunicación y la suplantación queda corroborada con el bautizo de la casa argentina con el nombre de "La Arboleda perdida". Por tanto, el espacio nuevo no es para Alberti ni para Moreno Villa una entidad autónoma, sino una representación del espacio original, su doble rememorativo. Otros ejemplos se podrían añadir a éstos en las *Variaciones...* de Cernuda y en las memorias de Ayala, que vendrían a ratificar esa visión del espacio, propia del desterrado.

Cuando Juan Rejano escribió *La máscara mestiza*, todavía no llevaba cinco años en México, demostrando una asimilación de su cultura y una simpatía por sus gentes poco comunes, pero, sin embargo al ver Veracruz por primera vez, no pudo evitar contemplar en ella su Córdoba lejana: "Como una población que, sin conocerla, viviera ya en mi intuición. Me acordé de mi infancia" (1945, 21). Es decir, el autobiógrafo exiliado no ve el paisaje que tiene a la vista o lo ve como una suplantación del paradisíaco territorio de su país de procedencia.

Bien diferente es el extrañamiento del espacio expresado por María Teresa León. Su nostalgia es de un calado distinto, es el espacio de la derrota el que quema su memoria: "Estoy cansada de no saber dónde morirme. Esa es la mayor tristeza del emigrado. ¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios de los países donde vivimos?" Y añade: "Durante treinta años suspiramos por nuestro paraíso perdido, un paraíso nuestro, único, especial. Un paraíso de casas rotas y techos desplomados. Un paraíso de calles deshechas, de muertos sin enterrar" (1977, 30-31).

En honor a la verdad, el exilio del 39, dejando aparte sus dramáticas causas, fue un destierro amable con los intelectuales, pues,

como es sabido, las repúblicas hispanoamericanas, en particular la de México, les acogieron de manera generosa y fraternal. Más que destierro cabría decir, como gustaba a Vicente Gaos, "transtierro", pues se instalaron en países con cuya cultura y lengua tenían familiaridad[2]. Por esto, aunque el recuerdo y la nostalgia carguen la tinta de la expresión memorial, pocos tuvieron la experiencia fantasmal del exilio: vivir el presente como la sombra de una realidad inexistente. La mayoría rehicieron su vida, pero con una fidelidad a España y a sí mismos inquebrantable.

c) *El espejismo temporal*

Además del extrañamiento espacial y personal, el exiliado vive en una confusión y quiebro temporales. El exilio divide sin remedio el tiempo vital de nuestros autobiógrafos en un *antes*, idealizado, y un *después*, penoso. La vida para el autobiógrafo exiliado se ensancha hacia el pasado, un pasado cada vez más dimensionado cuanto más lejano, un presente reducido e invadido por el pasado, y un futuro que el deseo quisiera aproximar al presente. El destierro, en definitiva, bloquea la corriente de la existencia, convirtiéndola en un ejercicio retrospectivo constante, y a sus protagonistas, en estatuas de sal.

La contradicción del desterrado, como ha dicho Aranguren, es no poder vivir plenamente ni en el presente ni tampoco en el pasa-

2. La patria del escritor, y aquí hablamos de memorialismo literario, es realmente, antes que su tierra, su lengua, y esa, salvo excepciones contadas, los exiliados del 39 ni la perdieron ni la extrañaron. Sólo Salinas y Guillén, Cernuda durante algunos años, Alberti unos meses, experimentaron la perdida de la lengua. Pero tampoco éstos estuvieron obligados al desarraigo total que supone abandonar el idioma materno y adoptar la lengua nueva como medio de expresión literario. Se tiene que revolver mucho para encontrar en estas memorias referencias a la añoranza de la lengua propia. Guillén, por ejemplo, señala como la única incomodidad de su exilio estadounidense:" ... que siendo escritor español, no tenía a mi alrededor la atmósfera de mi lengua, Y he tenido que luchar para no perder vocabulario." (1983, 13) Algo similar anota Salinas en una conferencia titulada "Aprecio y defensa de la lengua". (*El defensor*, 1983, 275) Sólo Juan Larrea, con la adopción del francés como lengua poética, vivió el desarraigo radical de su propia lengua.

do, salvo de manera nostálgica (1977, 149). Las memorias del exilio son expresión, y consecuencia, de ese espejismo temporal en el que viven. A sabiendas o no, los memorialistas se acogen al deseo mítico de la anulación del tiempo, haciendo de su ejercicio rememorativo un conjuro para detener la flecha temporal y para poder revivir, en el espacio de los recuerdos, el tiempo ido.

Es María Teresa León la que mejor ha profundizado en esta vivencia de la doble visión o superposición temporal, una vivencia que ya de niña experimentó. Cuenta María Teresa cómo su madre, en un deseo de escapar a la esclavitud del paso del tiempo, se dedicaba a parar todos los relojes de la casa, mientras su abuela se encargaba de ponerlos en marcha para mortificarla (1977, 11). En ese recuerdo de infancia, banal si se quiere, está impresa y prefigurada la escisión temporal que atravesará su memoria. Después, cuando compruebe la fragilidad de ésta, agudizada por el exilio y en su caso por la enfermedad también, intentará con desesperación parar los relojes de su olvido, en un intento de frenar la llegada de la muerte: "Pero sufro por olvidar, y cuando se despeja el cielo o me abren la ventana, siento que me empujan hacia delante, hacia la pena, hacia la muerte. Entonces prefiero ir hacia lo que fue y hablo, hablo con el poco sentido del recuerdo, con los fallos, las caídas, los tropiezos inevitables del espejo de la memoria" (1977, 19).

La fractura temporal es sin duda una experiencia radical en el exiliado, que además le aboca al memorialismo, pues compromete como ninguna otra la constitución de su ser íntimo. La mirada nostálgica o la ansiosa esperanza del regreso son su más directa expresión. Cuando en 1969 Max Aub regresó por unos meses a España, estancia de la que va a quedar el testimonio de ese singular diario que es *La gallina ciega*, revivió con intensidad el pasado a través de sus recuerdos, aferrándose más a él, cuánto más comprobaba que ya no existía aquella realidad. Lo que buscaba había desaparecido, como él mismo dice, ha muerto. "Las Ramblas, desconocidas –anota en su vuelta a Barcelona 30 años después de la salida–, a pesar de no haber cambiado. Pero, sí. No sé en qué. Sí: han cambiado.Me las han cambiado. Yo, no..." (1996, 138). Más adelante recapitula críticamente: "Vives en lo que fue. Vives en lo

olvidado. Vives en lo falso. Lo malo es que existes y no puedes vivir, viviendo, con esto" (1996, 189-190).

El caso de Moreno Villa es bien diferente. Pocos tan clarividentes, o precoces, en entender tan pronto que el pasado evocado desde México, a los 4 o 5 años de la salida, es un tiempo condenado a desaparecer, o ¿es que instalado felizmente en el "cuarto mexicano" ya no había lugar a la nostalgia? En cualquiera de las dos posibilidades, sorprende leer: "Parecerá raro que hable de la gente como si todo hubiese fenecido, viviendo algunos de ellos aquí en México y viéndolos de cuando en cuando. Y es que lo fenecido es el tiempo aquel que ahora evoco. Todo es forzosamente pasado, caído en un abismo además" (1976, 149).

d) *El retorno como horizonte*

Exilio y regreso son dos ideas complementarias a la fuerza. La posibilidad del regreso alienta la espera del exiliado y la dota de esperanza. Sin el proyecto del retorno, el desterrado no podría aguardar ni aguantar.

Mientras espera, el exiliado se hace trampas o se deja engañar con falsas ilusiones. Todo vale con tal de que se cumpla el deseo de volver. Para el exiliado sólo hay una instancia tan fuerte como el impedimento de regresar, la determinación de hacerlo.

Todos los memorialistas aquí considerados coinciden en este punto. Incluso los que como Moreno Villa consideran el exilio como un final de viaje, o los que como Cernuda entienden éste como un horizonte vital. Todos, también estos dos, realizan el regreso rememorativamente: su obra autobiográfica, en ocasiones también la que no es autobiográfica, manifiesta un deseo de regresar al pasado, al país de origen, a su raíz cultural.

Desde el momento en que el exiliado parte, está comenzando a regresar a lo que va quedando a su espalda. En su horizonte prevalece, antes que el regreso mismo, imposible en el presente, el mantenimiento de la idea. En algunos casos, como en María Teresa León, el ejercicio de la memoria no es sólo una operación nostálgica, sino un compromiso político, la fidelidad a unas ideas

de las que se sienten herederos y deudores: "Un día se asombrarán de que lleguemos, de que regresemos con nuestras ideas tan altas como palmas de ramos alegres. Nosotros los del paraíso perdido" (1977, 31).

La esperanza del regreso, confiesa Alberti, le mantuvo fiel, pues como reconocerá: "el exilio es el túnel de la más tremenda incertidumbre" (1987, 103). Un túnel largo y oscuro que algunos no pudieron soportar, como José Herrera Pétere, que, "enfermo de melancolía y soledad, se suicidó" (Alberti, 1987, 94-95).

Pero las memorias del 27 son ricas en apreciaciones y sentimientos en torno al exilio y parcas sobre el regreso, no en vano es el deseo de regresar y no el regreso mismo lo que subyace en su escritura. Cuando se produce el regreso y se cumple el deseo mantenido durante años, el horizonte de futuro se desvanece, y queda un pasado, ahora sí, definitivamente cerrado, un pasado legendario y espectral, que se superpone a la realidad presente e impide contemplarla.

Todas las memorias escritas con posterioridad al regreso dan cuenta lógicamente de éste, de las impresiones contrastadas entre lo que recuerdan haber dejado y lo que encuentran. Por esto, llaman la atención los diarios, *Alcancia (Ida y Vuelta)* de Rosa Chacel, pues no registran en los días de su regreso, en 1974, comentario alguno que tenga que ver con el fin del exilio ni con su evaluación. En cambio son numerosas las anotaciones sobre los proyectos editoriales y las estrecheces económicas. Una ausencia tal sorprende, sobre todo si se tiene en cuenta que la persona que allí escribe había vuelto de un exilio de más de 30 años.

En el regreso los exiliados siguen manifestando su fidelidad a ese pasado que ahora se cierra definitivamente. Para algunos la vuelta fue ocasión para seguir idealizando, ahora si cabe más y de manera consciente, algo que ya existía sólo en sus recuerdos. Así ocurre en la segunda entrega de *La arboleda perdida*: Alberti cuenta algo que ejemplifica bien esta reacción del regresado. En un reencuentro con Buñuel en el que ambos rememoran los tiempos de la Residencia y de la Orden de Toledo, exclamó el aragonés: ¡Qué maravilla que estés recordando ahora todo eso después de 50

años! ¡Qué bueno! No nos hemos renovado nada. Seguimos hablando de lo mismo" (Alberti, 1987, 308-309).

Similar experiencia vivió F. Ayala, cuando regresó a su Granada natal en 1960: sus ojos no veían la realidad, sino a través del prisma de sus recuerdos. Era el pasado lo que quería ver y no el presente: "Regresé, y todo seguía igual; todo respondía y se ajustaba en seguida a la imagen de mi recuerdo. No era tanto que yo reconociese lo que encontraba; es que buscaba lo que deseaba encontrar, reconocer. Nada había cambiado" (1988, 27).

En cambio Aub, a pesar de su fidelidad al pasado, cuando volvió en 1969 y se planteó el regreso definitivo, reaccionó de manera diferente. La realidad presente nada tenía que ver ya con la que añoró en el exilio. Comprobado el cambio de la sociedad española, decidió regresar a México, es decir, al pasado: «Regresé y me voy. En ningún momento tuve la sensación de formar parte de este nuevo país que ha usurpado su lugar al que estuvo aquí antes; no que le haya heredado. Hablo de hurto, no de robo. Estos españoles de hoy se quedaron con lo que aquí había, pero son otros. (...) Nos los han cambiado" (1996, 596-597).

5. Final

El exilio del 39 fue por fuerza una experiencia extrañadora y excéntrica para los que lo sufrieron. La crudeza de los hechos que lo motivaron hacía presagiar al exiliado una pérdida, no sólo de la tierra, sino de sí mismo, de sus señas de identidad y de las líneas de continuidad del yo.

Sin embargo, como hemos intentado mostrar más arriba, esto no ocurrió, salvo en casos muy excepcionales. Más bien ocurrió al contrario, pues el autobiógrafo exiliado, posiblemente para atenuar el extrañamiento, tendió a fortalecer la continuidad y a mitigar la fractura. Su proyecto vital y político, tal como se expresa en las memorias, quedó anclado en el pasado; a éste volvió con fidelidad histórica y personal. Los memorialistas del 27 se aferraron a una imagen reconocida en el pasado, y su esfuerzo autobiográfico se consagró a mostrarse idénticos de principio a fin.

Su postura ante el género dista mucho de ser abierta, más bien recelan de sus posibilidades. Da la impresión de que su creencia en éste es escasa, como queda claro en los siguientes ejemplos. Escuchemos lo que dice Ayala en el comienzo de sus memorias: "La biografía de un escritor son sus escritos mismos. En ellos se encuentra el sentido de su existencia" (1982, 22). O lo que sentencia, de manera muy parecida, Moreno Villa en el final de su autobiografía: «Las mejores biografías de los artistas son sus obras. En ellas están fijadas sus vidas sin comentarios ni errores" (1976, 278).

Estas reservas, manifestadas en una obra memorialística, hablan por sí solas de la escasa "fe autobiográfica", del poco esfuerzo introspectivo realizado, o de la dificultad de hacerlo. La postura de Ayala y de Moreno no son las únicas, y parece que responden más al conocido pudor hispánico de otras épocas, que a una puesta en entredicho de las posibilidades y límites del género.

Son, por tanto, con la dolorosa excepción de María Teresa León, autobiógrafos de la identidad más que de la alteridad. No los rige un cuestionamiento moderno del yo, ni una indagación en sus fisuras: la experiencia del exilio es una experiencia moderna, es quizás el corazón literario de la modernidad, sin embargo, nuestros autores, cuando afrontaron el reto de contar su vida, renunciaron casi siempre a la intimidad. Bien por pudor, por fidelidad, o por incapacidad, se sometieron a una imagen estática, reconociéndose iguales a sí mismos en el pasado y en el presente, por encima de las vicisitudes históricas y personales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELLÁN, J. L. (1976), *El exilio español (1939-1975)*, III, Taurus, Madrid.

ALBERCA, M. (1989), "La estrategia vital (A propósito de *Vida en claro*, de José Moreno Villa)", *José Moreno Villa en el contexto del 27*, Anthropos, Barcelona.

___ (1990), "Veracidad y fabulación: La autobiografía de José Moreno Villa", *Investigaciones filológicas* (Ed. Cristóbal Cuevas), Universidad de Málaga.

ARANGUREN, J. L. (1977), *Crítica y meditación*, Taurus, Madrid.

CARREIRA, A. (1996), "Presentación de un epistolario de amistad: cartas entre Cela y Prados", *El extramundi y Los papeles de Iria Flavia*, V, Primavera.

EAKIN, P. J. (1993), *En contacto con el mundo*, Endymion, Madrid.

ELIADE, M. (1971), *La nostalgie des origines*, Gallimard, París.

GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Seuil, París.

GIBSON, I. (1985), *Federico García Lorca*, Grijalbo, Barcelona.

GUSDORF, G. (1991), *Les ecritures du moi*, O. Jacob, París.

LEJEUNE, PH. (1971), *L´autobiographie en France*, A. Colin, París.

___ (1975), *Le pacte autobiographique*, Seuil, París.

MAN, P. DE, (1991), "La autobiografía como desfiguración", *La autobiografía y sus problemas teóricos, Anthropos- Suplementos*, 29, Diciembre.

MATEO GAMBARTE, E. (1996), *El concepto de generación literaria*, Síntesis, Madrid.

RICO, F. (ed.) (1995), *Historia y crítica de la literatura española*, 7/1, Crítica, Barcelona.

SCARAMUZZA VIDONI, M. (1992), "Ritratto di gruppo in paradiso: *La arboleda perdida* y la memorialistica del ´27", *Quaderni ibero-americani*, 71, IX, Giugno.

MIRCEA ELIADE Y EL 27 EN RUMANIA

Ileana Scipione
(Universidad Spiru Haret, Bucarest)

Motto: "Cuando Don Quijote le dice a uno que todos los seres humanos son mortales, se siente éste tan asombrado y emocionado, que le acucian ganas de llorar".(Mircea Eliade, *Drumul Spre Centru*, Ed. Univers, Bucarest, 1991, p. 146)

"Formo parte –confiesa Mircea Eliade en el primer tomo de sus *Memorias* (Humanitas, Bucarest, 1991, pp. 232-235)– de la generación más afortunada que hasta ahora ha conocido la historia de Rumanía. Ni antes ni tampoco después de nuestra generación, conoció Rumanía la libertad, la abundancia y la disponibilidad de que gozamos nosotros, quienes escribimos entre 1925 y 1940. Creo que fuimos los únicos rumanos quienes que gozaron de una tregua tan larga (...) desde hacía mucho tiempo ya teníamos el presentimiento de que no tendríamos tiempo, de que la libertad de que gozábamos era provisional, y la seguridad-ilusoria de que, dentro de muy poco tiempo, la Historia nos volvería a confiscar".

Si hablamos en Rumanía de una "Generación del 27" es, en primer lugar, porque en el tomo de Eliade *Itinerario Espiritual* se recogen doce ensayos titulados *Mi Generación*, en los que –y ello ocurría justamente en 1927– Eliade examinaba detenidamente las crisis y las "tentaciones" que consideraba definidoras y decisivas para él y todos sus amigos: "Escribí por ello estos doce ensayos en tanto que itinerario espiritual de «la joven generación», esto es, de quienes habían sido niños o adolescentes durante la guerra y tenían entonces, en 1927, de 20 a 25 años de edad" (s.n.), apuntaría decenios más tarde Mircea Eliade en sus *Memorias* (tomo I, p. 144).

De gran disponibilidad ante varias experiencias, ésta era para Eliade la primera Generación de intelectuales y creadores rumanos que no se veía previamente condicionada por una meta histórica a realizar y que, para eludir el provincianismo cultural, debía volcarse –en cuerpo y alma– a la cultura universal contemporánea, conservando la ortodoxia como "concepción total del mundo y de la existencia", ya que "este fenómeno, si se realizara, sería uno nuevo en la historia de la cultura rumana moderna" (*Memorias*, tomo II, p. 145).

Pese a las críticas y aunque, ostensiblemente, su amigo, el crítico literario Em. Bucuta, se reiría de todos sus argumentos (gritándole en la calle la ya famosa pregunta de "Qué tal tu Generación, amigo Mircea?"), Eliade no da marcha atrás: "Dentro de poco –apuntaría más tarde en sus *Memorias* (tomo II, pág. 147)– me daría cuenta de que «el problema de las generaciones» no era un fenómeno en exclusividad rumano: había sido examinado también en otros países. Más tarde, Ortega y Gasset y sus discípulos –Julián Marias, Laín Entralgo– elevarían el concepto de «generación» al rango de categoría fundamental de la filosofía de la cultura".

Esta es, por consiguiente, la primera generación de creadores rumanos, quienes enfocan de modo intencionado y motivado la cultura española: leen a Eugenio d'Ors, a Ortega y Gasset, a Unamuno, a Menéndez y Pelayo y a los grandes clásicos y místicos españoles del Siglo de Oro. Son, de modo incuestionable, la primera generación de intelectuales rumanos que estudian el castellano a fin de acercarse de modo no mediatizado a la cultura española, y extraer su savia también del área lateral de la hispanidad.

En definitiva, e insisto en ello, fue una generación derrotada y quebrada, hecha "pedazos", perseguida por la historia y la política de la historia; en la mayoría de los casos, las obras de sus integrantes quedaron incabadas o por lo menos no tuvieron una evolución normal. Al cabo de la segunda conflagración mundial, unos se vieron obligados a exiliarse. Otros pasaron a ser carne de presidio. Y al salir de las mazmorras comunistas –los que lograron hacerlo– lo recomenzaron todo, tratando de triunfar sobre las circunstancias, al hacer cultura "performativa". El más célebre fue el caso del filósofo Constantin Noica. Y al lado de él, otros, no menos talentosos, pero se-

guramente menos fuertes: Petru Comarnescu, Serban Cioculescu, Anton Holban, Pericle Martinescu, Nicolae Steinhardt, Petre Tutea. Se exiliaron, a Italia –Dan Petrasincu, a Francia– Eugen Ionescu, Emil Cioran, Ionel Jianu, Mircea Eliade, quien más tarde viviría en los EE.UU. Los demás –cuyos nombres son para Vds. mucho más familiares –fueron generosamente acogidos por España: Stefan Baciu, quien luego viviría en Honolulú, Alexandru Busuioceanu, Alexandru Ciorânescu, Gheorghe Rahoveanu, Horia Stamatu, George Uscâtescu y Vintilâ Horia (quien llegó a España tras sucesivas y breves estancias en Italia y Argentina).

Volviendo a Eliade, puede que no sea el más brillante espíritu de la soberbia e insolente joven generación; sintagma que, por vez primera en nuestra cultura, se ha convertido en un concepto que evolucionaría a la par con un vasto programa de integral redimensionamiento de la cultura rumana, pero, ya desde el comienzo, fue reconocido, tanto por amigos como por enemigos, como líder de ella.

Con la reconocida consecuencia de sus ideas y la pasión con que las fomentaba, añoró edificar un estado cultural y una cultura que asumieran un gran programa cultural, aceptando el misticismo como una realidad, recomendando el equilibrio y la síntesis, conjugando la literatura y la ciencia dentro de la experiencia cristiana, a fin de infundirle sentido a la vida.

Mas este enfoque mesiánico va a la par con su inquietud, y su libertad espiritual es, en última instancia, la de poder denunciar la trágica condición del ser humano en el universo, y la exasperación del joven intelectual que arraiga en una cultura menor y marginal. De ello, para muchos exponentes de esta Generación, surge el sentimiento trágico (típico del existencialismo y, por ende, con bastantes matices unamunianos, desde luego) al que no obstante Mircea Eliade lo rechaza, ya que para él, lo trágico, concepto tan existencial, se relaciona tan sólo con los límites del conocer espiritual.

* * *

En lo que sigue, nos complaceremos en evocar y leer, en nuestra versión española, textos inéditos recopilados de toda la obra memorialística de Mircea Eliade, los cuales ponen de relieve sus obsesiones filosóficas y culturales, sus lecturas de los grandes es-

critores españoles y sobre todo de los preclaros filósofos que, en líneas generales, son los padres espirituales de la Generación española de poetas del 27:

> "Los polígrafos me habían atraído ya desde mi adolescencia. Menéndez y Pelayo había estimulado mis incursiones a la literatura española y así descubrí los sabios tomos de Adolfo Bonilla y San Martín. Escribí un artículo sobre él, posiblemente el único que se publicara en Europa del Este sobre este enciclopedista".
>
> (*Memorias*, Humanitas, Bucarest, 1991, tomo I, p. 158)

Las conferencias que dictó en la Sociedad Nacional de Radiodifusión son, en su período rumano, un capítulo aparte de la actividad de Mircea Eliade. Fueron en total 49 charlas de 20 minutos cada una, entre ellas está la del 26 de enero de 1937, titulada "La Muerte de Unamuno", en la que –señalando que en España el ensayo contaba con tres brillantes representantes, a saber Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y Eugenio d'Ors– se detuvo en la vida y la obra del Rector de la Universidad de Salamanca, al que le consideraba el más peculiar escritor español contemporáneo, para destacar que –en su opinión– el gran ensayista sobresalía por ser "maestro de la controversia, técnico de la paradoja, poeta enamorado en igual medida de la lírica y del humor".

En uno de sus primeros tomos, *Oceanografie*, editado en 1934, Mircea Eliade comentaba el significado filosófico del calderoniano tema de la "vida es sueño", bajo el título homónimo. En *Fragmentos*, ensayo del mismo tomo, comentaba las opiniones de Eugenio d'Ors sobre el Barroco. Cinco años más tarde, en otro tomo, titulado *Fragmentarium*, publicó el ensayo titulado "El Lápiz de Unamuno", en el cual, a propósito de una aserción hecha por aquél, Eliade señalaba lo siguiente: "Unamuno, que piensa tan sólo lápiz en la mano, reitera un viejo rito con el que la humanidad no debe avergonzarse. Es el gesto que indica «el paso» de la frivolidad y la casualidad a la meditación y la responsabilidad" (*Drumul Spre Centru*, Univers, Bucarest, 1991, p. 147).

Y, de nuevo, leemos en su *Diario*: "Me resulta imposible dormir y escojo de un montón de libros un tomo de *Ensayos*

unamunianos. Vuelvo a leer "Lectura e Interpretación Del Quijote", artículo que en 1905 armó un enorme escándalo al publicarse en *La España Moderna*. El arrebato de Unamuno contra Cervantes es totalmente justificado. Si no le hubieran descubierto a Don Quijote, Cervantes habría quedado siendo un escritor a la violeta (...) Se nota con claridad que Cervantes no entendió lo grandioso y lo excepcional de su héroe" (*Diario*, Humanitas, 1993, tomo I, 31 de enero de 1947, p. 103).

Antes de opinar sobre Don Juan y pensando posiblemente en Don Quijote, Eliade insiste sobre todo en Cervantes: "Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Rabelais, todos fueron hombres de tesón, sin miedo a las influencias" ("Restaurarea Demnitatii Romanesti" (Restauración de la dignidad rumana), en *Vremea*, IX, septiembre, 1935, n°. 403, p. 3).

En fin, aquí están las opiniones de Mircea Eliade sobre uno de los más castizos mitos españoles:

"El diletantismo tiene la estructura y el temperamento de Don Juan. Móvil, *coureur*, con un valor inesperado. Un diletante –como Don Juan– tiene simpatías plurales. Al mismo tiempo, le preocupan y persiguen incontables formas –espirituales o carnales. En cada cual encuentra otro hechizo, otro matiz, otra perversidad– y se deja seducir" (*Itinerar Spiritual*(*Itinerario espiritual*), en *Profetism Romanesc*, tomo I, Editorial Roza Vînturilor, Bucarest, 1990, p. 24).

Para más tarde opinar: "Don Juan es, por excelencia, una creación –y una estructura barroca. Estimular la devoción y la experiencia mística acarrea riesgos. Al lado de los grandes maestros de la Contrarreforma, toda una corriente espiritual, en que la mística se permitía tener incidencias cada vez más culpables con la erótica, se había abierto camino no sólo en las meditaciones mundano-religiosas, sino también en los monasterios. (...) La dura intervención de la Inquisición puso fin al peligro. Pero en qué medida pegaba el movimiento de los alumbrados con el estilo de la mística– de la Contrarreforma –lo demuestra, entre otros, también el hecho de que los grandes maestros...– Santa Teresa, el beatísimo Juan de Avila y el propio San Ignacio de Loyola –fueron tildados de alumbrados e interrogados por el Santo Oficio» (*Orizonturi*, abril-junio, 1952).

Mas la mayor obsesión española de Eliade son los ensayos unamunianos: "Como de costumbre, cuando, aburrido, me faltan las ganas de trabajar, voy hojeando los *Ensayos* de Unamuno. He vuelto a leer, con el encanto de siempre, los fragmentos de sus cartas (*Unamuno en sus cartas. Antologia Epistolar*) publicados al comienzo del segundo tomo. ¡Cuántos proyectos de libros, cuántas lecturas (¡y qué variadas!), cuánta amistad despilfarrada en cafés, en cartas, en la Universidad! Estoy tan entusiasmado con esta nueva lectura que de inmediato escribo para que me envíen de España, de haber sido publicados, los eventuales tomos que contienen la correspondencia de Unamuno" (*Diario*, Humanitas, Bucarest, 1993, tomo II, 2 de septiembre de 1970, p. 33).

Referencias de esta índole son numerosas a lo largo de todo el *Diario* de Mircea Eliade. El 1 de febrero de 1965, encontrándose en México, éste apunta que de nuevo está releyendo a Miguel de Unamuno "con nostalgia" (I, 513). Seis días más tarde, en el mismo ambiente ibero-americano, recuerda con la nostalgia de siempre los tiempos en que "otrora (pero ¿dónde?), sentado también al sol", leía la *Oceanografía del Aburrimiento* de su tan amado E. d'Ors.

Muchas consideraciones versan sobre José Ortega y Gasset, con el que Eliade había trabado amistad en 1942-43 en Portugal: "Ortega y Gasset y M. almuerzan en mi casa. Ortega habla con mucho ánimo. Admirables observaciones sobre la «mudez» de los pueblos sudamericanos(...)"

"Encuentro en Ortega la siguiente frase: "No creo que haya imagen más adecuada de la vida que ésta del naufragio" (*Ideas y Creencias, 1942,* p. 90, en original, - n.n.). Recuerdo que la misma imagen le obsesionaba a Nae Ionescu en sus últimos años y en sus últimos cursos. Y no en el sentido de acontecimiento catastrófico, sino de condición generalmente humana: el hombre es, desde el comienzo, un ser caído; lucha por mantenerse en vida, por perdurar y, sobre todo, por rescatarse en el plano espiritual".

"Es significativo que tanto Nae como Ortega se preocupan por la historia, tratando de concederle valor absoluto. En lo principal, me preocupa justamente cómo hay que salvarse de la historia; el

símbolo, el mito, el rito-los arquetipos" (*Diario*, Humanitas, Bucarest, 1993, tomo I, p. 25; Lisboa, 1941).

Y de nuevo: "¡Qué admirable tema para un ensayo! Me imagino cómo lo hubiese tratado Ortega..." (*Diario*, Humanitas, Bucarest, 1993, tomo II; p. 125 Helsinki, 1 de septiembre de 1973).

También un lugar importante entre las lecturas de Mircea Eliade lo ocupa Eugenio d'Ors, pero con la mención –muy importante, por supuesto– de que, como ya veremos, éste último también lee algunos escritos de Eliade y escribe sobre nuestro compatriota:

"En cierto sentido, *Oceanografie* –señala Eliade, al referirse a este libro suyo, que nos induce a pensar en el tomo casi homónimo de Eugenio d'Ors– inauguraba un nuevo tipo de ensayo en la literatura rumana: prosa personal, escrita sin cuidado y rápidamente, exenta de prohibiciones e inhibiciones académicas. El libro les recordaba a Nae Ionescu y Eugenio d'Ors, y anticipaba la prosa filosófica y ensayística de las vísperas de la segunda conflagración mundial, cuando autores como Gabriel Marcel o Jean Paul Sartre no vacilaban en hacer filosofía partiendo de vivencias personales, de ocurrencias cotidianas" (*Memorias*, Humanitas, 1991, tomo I, p. 320).

En otro lugar, Eliade continúa comentando, haciendo conexiones a veces muy sorprendentes, tales como la siguiente: «Es interesante como interpreta Eugenio d'Ors al demonio de Sócrates: es una compensación de Xántipa. El hombre que no pudo ser consolado y enriquecido por la mujer se ve compensado por la presencia del ángel de guarda. La soledad que la boda no pudo ahuyentar es corrida por el diálogo.

El error: solucionar un problema por el modo de plantearlo» (*Diario*, Humanitas, Bucarest, 1993, tomo I, p. 26; Lousa).

"Eugenio d'Ors me envía un nuevo artículo sobre *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Su título: *Se trata de un libro muy importante...* Más que cualquier otro de los críticos con cuyos comentarios tropecé, E. d'Ors se entusiasma con que puse de relieve la estructura platónica de las ontologías arcaicas y tradicionales («populares»). Mas espero que se comprenda también la otra faz de mi interpretación, relacionada con la abolición ritual del tiempo, y por consi-

guiente la necesidad de la "reiteración". (*Diario*, Humanitas, Bucarest, 1993, tomo I, p. 156, 3 de octubre de 1949).

«Quisiera probar un día la experiencia que Eugenio d'Ors menciona en *La Oceanografía del Aburrimiento*; estar al sol, con los ojos cerrados, abarcando, expresando, sintetizando. ¿Qué? Esta vivencia total del correr que desemboca, viniendo de todas partes, para perderse, sin que yo sepa cómo, en la nada, en el no ser» (*Diario*, Humanitas, Bucarest, 1993, tomo I, p. 182; Taormina, 2 de abril de 1951).

Y en fin, la última cita: «Al. Busuioceanu me envía un nuevo artículo de Eugenio d'Ors: "Del Mito" ("Arriba", 3 de junio) en el que habla con entusiasmo de *Le Mythe de l'Eternel Retour*. Al parecer, me acusa de no ahondar el sentido filósofico de mi descubrimiento, por prestar importancia a la «erudición». Busuioceanu me escribe: «A su admiración por tu pensamiento se añade algo de impaciencia. Un día me dijo: Yo no sé si Mircea Eliade se da cuente adónde puede llevar su descubrimiento sobre los arquetipos. Espera una continuación de tu libro... y me parece que, en el ocaso de su vida, lamenta de modo bizarro el no haber sido él autor de tu libro»..." (*Diario*, Humanitas, Bucarest, 1993, tomo I, p. 189; 9 de junio de 1951).

Y los ejemplos podrían continuar. Todos se refieren, como se puede ver, a lecturas juveniles, que influyeron mucho en la propia formación del escritor-ideólogo de la Generación rumana del 27 y de sus amigos y colegas de Generación. Muchos de ellos viajan por España, cumplen misiones en la Embajada madrileña del Reino Rumano, en el lectorado de lengua y cultura rumana, mantienen relaciones con los españoles que integran la Asociación de amistad hispano-rumana, fundada en 1929 en la Ciudad Condal por grandes personalidades españolas, entre ellas el conde Agustín de Foxá, Blas Pinar, Pedro Plat y Soutzo, marqués de Prat de Nantouillet, quizás como respuesta a la creación en Bucarest, dos años antes, de la Sociedad Hispánica, por el catedrático universitario Alexandru Popescu-Telega, padre de la hispanística rumana y primer jefe de la Cátedra de español de la Universidad de Bucarest, quien se había doctorado con una tesis sobre «Cervantes e Italia»; son amigos de Ramón de Basterra, autor de un libro fa-

moso en la época, *Tierra de Trajano*, para que más tarde siguieran con mucho interés los dramáticos y fratricidas acontecimientos de la trágica guerra civil española.

* * *

Si esto es todo lo que por el momento se puede comentar sobre las fuentes españolas de la Generación rumana del 27, aún más interesante nos parece ser el hecho de que –bajo el imperio de circunstancias históricas contradictorias, diversas, pero, sobre todo, adversas– parte de estos escritores y hombres de letras llegaron a ser componentes de la cultura española y, a su vez, lo mismo que su propia Generación del 27, no sólo dieron una contribución sino también ejercieron cierta influencia directa y concreta en las letras y las artes de su entorno español. Más que embajadores de la cultura rumana, ellos fueron elementos activos de la cultura española, y su influjo en la misma se merecería un estudio atento y especial, por tratarse bien del aporte de su propia obra, bien de elementos de la cultura rumana divulgados en España por ellos mismos.

El año pasado tratamos de investigar en España sobre ellos y su actividad y, en lo que sigue, nos permitimos presentarles no conclusiones, sino un primer balance de la enorme cantidad de datos que logramos recoger.

Han vivido o pasado por España y han dejado sus «huellas» en libros y revistas más de 60 hombres rumanos de cultura en el exilio, la mayoría de ellos en contacto –de una forma u otra– con los representantes de la Generación rumana del 27.

En cuanto a los representantes de la Generación rumana del 27 quienes vivieron después de 1945 hasta su muerte en España, en nuestra investigación hemos abarcado de modo particular a los siguientes: George (Jorge) Uscåtescu, Alexandru Ciorånescu, Aurelio Rauta, Horia Stamatu, Pamfil Seicaru (parcialmente), Vintilå Horia, Aron Cotrus, Alexandru Busuioceanu y (aunque no vivió en España, sino en Honolulú, pero se interesó por la cultura española) el poeta Stefan Baciu.

Entre las primeras conclusiones que hemos podido sacar figuran las siguientes:

1. Extensión en el espacio: todos han tratado de publicar, además de en rumano, en español, italiano, francés e inglés. Victor Buescu, quen vivió in Portugal, publicó también en portugués.
2. Extensión en el tiempo: si al comienzo, por varias razones, publicaron en rumano (en la editorial, la revista y la colección Destin de George Uscåtescu, sobre todo de 1951 a 1985), con el paso de tiempo y a la vez con su definitiva integración en la acogedora España de los años 50-60, la gama lingüística de sus obras se vino diversificando. No obstante, mucho más importante fue la evolución de los temas enfocados. Según estos, se pueden establecer varias etapas en su creación:
   a. *Período de la divulgación*: en los comienzos, cuando se ocupaban sobre todo en dar a conocer a su patria, las bellezas del terruño natal, las peculiaridades de su cultura y sobre todo las razones de su pertenencia al área europea cultural y política, lo mismo que las razones geo-políticas de sus avatares históricos.
   b. *Período militante*: cuando se dedicaron en especial a temas generales, culturales, literarios o artísticos, en general apolíticos, integrándose plenamente en la cultura española, mostrándose así en su plenitud creadora.
   c. *Período de gloria*: cuando ya en su plenitud creadora se dedicaron a escribir sobre temas actuales, de interés o incluso en boga, sin olvidar de enfocar también temas culturales rumanos, contribuyendo así, con sus escritos y con el prestigio de su nombre, al conocimiento de la cultura rumana en el mundo. Con las obras de estos dos últimos períodos, nuestros escritores figuran ahora en bibliografías universitarias.
3. En cuanto a los temas enfocados, estos son en líneas generales los siguientes:
   a. Rumanía, país europeo: dentro de este temario, abarcan la concepción jurídica rumana (Uscåtescu), la lengua, el pueblo y la historia de Rumanía (Rauta, Seicaru),

Constantin Brâncusi (Uscåtescu, Jianu) la diplomacia europea y la unión de los rumanos (Gafencu, Seicaru, Buescu), los «forjadores del espíritu europeo» (Uscåtescu, Seicaru, Petrescu-Comnen), problemas de la iglesia ortodoxa (Uscåtescu), Eminescu (Buescu, Ciorånescu, Baciu), Blaga (Vintilå Horia) etc.

b. Temas rumanos: la Gran Unión (Uscåtescu, Seicaru), peculiaridades de la cultura rumana (Vintilå Horia, Buescu, Busuioceanu), temas de la historia de Rumanía (Arcade, Ciotori, Coterlan, Busuioceanu, Caranica, Buescu), Panait Istrati (V. Buescu).
c. Temas españoles: Luis Vives (Uscåtescu), Adolfo Muñoz Alonso (Uscåtescu), Ortega y Gasset (Uscåtescu, Eliade), Carlomagno (Uscåtescu), Unamuno (Uscåtescu), traducciones de Papini y Ungaretti al español (Vintilå Horia), «Impresiones» sobre España (Vasile Uscåtescu, Aron Cotrus), Al. Busuioceanu –sobre Murillo, Stefan Baciu– impresiones de viaje, etc.); otros temas: Goya, García Lorca y la filosofía española.
d. Todos escriben sobre las relaciones culturales rumano-españolas a lo largo del tiempo.
e. Muchos de ellos hacen traducciones de literatura rumana al español: Victor Buescu, Al. Busuioceanu, Aron Cotrus, Vintilå Horia.
f. La mayoría de ellos continúan sus estudios sobre el humanismo renacentista, estudiando a Maquiavelo, J. B. Vico, Séneca, Erasmo; Heráclito, el estado platónico, Esquilo son otras preocupaciones clásicas, al lado de los memorialistas franceses.
g. Muchos de ellos (Caranica, Baciu, Ciorånescu o Uscåtescu) publican versos escritos en español, al lado de sus poemas rumanos, y traducen a grandes poetas españoles y rumanos.
h. Entre los temas culturales de interés general que unos y otros enfocan, merece la pena citar: estudios sobre Heidegger, Spengler, Keyserling, Bergson, Berdiáev,

Toynbee, al lado de estudios sobre la fenomenología del lenguaje, el teatro, la utopía, el humanismo, el estructuralismo, la teoría de la cultura; estructuras de la imaginación, lenguaje y creatividad son temas teóricos, enfocados al lado de Kierkegaard y Unamuno, Ezra Pound y Nietzsche, Pirandello y Kleist, etc.

i. En fin, temas políticos y aspectos de las políticas totalitarias aparecen comentados a menudo en sus estudios, con o sin alusiones a los avatares de Rumanía: tiranía y negación de la historia, la muerte de Europa, escatología e historia, el derecho y la justicia en la URSS y la R. Popular de Rumanía, fronteras del silencio, némesis y libertad, alienación y estructura, cultura y libertad, anarquía y poder, filosofía del miedo, la otra cara de la libertad, derechos humanos, etc. son los temas más frecuentes que enfocan, hasta estallar en los años 90, como fue el caso de Uscâtescu, con títulos rebosantes de alegría: *Rumanía, revolución– hora cero.*

Conclusión: A primera vista y sin profundizar en estos apuntes, se puede decir que los representantes de la Generación rumana del 27 que vivieron su exilio en España se han podido integrar en la cultura española, han sido bien recibidos y han hecho esfuerzos notables por volcarse a su patria adoptiva, siendo, más que unos intelectuales en el exilio, unos intelectuales españoles de origen rumano en igual medida pertenecientes a sus dos patrias, aunque tardíamente reconocidos por su madre-patria. Su profunda y total integración a su patria adoptiva demuestra sobradamente su valor intelectual y su positiva actitud ante los valores europeos a los que nuestros dos países pertenecen.

MÚSICA Y POESÍA EN LA REVISTA *LITORAL* LA RELACIÓN EPISTOLAR CON MANUEL DE FALLA

Francisco Chica
(I.B. Vicente Espinel, Málaga)

A Ángel Carrascosa Almazán

1. Hacia la obra de arte total

La reunificación de las artes, idea alentada ya por el romanticismo, constituye uno de los puntos centrales en los programas de la vanguardia histórica europea. Empeñados en ofrecer una imagen renovada y moderna de lo contemporáneo, la ruptura de barreras expresivas que llevan a cabo muchos de sus miembros se va a traducir en un lenguaje que valora ante todo su propia autonomía y que aspira a fundir poesía, música y pintura en un signo artístico único y descentralizado. Así lo muestran los complejos planteamientos estéticos que vemos aparecer en la obra que realizan un Valery, un Kandinsky o un Schönberg en las primeras décadas del siglo.

En nuestro país son las publicaciones ultraístas (en especial revistas como *Reflector* y *Horizonte*), la ruptura propiciada por Gómez de la Serna, y, desde luego, las tempranas propuestas de Juan Ramón en revistas como *Índice* y más decididamente en *Sí*, las que primero apuntan, aunque de forma muy desigual, a este intento de renovación y fusión de lenguajes. Si, como hemos mostrado en otra ocasión, la revista *Ambos* (Málaga, 1923) ya recogía claramente las huellas de esta simbiosis, será *Litoral* (1926-1929), su heredera, la que amplíe y consolide de forma realmente innovadora esta práctica. En este sentido es importante señalar que

la publicación malagueña no sólo fue pionera en lo que la crítica ha considerado el primer gran manifiesto público del grupo del 27 (la aparición de la revista *Litoral*, acompañada después por *Verso y Prosa* en Murcia y *Carmen* en Gijón), sino la que mejor y más decididamente definió unos planteamientos estéticos que trascendían el estricto terreno de lo literario para investigar en las posibilidades de un signo artístico de mayor alcance.

Si *Litoral* prescindió casi por completo de la teorización literaria fue para volcarse de lleno en el logro de un riguroso espacio creativo en el que todos los elementos (diseño, tipografía, distribución de contenidos, uso de las ilustraciones) contribuyen a una visión renovada de la palabra poética[1]. Tal como la conciben los editores, la escritura se prolonga en un juego espacial y rítmico que subraya sus componentes sensoriales, aproximándola, contra toda linealidad, a los criterios que rigen el mundo de la pintura y de la música. Sus páginas inauguran así un código poético en el que las resonancias musicales y plásticas cierran fila en torno a una palabra impregnada de intensidades y vibraciones nuevas. Mantenido a lo largo de toda la publicación, el intento es especialmente puntual y efectivo en los números que ven la luz entre 1926 y 1927. Lo que Prados y Altolaguirre –a quienes pronto se sumaría el activo José María Hinojosa– conseguían con este diálogo era ensanchar los márgenes contextuales de la escritura, enriquecida ahora con nuevas adherencias, y, en definitiva, propiciar "otro tipo de lectura" del texto poético. Una actividad que a nuestro entender no ha sido valorada como merece, en la necesidad que tenía de descentralizar el propio hecho creativo a favor de una perspectiva más amplia y compleja del mismo.

El empeño, que Prados prolonga en su propia obra (producto de un pensamiento que en su necesidad de "re-hacerse" huye de

1. La revista pone en juego aspectos que van más allá de la novedad tipográfica señalada por Enrique Díez-Canedo ("La luz del Mediodía", *El Sol*, Madrid, 11 de marzo de 1927). Como veremos, su intento de privilegiar la mirada a través de un formalismo estético muy definido, debe mucho a un Prados que había vuelto de Alemania en 1922 lleno de entusiasmo por el arte nuevo, y a un Hinojosa que reúne una importante colección privada de pintura en la que figuraban obras de firmas europeas junto a otras de Picasso, Dalí, Escuela de París etc.

toda fijación) y que Altolaguirre irá materializando de forma personal en su trabajo como editor, se convierte en la propuesta estética más viva de lo que se llamaría después "primera etapa" de una generación. Es indudable también el papel decisivo que en esta dinamización de la palabra poética tuvieron los primeros libros de Gerardo Diego (cuyo *Manual de espumas*, 1924, fue leído por Prados con verdadero fervor), y obras como las que Lorca (*Canciones*, *Suites*) y Alberti (*Marinero en tierra*, *La amante*) escriben entonces. Pero lo que nos interesa subrayar aquí es la lograda síntesis de elementos verbales, visuales y sonoros ofrecida al lector por la revista malagueña. Una síntesis que, tal como la entendieron los litoralistas, conectaba más con el lenguaje de ciertas vanguardias europeas que con las etiquetas caseras que se le irían poniendo después (purismo, neopopularismo etc.). El error está, a nuestro juicio, en reducir toda la rica y divergente gama de matices que evidencian no sólo *Litoral* sino las distintas líneas poéticas de esos años, a un único denominador común. Desde ese punto de vista, y aunque la crítica siga usándolo por comodidad o inercia, la globalización reductora que supuso el término Generación del 27 nos parece hoy del todo inaceptable[2].

2. Escritura y música

Pues bien, si *Litoral* enriquece la lectura del texto poético con elementos plásticos procedentes sobre todo del cubismo y del clasicismo moderno[3], lo que a nosotros nos interesa mostrar ahora es que ese mismo diálogo se extiende también al ámbito de la música; un aspecto de la revista apenas mencionado por la crítica. Aunque

2. La aparente normalización y homogeneidad que el término hace suponer se viene abajo conforme van apareciendo estudios más objetivos sobre las revistas de esos años, y sobre la actitud y el credo estético de cada poeta en particular.

3. El encuentro entre poesía y pintura que ilustran sus páginas ha sido analizado en profundidad por Eugenio Carmona. Véanse sobre todo "Pintura y Poesía en la Generación del 27 (6 aproximaciones)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 514-515, abril-mayo, 1993, y *La renovación plástica española: del "momento vanguardista" al "retorno al orden"*, Universidad de Málaga, Tesis Doctoral inédita, 1989.

las referencias musicales, al menos de forma directa, son bastantes más escasas que las que se dedican a la pintura, es un tema que los editores tienen especialmente presente a la hora de diseñar sus páginas. Una vez más la presencia y la intervención de Emilio Prados resultan esenciales para entender no sólo este aspecto sino, en general, las preocupaciones que vemos aparecer en las revistas malagueñas a las que estamos aludiendo. El interés del poeta por la música (a la que en algún momento de su juventud pensó dedicarse) se remonta a la infancia, periodo en que tanto su hermana Inés como él recibieron clases de piano, y hay que ponerlo en relación con el rico ambiente melómano creado entre la burguesía malagueña de principios de siglo por la Sociedad Filarmónica[4]. Dos miembros de su familia, José Such Martín y José Such Moreno, son los autores de la partitura y las críticas musicales que aparecen en la revista *Ambos*. Sabemos también de su temprano gusto por la música popular, que le llevaría a recopilar una amplia colección de letras flamencas hoy perdida.

En los largos años que pasa en la Residencia de Estudiantes, Prados participa en un ambiente en el que la música ocupó un lugar central: asiste a conciertos (de ello deja constancia en su *Diario íntimo*), se mueve activamente en el círculo de García Lorca e intima con jóvenes compositores como Gustavo Durán, Rosita García Ascot y Jesús Bal y Gay[5]. Decisiva fue también su estancia

4. Uno de los más firmes defensores de esa institución fue Gustavo Jiménez Fraud, hermano de Alberto, director de la Residencia de Estudiantes. Había participado en la organización de muchos de los grandes conciertos que la Sociedad celebró en Málaga, "trasladando luego esa inquietud al ámbito madrileño de la Residencia". *Vid.* Jorge de Persia, "La música en la Residencia de Estudiantes", en catálogo de la exposición *La música en la Generación del 27*, Madrid, 1986, p.48.

5. De todo ello existen múltiples testimonios de los que es imposible dar cuenta aquí. En sus memorias Rosita García Ascot recuerda las veladas pianísticas celebradas en su casa a las que asistían Lorca con Prados y Buñuel. Durante el periodo que Prados vivió en la Residencia se celebraron conciertos y conferencias de Oscar Esplá, Rafael Mitjana, Gustavo Pittaluga, Andrés Segovia, Falla, Martínez Torner y Wanda Landowska, entre otros. Su interés por la música le llevaría a colaborar años más tarde con Rodolfo Halffter y Pittaluga en la composición de *Cantos de la guerra de España*, grabados en París en 1938.

en Alemania entre 1922 y 1923. De camino a Friburgo, llega antes a París en compañía de Manuel Ángeles Ortiz. Es Falla, precisamente, quien le había dado al pintor cartas de presentación para Picasso y para el pianista Ricardo Viñes. En los días que pasa en la capital francesa, sabemos que Prados visita el taller de Picasso, y es muy posible que de la mano de Ortiz y Viñes mantuviera también contactos con el círculo de compositores formado por Satie, Poulenc, etc[6]. Ya en Friburgo, según nos confesaba José Antonio Rubio Sacristán –que compartió casa con el poeta–, ambos vivieron de cerca el extraordinario ambiente musical de la ciudad, "en la que se podía asistir a conciertos diarios, sobre todo de música de cámara". Es de suponer también que sus visitas a las galerías alemanas de arte nuevo, que conocemos por testimonio de Manuel Ángeles Ortiz, vendrían acompañadas de frecuentes incursiones a las salas donde se estrenaban las obras de la vanguardia musical del momento (Alban Berg, Stravinsky, Anton Webern etc.). Lo aprendido en Alemania (visto y oído), completado por algún viaje a París y por su anterior experiencia en la ciudad suiza de Davos, deja una huella indudable en la forma en que *Litoral* fue concebida.

En las páginas de *Ambos* no sólo se publica ya alguna composición musical, sino que la revista presta una evidente atención a la Música Nueva: mantiene al corriente a sus lectores del éxito alcanzado en París por Erik Satie con su ballet *Parade* (considerado como exponente musical del cubismo), incluye referencias a la obra de Debussy y Darius Milhaud y se hace eco de la publicación de *El Gallo y el Arlequin* (1918), obra en la que Jean Cocteau definía la nueva estética musical del llamado Grupo de los Seis[7]. En

6. *Cf.* los respectivos prólogos de Juan Manuel Bonet y Jorge de Persia a *Manuel de Falla y Manuel Ángeles Ortiz. El Retablo de Maese Pedro. Bocetos y figurines*, catálogo de la Exposición, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1996. Meses después de esta visita se estrenaba en París, *El retablo de Maese Pedro*, con decorados –según Bonet– "de un neopopularismo andaluz ya plenamente contagiado de cubismo".

7. *Vid.* en el nº 2, "Jean Cocteau" firmado por Elie Gagnebin. Recién llegado de su gira europea, Prados transmite sin duda estas informaciones a los jóvenes redactores de la revista. Desde el punto de vista que exponemos, *Ambos* y *Litoral* adquieren un carácter de complementariedad manifiesto. En *Ambos* encontramos ya

Litoral las "citas" musicales son bastante más amplias y redundantes, aunque expresadas con un lenguaje distinto. En sentido literal aparecen sólo en dos ocasiones (números 2 y 5-6-7 de la revista): la partitura de Gustavo Durán sobre un texto de Lope, *Seguidillas de la noche de San Juan*, y la composición autógrafa de Falla sobre el célebre *Soneto a Córdoba* de Góngora. Sin embargo al lector atento no se le escapan otras que va percibiendo, "escuchando" de forma más o menos directa, a lo largo de la publicación.

Dejando aparte la propia sustancia fónica que proviene del poema, encontramos algunas en los títulos de los textos: de las "Baladas para acordeón" de Quiroga Plá (2 y 5-6-7), al marcado ritmo africano que acompaña a las "Malagueñas (con guitarra negra)" de Giménez Caballero (3). La música está igualmente presente en la temática de las ilustraciones: guitarras flamencas de Uzelay (5-6-7, colocadas significativamente delante de la colaboración de Falla), instrumentos musicales y partituras en los bodegones cubistas de Juan Gris, Manuel Ángeles Ortiz y Picasso. Y de forma especial –como ha señalado Eugenio Carmona– en el enfático y acompasado impulso con que Moreno Villa capta las figuras de la serie "Schola Cordis", que la revista publica en su segundo número[8]. Movilidad y elasticidad rítmica de los cuerpos que se hace visible también en los dibujos de Joaquín Peinado (3), Ángeles Ortiz (4) y Josep de Togores (5-6-7).

Pero los elementos musicales perduran más allá de los casos concretos que citamos. Están ya en el propio "dinamismo" con que se concibe la publicación. Y aquí hay que poner de relieve algo que han venido ocultando las deficiencias de las ediciones "facsimilares" que se han hecho de la revista, en las que se han respetado los textos, pero no los materiales (tintas de diverso color,

---

las claves teóricas que *Litoral*, preocupada sólo en trasladarlas al terreno de la creación, da por sabidas. Por lo que respecta a *Ambos* puede consultarse la reedición hecha por el Centro Cultural de la Generación del 27, con prólogos de E. Carmona y F. Chica, Málaga, 1989.

8. *Schola Cordis* de José Moreno Villa, edición e introducción de Eugenio Carmona Mato, Newman/Poesía nº 4, Málaga, 1985.

distintas calidades de papel etc.) que acompañaban al original. La revista era bastante más rica y diversa de lo que muestran las copias que hemos venido manejando, en las que se prescinde a menudo de elementos fundamentales (encartes, hojas complementarias, tipo de papel, entre otros) para su comprensión. Así por ejemplo, la partitura de Falla, antes mencionada, estaba impresa en tinta color violeta, lo que constituye a nuestro entender un detalle muy significativo ("colorear la música") del programa estético reunificador en que se embarcan los editores. Tras la misma colocaban, en vitola naranja, la nota exigida por el compositor para justificar la brevedad de su colaboración (c. 6), que desaparece también en las reediciones posteriores. Añadamos que la técnica cromática afecta también a los poemas, como puede verse en la gama de tonos usada en el original para los encabezamientos[9].

Dibujos y textos caminan impulsados por un fuerte acento rítmico que los editores van modulando en distinta medida y que contribuye a crear una atmósfera de tonalidades auditivas y plásticas muy controladas. Junto a la escritura que el lector tiene ante sus ojos, lo que éste percibe, como en el caso de ciertas obras del expresionismo musical y plástico, son las "vibraciones" que quedan en la página: ese material de resonancias interiores y puras que Kandinsky defiende para el arte. El ritmo viene marcado también (y ello es importante porque muestra hasta qué punto la musicalidad de *Litoral* no es casual sino que obedece a una intervención con carácter programático) por el uso, muy medido, de la tipografía, en la que se alternan varias familias de letras, impresas en distintos cuerpos y grosor. El recurso adquiere categoría de virtuosismo en páginas que llegan a constituir un verdadero catálogo

9. El empobrecimiento que suponen las reediciones posteriores es especialmente evidente en el nº dedicado a Góngora. Todo él se entiende como un "objeto", o carpeta de la que es posible extraer elementos diversos. Así, la reproducción del óleo cubista de Picasso que figura en esa entrega no se concebía como una página más, como hace pensar el facsímil, sino como una litografía suelta que el lector podía enmarcar a su gusto. En cualquier caso, el papel destacado que se otorga en el original a la pintura de Picasso y Juan Gris (en portada) y a la colaboración de Falla, indica hacia dónde apuntaba la lectura moderna de Góngora que proponía la revista.

de juegos letristas (véase por ejemplo la configuración de poema visual que se advierte en los índices). La misma alternancia se observa en la distribución de espacios en blanco, en la colocación de los encabezamientos de los poemas e incluso en el soporte material elegido (papeles de distinta textura y formato)[10]. Lo que se aprecia, en suma, son los efectos de "montaje rápido", a través del cual escritura e imagen se suceden en continuos fundidos. Todo ello muy en la línea del lenguaje cinematográfico de la época, al que homenajea directamente la revista (2) con la publicación de algunos fragmentos de la novela de Gómez de la Serna *Cinelandia*.

Si el control a que se someten todos los componentes gráficos de la revista puede ponerse en relación con la tendencia clasicista que acusa la música culta del momento (recordemos que en 1926 Falla estrenaba en Barcelona su *Concierto para clave y orquesta*), otros aspectos del contenido remiten a la capacidad evocadora y de sugestión que encontramos en los compositores impresionistas. En junio de 1926, mientras prepara la salida de la publicación, Prados escribe a León Sánchez Cuesta, su amigo y librero habitual, lo siguiente: "Ahora estoy atareadísimo con la preparación de una revista, *Litoral*, dedicada al Mar, sólo y exclusivamente a Él. En ella entrarán *poemas musicales*, poesías, prosas, dibujos..., pero sólo del Mar [...] Tenemos promesas seguras y algunos otros poemas de Gerardo Diego, Federico, Moreno Villa... Estoy entusiasmadísimo, pues haciendo la cosa bien, bien, bien, como yo quiero hacerla puede recogerse una antología magnífica". Algo parecido le había dicho poco antes a Manuel Ángeles Ortiz: "Estamos haciendo aquí

10. La revista se planea con bastante tiempo y con una exigencia realmente asombrosa. Cinco meses antes de que apareciera el primer número, Prados le escribe a Sánchez Cuesta pidiendo encarecidamente su colaboración, ya que en Málaga, según dice, todo son dificultades: "Para el papel, por ejemplo, no puede darse idea las vueltas que llevo dadas sin encontrar lo que deseo. Le agradecería extraordinariamente me indicara direcciones españolas o extranjeras –francesas principalmente– de casas importantes que me pudieran enviar catálogos, pues sólo encuentro aquí los que en los almacenes locales de la Papelera hay y estos son horribles". Se queja también de lo inconvenientes que encuentra en su ciudad, "dado la despreocupación absoluta que aquí hay [...] por todo lo que sea algo intelectual". La ayuda del librero madrileño a los editores fue sin duda decisiva.

en Málaga [...] una revista maravillosa para cosas del Mar, solamente del Mar (poesía, dibujo, música...) y como es natural nos hemos acordado enseguida de ti[...] Solamente nos falta para la composición del número un dibujo para la portada que tú mejor que nadie puedes hacer por sentir con tanta intensidad como nosotros el Mar este al que más que a ninguno dedicamos la revista"[11].

En los dos casos Prados habla del papel que la música va a desempeñar en la revista, e insiste en lo que, según él, debe ser su principal *leiv-motiv*: el tema del mar. Un tema que el persistente color azul de las cubiertas subraya en cada entrega. Marcado por el lenguaje interactivo de las vanguardias, su óptica se aproxima más a la del compositor y el pintor que a la del escritor. Por esas fechas, recordémoslo, el poeta venía solicitando al citado librero desde Málaga (ciudad en la que se instala a finales de 1924) algunas obras claves del simultaneísmo francés. Como estaba previsto el mar no sólo es una presencia constante en todas las entregas del primer *Litoral*, sino que de su impermanente mecánica imaginista y sonora ("música del mar") se extraen las sostenidas pautas rítmicas y formales que caracterizan a la publicación. De hecho el tema constituye un relato (una "trama de motivos libres", en el sentido que el formalismo ruso da al término) que culmina en el homenaje a Góngora; un poeta en cuyas *Soledades* el mar adquiere un simbolismo central. Los de *Litoral* completaban así, por otras vías, la labor que hizo Alberti al ofrecer la continuación del célebre poema barroco en las páginas de la revista (5-6-7).

El dibujo que envía Manuel Ángeles Ortiz respeta estrictamente el programa marino al que la revista quiere ceñirse, lo que conseguirá de forma muy rigurosa en sus cuatro primeros números. Colocado en la portada del n° 1, se convierte en el emblema que marca el punto de partida de un "poema musical" dividido en 4 partes o movimientos, encabezadas cada una de ellas por los dibujos del citado pintor (números 1 y 4) y por los de Benjamín

11. Esta última carta ha sido editada con un sustancioso prólogo por Cristóbal Cuevas, *Una carta fundacional de Litoral*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990. La cita anterior proviene de carta inédita.

Palencia (n° 2) y García Lorca (n° 3). ¿Cómo no recordar ante todo lo dicho –como ya hizo Antonio Carreira– el célebre poema sinfónico de Debussy *El mar*, estrenado en París en 1905? Huyendo del subjetivismo anecdótico o descriptivo, lo que se percibe en ambos casos es la captación de las "impresiones puras" que deja el espectáculo marino en su extremada inmediatez y movilidad[12].

El tema, tratado años antes por Juan Ramón en *Diario de poeta y mar*, había venido reapareciendo en Gerardo Diego, y sobre todo en los primeros libros de Alberti, Lorca, Hinojosa y Prados. Desarrollado y enriquecido por *Litoral*, se convierte en un motivo recurrente en la poesía del momento, y desde luego en las obras que escriben, entre 1926 y 1927, Altolaguirre (*Las islas invitadas y otros poemas*, *Poema del agua*) y el mismo Prados (*Nadador sin cielo*, *El misterio del agua*). Fernando Osuna ha precisado cómo el motivo del mar, puesto en circulación por los poetas andaluces, suponía ante todo un símbolo de la actualidad, y de qué manera contribuyó a implantar en la lírica española una temática (el deporte, la higiene, el culto al cuerpo) procedente del activo lenguaje del futurismo[13]. Es el mismo espíritu moderno que manifiestan algunas piezas musicales del momento, como la célebre *Sinfonietta* de Ernesto Halffter estrenada en 1925. En ella se recogían literalmente las ideas expuestas por Pittaluga en su *Manifiesto del Grupo*: "Hacer música, éste es el único propósito, y hacerla sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte".

12. Estructurada en tres partes ("Del amanecer al mediodía en el mar", "Juego de las olas" y "Diálogo del viento y del mar"), la visión interiorizada de la naturaleza que ofrecía el compositor supone un importante paso adelante para la superación del simbolismo en que se había venido moviendo su obra anterior. El proyecto de *Litoral* coincide con la profunda "mediterraneidad" que César Arconada encontraba (*Alfar*, agosto 1924) en la música de Falla y Oscar Esplá. A. Carreira insiste en el uso repetido de estos "jeux de vagues" debussianos que Prados hace en sus canciones ("Emilio Prados: límites de la poesía y limitaciones de la crítica", *ALEC*, 15, 1990, p. 227).

13. F. Osuna, *Las revistas del 27*, Pre-Textos, Valencia, 1993, pp. 102-103.

3. La relación con Manuel de Falla

Si la presencia de la música en la revista obedece en parte a la línea abierta por un determinado sector de la vanguardia europea, no es menos cierto que se debe también, y quizás ante todo, a la influencia que ejerce sobre la cultura española de los años 20 la figura de Manuel de Falla. Una influencia similar –según advertía ya en 1921 Bergamín– al magisterio que desempeñan en sus respectivos campos Juan Ramón Jiménez y Picasso. Como ha señalado Nigel Dennis, "esa "trinidad andaluza", como la llamará posteriormente, representa para Bergamín la máxima expresión de un arte español que, sin traicionar sus orígenes, consigue superar los límites de sus fronteras nacionales, afirmando así su carácter auténticamente universal"[14]. A Falla y a Juan Ramón se debe, sin duda, una de las líneas más fecundas de la poesía española de esos años: el interés por la música, culta y de cancionero, que muestran las obras de Gerardo Diego, Lorca, Bergamín, Alberti o Villalón, y que recogen igualmente los poetas de *Litoral*. Como vamos a ver, la relación del grupo malagueño con Falla va más allá del contacto ocasional que supone la publicación en las páginas de la revista de una de sus partituras. La correspondencia que mantienen con el compositor (que damos a conocer en este trabajo) así lo demuestra. Una correspondencia que, aunque escueta y ocasional, abarca la etapa que va de 1922 a 1930.

En un curioso texto sobre *Litoral* publicado en 1927, Rogelio Buendía percibe la presencia de Falla en sus páginas, relacionándola con la depurada visión de lo popular que encuentra en ellas ("Málaga sin jabegotes, sin boquerones y sin cajas de pasas, sin cromos del Perchel, sin coquinas ni tascas[...], repintada de azul [...], muy limpia y simple"[15]). Sus palabras intuyen el papel destacado que ocuparon los músicos a la

14. N., Dennis, Presentación al *Epistolario José Bergamín-Manuel de Falla (1924-1935)*, Pre-Textos, Valencia, 1995, pp. 16-17.

15. R. Buendía, "Aleluyas en el aire. Simbad en el Mediterráneo", *Papel de Aleluyas*, Huelva, año I, nº 3.

hora de confeccionar la lista de colaboradores de la revista. Julio Neira ha llamado la atención sobre sus nombres, aparecidos en el boletín de suscripción que acompañaba al número 1. Entre esos nombres figura el de Falla junto al de músicos de su entorno como Ernesto y Rodolfo Halffter, Gustavo Durán y Adolfo Salazar[16].

Tras una estancia en París de siete años, periodo que ejerce una influencia decisiva en su trayectoria artística gracias a su relación con músicos como Ravel, Paul Dukas o Debussy, Falla regresa a Madrid en 1914, convertido ya en un compositor de renombre gracias al estreno en la capital francesa de *La vida breve*. La acertada unión en su obra de elementos autóctonos con los procedentes del impresionismo francés se traduce en obras (*Noches en los jardines de España, Siete canciones españolas, El amor brujo*) que suponen el reconocimiento internacional y lo convierten en el nombre más destacado de la nueva música de su país. El respeto que merece su figura (y esto es importante señalarlo) es inseparable de la ética que exige al creador, como reclama repetidamente en sus escritos: "Yo creo en una bella utilidad de la música desde un punto de vista social. Es necesario no hacerla de manera egoísta, para sí, sino para los demás...Sí; trabajar para el público sin hacerle concesiones: he aquí el problema. Esto es en mí una preocupación constante"[17].

En 1917 Falla da su primer concierto en la Residencia de Estudiantes, iniciandose así entre ambas partes una colaboración que sólo la guerra civil logrará interrumpir. El diálogo que su obra establece entre poesía y música, la fusión en la misma del lenguaje de la vanguardia con elementos provenientes de la tradición española, y su valoración de la emoción y el instinto por encima de las

16. J. Neira, *"Litoral", la revista de una generación*, La isla de los ratones, Santander, 1978, pp. 43-44. El libro, del que su autor anuncia una nueva versión actualizada, sigue siendo la visión panorámica más completa de la revista hecha hasta hoy. Para un análisis global de las aportaciones de los compositores del Grupo de Madrid es necesario acudir a los trabajos fundamentales de Emilio Casares Rodicio. *Vid.* entre ellos, "Música y músicos de la Generación del 27", en *La música en la Generación del 27*, *op.cit.*

17. M. Falla, *Escritos sobre música y músicos*, prólogo de Federico Sopeña, Espasa Calpe, Madrid, 1972, p. 107.

normas heredadas, constituyen un componente central para comprender la primera raíz del ideario estético del que se alimenta la joven creación española de los años 20.

Lorca y Prados conocen a Falla en el entorno de la Residencia. La amistad y la estrecha colaboración que el compositor establece con el primero son de sobra conocidas, sobre todo a raíz de que éste decida instalarse en Granada, en el verano de 1919. Aunque la relación directa con Prados debió ser mucho más ocasional, sabemos que acompaña a Lorca en algunas de sus visitas al carmen de la Antequeruela, y que Falla, llevado por la afición del poeta granadino, hace frecuentes excursiones a Málaga. En sus barrios, tabernas y cafés cantantes (como "El Turco" o el "Chinitas", muy activos en esos años) encuentra, en estado bastante puro, el rico filón de folklore popular que venía persiguiendo su música. Al selecto ambiente creado en la ciudad por la Sociedad Filarmónica, se añade la presencia viva de figuras señeras del cante y de la música flamenca. Alguna de ellas –según hemos podido averiguar– dejan una honda huella en el compositor. Posiblemente la amistad de Prados con el guitarrista y compositor de su misma edad José Navas García le permitió oir al padre de éste, Juan Navas Salas, un autodidacta que acompañaba las actuaciones locales de cantaores como Juan Breva, Fernando el de Triana o la Niña de los Peines. Lo que debió llamar la atención de Falla fueron los toques de guitarra (casi un millar de rasgueos o "falsetas") que éste recogió de la música popular malagueña, y que en opinión de Manuel García Matos inspiraron algunos fragmentos de *El sombrero de tres picos*[18].

18. Debo el dato a la familia de José Navas. Gracias al citado folklorista este material se conserva hoy en el Instituto Español de Musicología. Por desgracia son pocas las investigaciones que se han dedicado a recoger la rica historia de la música popular malagueña de esos años. *Vid.* la aproximación, breve en exceso, que hace José Luque Navajas, *Málaga en el cante*, Málaga, Ediciones La Farola, 1988. También está por precisar detalladamente la profunda influencia que este ambiente ejerce en García Lorca, en especial en la gestación de libros como *Canciones*, *Poema del cante jondo* y *Suites* (trilogía que *Litoral* proyectaba sacar en sus Suplementos), o en sus mismos dibujos. Sobre la incidencia de la guitarra en Falla puede consultarse igualmente Michael Christoforidis, "Manuel de Falla y la guitarra flamenca", *La Caña. Revista de Flamenco*, nº 4, Madrid 1993, pp. 40-44.

Cuando en la primavera de 1922 el Centro Artístico de Granada ultima los preparativos para la celebración del célebre Concurso de Cante Jondo, Falla pide a Prados que se ocupe en Málaga de reclutar a jóvenes cantaores para que participen en él[19]. Como puede verse (c.1) la respuesta del escritor es todo un manifiesto sobre la indolencia de sus paisanos. El músico solicita también que le envíe un ejemplar del *Cancionero* de Eduardo Ocón, obra fundamental del compositor malagueño en la que se recoge una nutrida antología de música popular andaluza: seguidillas, malagueñas, fandangos, boleros... Hechos como este ponen de manifiesto hasta qué punto poetas como Lorca y Prados, tan estrechamente unidos en esos años, se contagian, en fecha muy temprana, del gusto por la tradición musical española que venía defendiendo el compositor gaditano. Si esta línea fructifica pronto, y casi de forma literal, en la poesía de Lorca, Prados la irá haciendo dialogar en sus primeros libros con un lenguaje de claras referencias creacionistas y cubistas. En este sentido resulta significativo que en 1925 le veamos pedir a su proveedor madrileño obras de autores como Reverdy, Apollinaire, Cendrars y Max Jacob, junto a dos importantes colecciones de música popular de nuestro país: la edición francesa del libro *Veinte cantos populares españoles* de Joaquín Nin y el *Cancionero* de Barbieri.

Un año después, la propuesta de *Litoral* parece suscribir de forma muy ajustada el programa estético marcado por Falla, en el que el uso de elementos tradicionales se supedita al logro de un lenguaje musical rigurosamente moderno. En ello venían insistiendo de manera muy clara los escritos del compositor: "Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte debe servir sólo para aprender en ellas el orden, el equilibrio [...] Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que res-

19. Preocupado por la falta de inscripciones y con el mismo objeto escribe también al pintor Ignacio Zuloaga, quien moviliza en Madrid al cantaor Antonio Chacón para que envíe a Granada a jóvenes cantaores. A su intervención se debe la participación en el Concurso del niño Manuel Ortega ("Caracol"), que obtendría uno de los premios mayores. *Vid.*, José Blas Vega, *Vida y cante de Don Antonio Chacón*, Ayuntamiento de Córdoba, 1986, p. 89.

plandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca [...] para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas"[20]. Dado el uso inoperante de la tradición en que caería en los años 20 un sector importante de la poesía española (apoyándose en los dictados europeos de retorno al orden), no cabe duda del valor que encierra la postura, muy diferente, de Falla. Sus escritos de ese periodo demuestran hasta qué punto el manejo que aconseja del arte popular, o el rigor que exige a la creación, están alejados de toda idea de canon. "Falla – afirma Rodolfo Halffter– habla de descubrimiento de posibilidades, de procedimientos arbitrarios en apariencia, de renovación de los medios técnicos, de rechazo de fórmulas convencionales"[21].

El ideal de pureza del que tanto se habla en la poesía española de esos años, es formulado por Falla (léanse los textos que dedica a Stravinsky, o el titulado "Introducción a la música nueva", *op.cit.*) en términos bastante divergentes a los que irán exponiendo en años sucesivos algunos poetas de lo que se convino en llamar generación del 27. Lejos de presentarse como restaurador de la tradición musical, su admiración por la obra de Scarlatti o Felipe Pedrell estará siempre en función de la conquista de "nuevos espacios sonoros". Su concepto de pureza aparece íntimamente asociado a los valores, más bien inacabados e imperfectos, que encuentra en la música primitiva andaluza, o como él dice, "en los fenómenos armónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar *toque jondo*"[22]. En definitiva, Falla acude a las manifestacio-

20. M. Falla, "Prólogo a la "Enciclopedia abreviada de música" de Joaquín Turina", *op. cit.* p. 55. A la pregunta sobre cuáles eran los polos de atracción de su música, hecha en 1929 por la revista francesa *Musique*, responde: "Todo lo que representa una renovación en los medios técnicos de expresión, aunque la realización, por desgracia, fuese imperfecta" (*ibid.* p. 108).

21. R. Halffter, "Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27", en *La música en la Generación del 27*, *op.cit.*, p.42.

22. "Claude Debussy –añade– fue el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística. Su escritura harmónica, su *tejido* sonoro dan fe de ello en no pocos casos". *Vid.* "El cante jondo (canto primitivo andaluz)", folleto publicado en 1922 con motivo del Concurso; reproducido en E. Molina Fajardo, *Manuel de Falla y el "cante jondo"*, Universidad de Granada, 1962, p. 225. En términos similares se expresa García Lorca en conferencia

nes vivas del folklore de su país para buscar vías de salida frente al formulismo de corte conservador que empieza a tentar a muchos artistas. Leer lo popular desde el espacio de las vanguardias. Esta es la gran lección que deja su obra.

A nuestro entender, *Litoral* es un intento de fijar esa tentativa, en un momento en que las distintas interpretaciones sobre la tradición o la pureza comienzan a ser incompatibles en buena medida. En realidad a lo que asistimos en esos años es a dos visiones de lo popular. Una de ellas, representada básicamente por Diego, se interesa por reinsertar en la tradición poética los elementos populares, restaurándolos y preocupándose sobre todo por sus aspectos formales. La otra (Lorca, Prados, Alberti) se vuelca más en la extracción de los elementos primitivos irreductibles que encuentra en lo popular. En el caso de Prados su interés por el sustrato popular hay que ponerlo de nuevo en relación con la búsqueda de lo arcaico y "original" iniciada por las vanguardias europeas.

Los litoralistas, en suma, se sienten atraídos, y apuestan en esencia, por el sentido dinámico que encuentran en la música de Falla. Al igual que leen la definición que Valery hace de pureza (en la que el concepto de poesía pura está íntimamente ligado al de "poesía absoluta") de forma distinta a como lo hacen poetas como Guillén, Alonso o Diego. Precisamente este tipo de desacuerdos son la causa de que sucumba la revista, o de que los dos últimos números, tanto en el contenido como en la sobriedad del diseño, se alejen claramente del optimismo que muestran los primeros. La radicalización hacia el surrealismo que sufren las obras de Prados e Hinojosa en los años finales de la dictadura de Primo de Rivera es el signo evidente de una ruptura que ya no es posible contener. *Litoral* se apartaba así, no sin tensiones internas, de un proyecto unificador que la revista no parece compartir y que pronto irá adquiriendo visos generacionales. En el caso de Prados, su poesía reconducirá toda esta experiencia anterior primero hacia el surrea-

---

leída en Granada en febrero de 1922, "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "cante jondo" (*ib.* pp.177-208).

lismo, y en años sucesivos hacia una escritura que, sin renunciar a la lección de las vanguardias, opta, ya en el horizonte de la guerra civil, por entrar en la órbita de un compromiso humano "de fondo", más cercano al Machado de esos años que al defendido durante la contienda por otras voces de su entorno literario[23].

El resto de las cartas que comentamos añaden poco a lo que venimos diciendo, fuera de algún libro que le envían al maestro, detalles sobre su colaboración en la revista y el empeño que éste muestra por seguir recibiéndola. Más interés tiene la comunicación última de Prados, fechada en septiembre de 1930. En ella reclama la presencia de Falla en Málaga para asistir a los actos que se celebran con motivo de la reapertura del Conservatorio, a lo que el compositor accede con gusto. En el caso de Altolaguirre, sabemos que la relación epistolar con él seguirá hasta la llegada de la guerra; significativa resulta también la dedicatoria final que coloca en su libro *Soledades juntas*, de 1931: "A Juan Ramón Jiménez, a Manuel de Falla y a Pablo Picasso".

Como dato complementario a lo que venimos diciendo, cabe añadir algún otro contacto de Falla con la ciudad en esos años, del que queda testimonio en su Archivo. Me refiero a su nombramiento como Presidente Honorario de la Masa Coral "Málaga" en enero de 1933, que el músico acepta agradecido. Al igual que las invitaciones que el joven Juan Rejano le hace, entre marzo y octubre de 1934, como nuevo Presidente de este organismo.

Ya en el exilio de México, la lección del compositor gaditano se prolonga en la actividad de algunos de sus más directos discípulos. En el círculo próximo a ambos poetas cabe recordar, por ejemplo, la labor crítica de Adolfo Salazar y el estreno del ballet *Don Lindo de Almería*, compuesto en 1926 por Rodolfo Halffter

23. No se le escapa a Machado la evolución que comentamos, como hace notar, al recomendar la lectura del poeta, en "Se levantan los muertos (por Emilio Prados)", *Suplemento literario del servicio de Información*, Valencia, agosto, 1937. Con respecto a la forma que adopta ese compromiso en su obra posterior *cf.* Francisco Chica, "El silencio activo. Poesía y pensamiento en la obra mexicana de Emilio Prados", en *Poesía y exilio. Los poetas del exilio español en México* (R. Corral, A. Souto y J. Valender, eds.), El Colegio de México, 1995, pp. 73-89.

sobre libreto de Bergamín. Más cercana aún a nuestro propósito es la inclusión en las páginas del *Litoral* mexicano de alguna partitura de Pittaluga y de la *Sonata del Escorial* del citado Halffter, pieza clave del neoclasicismo musical español de los años 20. Digamos para concluir que la obra que Prados escribe en México supone la asunción definitiva de elementos provenientes del largo diálogo que su poesía venía manteniendo con la música[24]. En fechas recientes Antonio Carreira (*op.cit.*, pp. 205-206) ha llamado la atención sobre el paralelismo que puede observarse entre las "distorsiones" de lenguaje que encontramos en ella (su tendencia a la abstracción) y las técnicas de composición contemporáneas que tratan de liberar a la música de sus ataduras tonales.

Como hemos podido ver, la integración de las artes llevada a cabo por *Litoral* incluía en su programa no sólo las conquistas formales de la pintura del momento sino también, y de forma muy expresa, los logros de la música europea que provenían en gran medida de la influencia del compositor andaluz o de miembros de su círculo. Los frutos que la revista extrae en paralelo de uno y otro campo constituyen sin duda uno de los capítulos más avanzados de la poesía española de nuestro siglo. Una aventura en la que el grupo malagueño no estuvo sólo, pero que las páginas de la revista lograron ofrecer de forma especialmente convincente y brillante.

* * *

Reproducimos a continuación la correspondencia que mantuvieron los editores de la revista *Litoral* con Falla. Toda ella es inédita, con la sola excepción de la carta nº 1 que fue publicada en su

24. En México, Prados prosigue este diálogo a través de su amistad con viejos compañeros como el matrimonio Bal y Gay, Rodolfo Halffter o el mismo Bergamín. Su interés por ese mundo le lleva igualmente a recuperar el contacto por carta con Gustavo Durán, residente en Nueva York (debo a Jorge de Persia el haberme facilitado copia de una de esas cartas). Por otro lado son varios los compositores mexicanos que ponen música a algunos de sus poemas. Datos más concretos sobre el tema pueden encontrarse en mi tesis doctoral, *Emilio Prados. Una visión de la Totalidad (Poesía y biografía. De los orígenes a la culminación del exilio)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, microficha nº 135, 1995.

día por Patricio Hernández (*Emilio Prados: la memoria del olvido*, Zaragoza, 1988, pp. 335-336) y que volvemos a incluir aquí por ofrecer, sin mutilaciones, el diálogo que se deduce del conjunto. De la correspondencia, más larga, que mantuvo Manuel Altolaguirre con el compositor sólo incluimos aquí la que afecta al periodo en que se publica la revista (el resto verá la luz en el último volumen de sus *Obras Completas*, preparadas por James Valender). Las cartas proceden todas del Archivo Manuel de Falla, en donde figuran también copias de las enviadas por éste a los miembros de *Litoral*. Para facilitar la lectura hacemos alguna mínima corrección ortográfica.

En el Archivo se encuentran igualmente los libros enviados al compositor por los miembros de *Litoral*, todos ellos con dedicatoria: *Tiempo* y *Canciones del farero* de Prados, *Las islas invitadas y otros poemas* y *Amor* de Altolaguirre, y *Poema del campo*, *Poesía de perfil* y *Orillas de la luz* de Hinojosa.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a Elena García de Paredes y a Paloma Araoz Prados por habernos permitido la reproducción de las mismas.

(1) [*Emilio Prados a Manuel de Falla*]
Málaga 3 de junio 1922

Querido Maestro: Estándole tan obligado como estoy a Vd., por los momentos inolvidables que a su lado pasé en Granada, es casi imperdonable el haber tardado tanto en escribir; pero hubiera querido darle con mi carta noticias agradables para el Cante Jondo y es ello lo que me ha detenido.

He indagado algo por aquí para ver si lograba llevar algún "cantaor" al concurso[1]. La gente en Málaga duerme muy tranquilita en su casa y no quiere molestarse. Si le trajeran el concurso aquí... eso sería ya otra cosa.

Es lástima realmente, pues me han asegurado que sobre todo entre los *gitanillos* se conservan puros los Polos, Cañas y Livianas de que tan escasos se estaba ahí en Granada.

La propaganda aquí se apagó, pues los periódicos no han hablado de ello y los pasquines, aun los mismos que yo repartí, des-

aparecieron al otro día de ponerlos, así es que la gente no se ha enterado en absoluto de lo del concurso.

Si las circunstancias especiales por que atravieso ahora, me dejaran el ánimo más dispuesto para estas cosas, haría algo; ... pero ya ve Vd. qué poquito tiempo nos queda*1*. Sin embargo me ocupo de ello y procuraré hacer cuanto pueda por una cosa que tan profundamente me interesa.

El Cancionero de Ocón lo envié el mismo día que recibí el primer telegrama y supongo que ya lo habrá recibido Federico[2]. Si aún no ha llegado le ruego me telegrafíen enseguida para buscar alguno, aunque será difícil encontrarlo por estar la edición agotada.

Para todo estoy siempre a su disposición, lleno de afecto respetuoso y de cariño.

Adiós, Maestro, guarde un recuerdillo para mí en el triunfo del Cante Jondo y reciba toda la sinceridad de mi aprecio y de mi entusiasmo.

Suyo,

Emilio Prados y Such

Salude en mi nombre a María del Carmen[3].

1. Organizado por el Centro Artístico de Granada, el célebre Concurso de Cante Jondo, al que alude repetidamente la carta, se celebró los días 13 y 14 de ese mes. En la "caza de talentos" encomendada a Prados, participa muy activamente Lorca, quien localiza en el Albaicín a una vieja ciega que interpreta la liviana, cante casi desaparecido. *Vid.* J. Blas Vega, *op. cit.* p. 91, n. 13.

2. Alude al libro *Cantos españoles (con texto bilingüe en castellano y alemán)* de Eduardo Ocón Rivas, musicólogo malagueño (1833-1901) que había cursado estudios de órgano en París con Francois Benoit y frecuentado la amistad de músicos como Aubert y Charles Gounod. Falla mantuvo contacto con uno de sus discípulos, Rafael Mitjana. De él se conservan algunas cartas en el Archivo del compositor, escritas entre 1918 y 1919.

3. Hermana del compositor. Prados debió conocerla en la visita que poco antes, según se deduce de sus palabras, había hecho al carmen granadino de La Antequeruela, posiblemente acompañado por Lorca.

(2) [*Manuel de Falla a José María Hinojosa*]
[Granada] 22/XII/1925

Querido amigo:

¡Cuánto he tardado en decirle mi agradecimiento por el envío de su exquisito *Poema del campo*[1]! Perdóneme Vd. y crea que mi silencio sólo ha obedecido a haber estado algo enfermo [tachado y sustituido por "fuera de salud"] durante el verano; nada grave, gracias a Dios, pero lo suficiente para que mi plan de trabajo sufra aún las consecuencias de la "huelga" que me impuso el médico.

Mil gracias reiteradas con el saludo muy cordial de su amigo,

Manuel de Falla

1. El libro, primero de los de Hinojosa, había aparecido ese año en Madrid en edición del autor.

(3) [*Postal a Manuel de Falla, con vistas de Cádiz (Plaza de Isabel II y Puerto), enviada por José María Hinojosa, Joaquín Peinado y Baltasar Peña*]
[Cádiz] 5 de julio de 1927

D. Manuel, al llegar a su tierra, le enviamos un cariñoso recuerdo,

[Firma de los emisores]

(4) [*Manuel de Falla a Emilio Prados y Manuel Altolaguirre*]
Granada, 29 de julio de 1927

Queridos amigos:

¡Cuánto tiempo hace que deseo escribirles mi agradecimiento por sus "preciosos" envíos de poesías! También era mi deseo sus-

cribirme a *Litoral* –como ahora hago; pero no pueden ustedes suponer lo que es mi vida desde hace mucho tiempo a causa de viajes constantes y de trabajo urgente, para el que he debido aprovechar el tiempo libre que aquellos me dejaban. Esta ha sido la única razón de mi silencio, que ruego a Vdes me perdonen.

Les saluda y felicita cordialmente su amigo,

Manuel de Falla

(5) [*Emilio Prados, Hinojosa y Altolaguirre a Manuel de Falla*]
Málaga 5-8-1927

Nuestro muy querido amigo:

Hemos recibido su giro que le agradecemos, así como su cariñosa carta, de tanto valor para nosotros.

Estamos haciendo un número extraordinario, de triple extensión que los corrientes, en homenaje a D. Luis de Góngora, en el que colaboran los poetas y pintores españoles que figuran en la adjunta lista en prueba que le enviamos, y, aunque no toman parte en este homenaje los músicos, veriamos con gran alegría que Vd. nos enviase unas páginas de música para reproducirlas en dicho número. Mucho le agradeceriamos nos remitiese urgentemente su original pues el número está en prensa.

Cariñosamente le saludan,

[Firma de los emisores]

(6) [*Manuel de Falla a Prados, Hinojosa y Altolaguirre*]
Granada, 8 de agosto de 1927

Mis queridos amigos:

Ahí van los primeros compases del Soneto de Góngora cuya música he hecho recientemente para celebrar el Centenario. Bien quisiera poderlo mandar completo, pero hasta que no lo publique

la "Oxford University Press", me es imposible disponer de la música "in extenso".

Siendo tan poco lo que, desgraciadamente, puedo enviarles, Vds. decidirán con toda libertad si merece o no que figure en el nº que preparan y en el que tanto me gustaría colaborar más dignamente...

Agradeciendo la invitación de Vds. les saluda muy cordialmente,

Manuel de Falla

De utilizar Vds. estos compases les ruego justifiquen la *brevedad* de mi colaboración[1].

1. La partitura de Falla, estrenada en la Sala Pleyel de París el 14 de mayo de ese año, aparecería en el número previsto; tras ella iba, en hoja aparte, la nota aclaratoria que aquí se pide. La composición había sido solicitada al maestro (carta de 8-XI-1926) por Gerardo Diego para ser incluida en el cuaderno musical en honor a Góngora que preparaba la *Revista de Occidente*. Las condiciones impuestas por Oxford University Press impiden el envío previsto. Finalmente Falla da cuenta al poeta santanderino (15-VIII-1927) del envío de los primeros compases a *Litoral*. El proceso puede seguirse de cerca en *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*, notas de Federico Sopeña Ibáñez, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1988.

(7) [*Altolaguirre a Falla*]
[Málaga, s.f., posibleme septiembre de 1927]

Querido amigo:

Una gran alegría nos dió Vd. con su magnífico envío para *Litoral*, y no puede Vd. figurarse con la satisfacción que lo publicaremos.

Creo que para final de mes quedará terminado el número.

Repitiéndole nuestro agradecimiento y suplicándole su disculpa por lo que hemos tardado en contestarle le saluda con el mayor afecto y consideración su amigo que le admira y le quiere,

Manuel Altolaguirre

Escribo también en nombre de Emilio. Tanto él como yo estamos accidentalmente enfermos.

(8) [*Manuel de Falla a José María Hinojosa*]
Málaga, 20-VII-1929

Querido amigo:

En *Litoral* habrán recibido el boletín y el giro para renovar mi suscripción. No recuerdo cuándo terminaba la anterior, así es que ruego a ustedes pongan la fecha de renovación en el boletín, avisándome cuando termine.

Saludos para todos, y uno muy afectuoso para usted de,

[Firma]

¿No vendrán ustedes por Granada? Mucho lo celebraría.

(9) [*Emilio Prados a Falla*]
[Málaga, 20 de septiembre de 1930]

Sr. D. Manuel de Falla

Mi querido amigo:

Por indicación de mi hermano Miguel unido a un gran grupo de amigos de aquí de Málaga, le escribo después de una deuda de amistad que hace tanto tiempo tengo para con Vd. desde *Litoral*, y para pedirle un favor en nombre de ellos.

Creo que con motivos de la próxima apertura del "Conservatorio" –nuevo– nuestro[1], se organiza un recital al cual creo que asis-

tirá Pérez Casas con su Orquesta, claro está, y al que todos desean que asista igualmente Vd. para dar verdadero valor al acto con su presencia.

Me dicen igualmente que le participe que en caso de haber conformidad por su parte, me indique hacia el día que mejor prefiere el viaje para salir en auto a Granada y recogerlo.

Yo me uno al deseo de ellos para rogarle su asistencia y tener el gusto de estar unas horas en su compañía cerca del Mar.

Aguardo su respuesta y espero que ella dará alegría a todos, ¿verdad?

Le vuelvo a rogar que me perdone si al cabo de tanto tiempo le escribo sólo para molestarle de nuevo.

Adiós y reciba un abrazo fuerte de,

[Firma y dirección en Málaga]

P.S. Perdón. Se me olvidaba indicarle que la fecha acordada para el recital es la de el 18 de Octubre.

[En la cabecera de la carta aparece escrita con letra de Falla la respuesta que debió enviar por telegrama, y que permite fechar la carta de Prados:]

Tel. 20/9/30

Acepto gustosísimo salvo imprevista imposibilidad salud.

Envíoles cordiales saludos,

F.

1. El primer Conservatorio de Málaga había sido creado por Eduardo Ocón en 1871, transformando la vieja Sociedad Filarmónica en una activa escuela de música. Es ahora cuando se renueva y recibe el nombre de "Reina María Cristina". Bartolomé Pérez Casas, compositor y profesor del Conservatorio de Madrid, estuvo en Málaga con la Orquesta Filarmónica de Madrid, de la que fue fundador y director entre 1915 y 1936.

(10) [*Prados a Falla*]
[Málaga] 20 de septiembre de 1930

Mi querido maestro:

Después de enviada mi carta anterior me entero de que el acto a que en ella me refiero se organiza como homenaje a la Reina María Cristina. Como no conozco su punto de vista referente a estos asuntos, le escribo inmediatamente para hacérselo conocer y que en ello, como es natural, pueda tener la mayor libertad.

Perdóneme pues de una cosa a la que yo mismo, como puede imaginar fácilmente, me encontraba ajeno.

Adiós, reciba de nuevo toda mi amistad y fe.

Suyo,

Emilio Prados

REMACHA, UN VÍNCULO CULTURAL

Margarita Remacha González

El término Generación del 27 va unido al concepto del grupo de poetas de poesía pura. Casi nunca se piensa en el resto de artistas coetáneos e intrínsicamente unidos a ellos por edad, mentalidad e ideología. Entre ellos se encuentran los prosistas, los artistas plásticos y los músicos. De todos, los músicos han sido los de más dificil acceso. A un escritor basta con leerlo; el trabajo de un pintor sólo hay que contemplarlo, pero para que la obra de un compositor se conozca, el proceso es más largo, más costoso y precisa de apoyo social. Hay que editar las partituras y unos intérpretes tienen que ejecutarlas necesitando ensayos, un espacio apropiado y un público. En último término, lo que en nuestra época permite que una obra musical llegue al gran público son las grabaciones. Esto explica por qué es casi desconocida la obra de toda una generación de compositores que terminaron su vida en el exilio por ser partícipes de un ideal republicano que resultó perdedor tras la guerra civil española.

En esta época hubo dos grupos importantes de compositores: uno en Madrid y otro en Barcelona a quienes los críticos o historiadores de la música han denominado Grupo del 27 o Generación de la República. Yo voy a tratar del grupo de compositores de Madrid, que se denominaron a sí mismos Grupo de los Ocho.

De entre todos ellos, me centraré en Fernando Remacha, uno de sus miembros más representativos y que como sugiere el título

elegido, vincula en su trayectoria a la generación musical con la poética y la del cine.

Fernando Remacha nació el 15 de diciembre de 1898. Después de estudiar solfeo y violín primero en Tudela, su ciudad natal, y más tarde en Pamplona con el maestro Aramendía que le hizo sentir el profundo amor a la música a la que dedicaría toda su vida; en 1911 se traslada a Madrid y continúa sus estudios de violín con José del Hierro. Terminados éstos, concentró su interés en la armonía y composición que ya había comenzado a estudiar en el Conservatorio de Madrid, con Conrado del Campo, un maestro excepcional. Allí conoció a sus condiscípulos y eternos amigos Julián Bautista y Salvador Bacarisse.

Rodolfo Halffter diría (en el artículo "Julián Bautista", aparecido en la revista "Musica", nº 1, editada en Barcelona por el Consejo Central de la Música el año 1938): "Los condiscípulos más destacados de Bautista fueron Salvador Bacarisse y Fernando Remacha. Juntos frecuentaban las memorables series de conciertos de la Orquesta Filarmónica, dirigida por el maestro Pérez Casas, en el circo de Price. Estos conciertos, que iniciaron en Madrid el tipo de concierto popular, fueron, con los consejos de su profesor, la escuela de composición del trío de amigos, núcleo germinador de nuestro grupo."

Fueron unos años de una vida musical y cultural especialmente intensa en Madrid. Remacha, en una entrevista del diario "Egin" de diciembre de 1977, decía: "Existían varias sociedades musicales. Una de ellas celebraba sus sesiones en el Ritz. Acudían Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, Falla y otros artistas e intelectuales. Aquello era el cogollo de la música. No se ha vuelto a repetir una élite musical semejante."

El grupo de amigos estudiantes de música se reunía por las tardes en el piso donde vivía Remacha, en la calle Moratín, a estudiar y compartir sus descubrimientos en poesía, literatura en general y sobre todo analizaban e intentaban profundizar en las nuevas tendencias musicales. Rodolfo Halffter era otro habitual de las tardes de Moratín y de vez en cuando también se les unía Ángel Barrios, andaluz, amigo de García Lorca, que componía improvisando muy

bien en la guitarra. El estudio de las partituras recién adquiridas y que tocaban al piano se mezclaba con bromas y comentarios divertidos propios de su alegría y su juventud. Todos ellos tuvieron la inmensa suerte de poder compartir su estudio y su tiempo libre con amigos magníficos, receptivos y abiertos a todas las corrientes intelectuales de la época.

En el año 1923, una vez terminados sus estudios de Armonía y Composición con Conrado del Campo, Remacha se presentó al Premio Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y lo ganó. La pensión, como entonces se llamaba a la beca, consistía en una estancia de cuatro años en la Academia Española de Roma. Allí, además de trabajar arduamente bajo los consejos de Gian Francesco Malipiero, su querido profesor italiano, convivió con grandes pintores, escultores, arquitectos y músicos de otras nacionalidades. Eso contribuyó a ensanchar su campo humanístico y acrecentó su enriquecimiento cultural.

Durante su estancia en Roma seguía en estrecho contacto con sus compañeros de Madrid a quienes visitaba en sus vacaciones en España y cuyas inquietudes seguía compartiendo.

Como dice Casares en el libro dedicado a *La Música en la Generación del 27, Homenaje a Lorca* (publicado por el Ministerio de Cultura en 1986, p. 21): "Hasta el 1927 transcurrirán unos años de concienciación y, por supuesto, de inicio de polémicas, de definición y búsqueda de estéticas propias. El 1927 inaugura otro período importante hasta la presentación del Grupo madrileño en 1930 y del catalán en 1931 como "Grupo de Artistas Catalanes independientes". Son cuatro años intensos de búsqueda de una meta definitiva. El concierto de 1930 en la Residencia de Estudiantes, con la presentación del Manifiesto del Grupo y la llegada de la República en 1931, junto a la constitución del grupo catalán son de una importancia básica."

La implicación de los músicos en los medios intelectuales se debió a que, además de tener una formación humanística importante, la música y los que la cultivaban tenían gran influencia en la vida cultural de su época.

Rodolfo Halffter señala explícitamente: "Para nosotros el compositor era también un intelectual que debía, como tal, intere-

sarse al lado de otros intelectuales por ocupar un primer plano en la vida cultural española durante la agitada coyuntura histórica que nos tocó vivir."

"Cuando en 1927, tricentenario de Góngora y año que da la denominación al grupo poético, se realizan actos conmemorativos, se recaba la presencia de los músicos y allí surge el "Homenaje a Góngora" de Remacha. Esa intercomunicación entre músico y poeta, músico y pintor, signo de los años 20 y 30, era posible porque el músico se había identificado culturalmente con su grupo generacional"[1].

Así pues, el "Homenaje a Góngora" de Fernando Remacha puede simbolizar la integración de los músicos al centenario del poeta. Es una composición para gran orquesta con tres timbales más carillón, celesta y arpa, con cinco movimientos, cada uno de los cuales va encabezado con un verso del poeta:

"No son todo ruiseñores ..."; "La vidriera mejor..."; "Da bienes fortuna..."; "En los pinares del Júcar..."; "Al Gualetehejo..."

Esta obra se estrenó en Madrid el año 1930 por la Orquesta Sinfónica de Arbós.

Fernando Remacha, al volver de Roma el año 1929, opositó para una plaza de viola en la orquesta Sinfónica. La consiguió, y, al hacerlo se aseguró la independencia económica necesaria para poder seguir componiendo , que era lo que le interesaba.

En una de las giras con la orquesta visitó a Falla en Granada. El maestro, además de hacerle sabias consideraciones musicales que el joven compositor atesoró, le aconsejó que dejase la orquesta para que su propia inspiración no se viese influenciada.

Salvador Bacarisse y Julián Bautista estaban en Unión Radio, que fue la emisora que constituyó el centro de la música viva e innovadora de aquellos años. Remacha colaboró asiduamente con ellos. También lo hacía su maestro, Conrado del Campo. Incluso formaron una pequeña orquesta y disfrutaban tocando las partituras que les gustaban. Allí Bacarisse le presentó al director y dueño de

1. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Ministerio de Cultura, 1986, p. 25.

Unión Radio, Ricardo Urgoiti, hijo del propietario de "El Sol". De esta presentación surgió una colaboración que duraría hasta el final de la guerra civil y una profunda amistad para toda la vida.

Todos, Bacarisse como director artístico y Bautista, Pittaluga, Rodolfo Halffter y Remacha colaborando con él, hicieron de Unión Radio el centro de difusión de la nueva música del momento.

Remacha dejó una herencia material en Unión Radio. Inventó el "cambio automático" que consistía en utilizar dos platos de gramófono para, señalando el punto exacto con la partitura, pasar de un disco a otro evitando el silencio.

En la conexión de los músicos con los poetas, la Residencia de Estudiantes jugó un importante papel. Entre otros Agustín Sánchez Vidal; en su libro *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin.*[2], afirma: "En la Residencia se daban muy interesantes recitales, ya que la música no era considerada como un mero pasatiempo, sino columna vertebral de una verdadera formación, lo cual resultaría decisivo para alguien como Federico García Lorca, el más asiduo usuario del piano Bechstein de su salón. La institución contó con la asistencia de Wanda Landowska, Ravel, Poulenc, Turina, Ricardo Viñes, Manuel de Falla y otros, especialmente el Grupo de los Ocho (Bacarisse, Bautista, Rosa García Ascot, Ernesto y Rodolfo Halffter, Mantecón, Pittaluga, Remacha), varios de los cuales colaboraron con Buñuel..."

En la Residencia de Estudiantes, a primeros de diciembre de 1930, Gustavo Pittaluga hizo la presentación del Grupo de los Ocho, o Grupo de Madrid, en una conferencia-concierto. En ella, además de una audición de obras de cada uno de los componentes del Grupo, Pittaluga hizo una declaración de sus ideales e intenciones. De ella se desprende que el grupo de los músicos del 27, como el de los poetas, intentó la "búsqueda de la esencia". En ellos, al ideal de "poesía pura" se corresponde el de "musicalidad pura".

Esta conferencia fue reproducida en diversos medios informativos como la revista *Ritmo*, (n^{os}. 27 y 28).

2. Planeta, Barcelona. 1988. p. 41.

Entre otras cosas, Pittaluga dijo: "El grupo no tiene más razón de existencia que la amistad diaria y la mutua estimación. Se trata de ocho amigos que, por casualidad hacen música o (y esto es más curioso y más exacto) ocho músicos que, por casualidad, somos amigos." (...) en toda la música que vais a oir, no encontrareis sino eso, música joven, hecha, al parecer, sin esfuerzo, con alegría de aire libre, sin torturas pragmáticas. (...)

La llamada "música moderna" no se coloca frente a nadie: se coloca ante la música con el anhelo de respirar más anchamente, de abrir los pulmones a lo que, por el momento, cree que es la Belleza. El músico de hoy se encuentra frente a su arte como jamás se encontró. Desde la música misma hasta el último detalle de realización instrumental, todo puede inventarlo; y para inventarlo tiene, como plataforma de la que servirse, toda la historia de la Música. De ahí encontrarse como se encuentra hoy Europa, probablemente en el momento más rico en diversidad de tendencias que jamás se dió: todas ellas, como todas las evoluciones, proceden del pasado, y todos ellos, aun los más aparentemente dispares, coinciden en un punto común: 1930.

No se crea, por eso, que el compositor actual hace caso omiso de cuanto significa disciplina. Por el contrario, jamás la técnica fue tan apreciada ni tan bien conocida como hoy. Si se encuentra libre de trabas, en plena libertad para acometer su creación, se encuentra con la mayor responsabilidad: todo le sería permitido con tal de que el resultado sea bello, pero no le perdonaremos nada si su música se limita a ser un conjunto de libertades sin contenido. (...)

Hacer música, este es el único propósito, y hacerla, sobre todo, antes que nada, por gusto, por recreo, por diversión, por deporte. Y para ello, utilizar los medios que se crean mejores: la estridencia o el almíbar, o los dos juntos si es preciso. (...)

Música, avidez de música, pero de música auténtica, sin otro valor que éste: musicalidad. Musicalidad pura (...)".

Al presentar uno por uno a los componentes del Grupo dijo de Remacha: "Fernando Remacha es el romántico. Pero claro, un romántico como puede serlo el de hoy. Si en su romanticismo tuviera que tomar una resolución trágica, ésta podría ser sólo provocada por la música misma.

El resultado es una música llena de sugerencias, de inquietud constante, de constante busca de la misma música. Remacha desea una música tan libre del más ligero asomo de contaminación, que si para hacerla pudiera prescindir del sonido, prescindiría.

El resultado es muy bello, como vais a ver. Muy complejo también y en su turbulencia acaso el más difícil de percibir. En una audición única es difícil percibirlo todo, tanto más cuanto la inquietud febricitante de Remacha se ha esparcido a lo largo de una obra considerable. Si su figura pálida y tímida no bastara, su música os acabará de convencer de su romanticismo. El romántico de 1830 se dejaba morir por la mujer inaprehensible. Remacha se dejaría matar por la música. Claro que, siendo tan bella como la suya, hasta puede creerse."

Posteriormente Rodolfo Halffter ha dicho acerca de la pureza en la música del Grupo: "Nosotros, los componentes del Grupo, aspirábamos a escribir una música pura, purgada del folklore de pandereta, de la contaminación literaria o filosófica, de la exhibición de sentimientos primarios. Y por elemental pudor, de autobiografías puestas en solfa."

También Emilio Casares afirma; "La música fue liberada de la obligación de servir de vehículo para la expresión subjetiva del compositor. Nació el concepto de música pura, de poesía pura, de arte puro. Dice Paul Valery: La poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber sido eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple, químicamente hablando[3]".

El año 1933 Remacha recibe el Premio Nacional de Música con el "Cuarteto para cuerda y piano", concedido por la Junta Nacional de Música.

Entonces Remacha conecta, con su trabajo, a los músicos de su generación con el mundo del cine.

Urgoiti, con Remacha como gerente y director artístico, creó la empresa Filmófono. Importaban películas para alquilarlas a los diferentes cinematógrafos y empezaron a poner fondo musical a las

3. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*, Ministerio de Cultura, 1986, p. 39.

producciones mudas, sincronizando fragmentos de discos con un fonógrafo que seguía el ritmo de las escenas adaptándoles la música adecuada. Urgoiti definiría así a su empresa: "Mi FILMOFONO no es sino un conjunto de dispositivos mecánicos y eléctricos que permiten realizar con facilidad y precisión el acompañamiento continuo de música a la película."

Cuando la empresa se convirtió, además, en productora de películas propias, Remacha puso música, aunque firmaba con Guerrero o Tellería, a las primeras películas de Filmófono, dirigidas por Buñuel: *Don Quintín el Amargao*, *La Hija de Juan Simón* y *¿Quién me quiere a mí?*.

Agustín Sánchez Vidal[4] dice: "Buñuel y Urgoiti intentaban crear las bases de una industria propia para el ámbito de lengua española y en los cuatro títulos producidos (*Don Quintín el Amargao*, *La Hija de Juan Simón*, *¡Centinela, alerta!* y *¿Quién me quiere a mí?*) lo lograron a base de ingredientes populistas del estilo de Arniches, con una mezcla de melodrama y música. Pero la guerra civil echaría por tierra sus propósitos".

"Buñuel había hecho un pacto con Urgoiti que le aseguraba no aparecer en los créditos donde figuraron como realizadores Marquina, José Luis Saenz Heredia y Jean Gremillon".

Remacha estaba muy orgulloso de haber "descubierto" y llevado a Madrid a Angelillo y a Carmen Amaya para *La Hija de Juan Simón*. El mismo contaba también cómo García Lorca le felicitó efusivamente después de oír la música de una escena de *¿Quien me quiere a mí?*

La guerra civil puso fin a los proyectos de Filmófono como productora de películas, aunque la distribuidora (y Remacha en ella) siguió funcionando hasta muy avanzada la guerra.

El año 1938, el Consejo Central de la Música, reunido en Barcelona, concedió a Remacha un segundo Premio Nacional, con la edición de su "Cuarteto de cuerda".

Remacha, que no había formado parte de ningún organismo del Gobierno de la República, permaneció en España. Intentó regresar a

4. *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988, p. 263.

Madrid, pero se encontró con que no quedaba nada del Filmófono ni de la vida musical y cultural de antes de la guerra y de que, además, allí corría peligro de persecución política. Así que se buscó un larguísimo y penoso exilio interior en Tudela, Navarra, viviendo de su trabajo en el negocio de su padre y siempre compuso aprovechando todo su tiempo libre y robando horas al sueño. Mantuvo el contacto con sus amigos exilados con cartas que burlaban la censura y recados con contactos que salían de España, siempre con la esperanza, cada vez más débil, de que acabase la dictadura y pudiesen regresar.

El año 50 compuso un grupo de 4 canciones "Juegos" (dedicadas a Salvador Bacarisse) sobre la letra de 4 poemas de Federico García Lorca:"Ya viene la noche", "A Irene García", "Despedida" y "Ribereños". Y el año 1955 compuso el "Llanto a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías", también de Lorca.

Cuando Buñuel volvió por primera vez a Madrid el año 1960, Urgoiti organizó una reunión con unos cuantos viejos amigos, entre los que se encontraba Remacha. Años después pudo abrazar también a Rodolfo Halffter, cuando éste vino a España con motivo del II Festival de la Música de América y España en el que se tocaron composiciones de los dos.

Tanto Salvador Bacarisse como Julián Bautista murieron en París y Buenos Aires sin poder regresar nunca a su patria.

Remacha recuperó su dedicación total a la música el año 1957, como creador y director del Conservatorio de Pamplona. Aunque siempre compuso y ganó diversos premios (entre ellos el Premio Eduardo Ocón, convocado por el Ayuntamiento de Málaga, con su obra "Rapsodia de Estella", cuyo estreno tuvo lugar en Málaga el 7 de enero de 1961), el ostracismo fue el peor castigo sufrido por él y por los intelectuales republicanos durante la dictadura. Sólo al final de su vida, el año 1980, recibió su tercer Premio Nacional y en 1981 el premio Pablo Iglesias. Murió el 21 de febrero de 1984.

DE *LA VIDA BREVE* A *EL SOMBRERO DE TRES PICOS*: MANUEL DE FALLA Y LA VANGUARDIA ESCÉNICA[1]

Alberto Romero Ferrer
(Universidad de Cádiz)

Cuando nos acercamos al panorama teatral del primer tercio del siglo XX, en lo que respecta a la literatura dramática española, suelen olvidarse autores y obras, en las que esa literatura dramática no juega un papel principal o, en cualquier caso, tan sólo un papel de complemento, soporte, en relación con otros lenguajes teatrales, como pueden ser la música, la escenografía o la danza.

No era el momento, ahora, de reivindicar la legitimidad teatral de estas otras "artes" escénicas, pero sí convenía subrayar el prejuicio que continuaba pesando, dentro de los ámbitos académicos a la hora de enjuiciar el teatro, precisamente en uno de sus momentos más controvertidos y agitados[2], dentro de lo que podríamos considerar como la otra historia del teatro español contemporáneo: la historia del espectáculo teatral. Era importante subrayarlo, ya que de no hacerlo así, difícilmente advertiríamos la presencia de

1. Quiero agradecer a los profesores Enrique Baena, Antonio Gómez Yebra y Amparo Quiles Faz, de la Universidad de Málaga, todas las facilidades que me dieron para que este trabajo pudiera presentarse en el *X Congreso de Literatura Española Contemporánea* de dicha Universidad.

2. Cf. Dru Dougherty, «Talía convulsa: la crisis teatral de los años veinte», en *2 Ensayos sobre el Teatro español de los veinte*, César Oliva ed., Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Universidad de Murcia, 1984, pp. 85-157.

obras significativas que, por aquello de su condición híbrida, a caballo entre la literatura y otras artes, permanecen en el olvido y el silencio más injusto, al menos desde aquella perspectiva autónoma e independiente de la estética dramática.

Éste era el caso de la obra teatral del gaditano Manuel de Falla, que como ya puede suponerse ha sido ampliamente abordada desde su música, pero que permanece, en cierto sentido, poco atendida dentro de los estudios teatrales. Se trataba de una situación, aunque comprensible dado el carácter magistral de sus partituras, un tanto injusta y parcial, ya que una buena parte, precisamente, de aquella misma música nacería con una predeterminada vocación hacia los escenarios. Era una música pensada para el teatro, y no era casual o fortuito que su obra más conocida fuera aquella que había sido compuesta para la escena: la ópera y el ballet.

Y es que suele olvidarse, con demasiada frecuencia, por ejemplo, que *El amor brujo* nacería como obra de teatro; más concretamente como una especie de sainete para entretener al público, dentro de una función del considerado "teatro serio".

Con todo, el teatro musical de Manuel de Falla nos ofrece un ejemplo, aunque sintético, muy convincente de algunas de las líneas de cambio y renovación teatral que sacude la escena española a partir, fundamentalmente, de 1914. Se trataba de una muestra abreviada pero intensa, desde una perspectiva, por otro lado, muy diversa y que no se reducía tan sólo a los terrenos de la literatura dramática. Pensamos por ejemplo, en la renovación del baile español (Pastora Imperio, la Argentinita), o en la incorporación de la estética –también ética– cubista a la escenografía teatral, de la mano de Picasso y sus decorados para el estreno en Londres, en 1919, de una curiosa versión de *El sombrero de tres picos* con el nombre *El tricornio*.

En contraste con esta fuerza vanguardista, también encontrábamos en sus otras líneas estéticas de la mano de un cierto corte tradicional y folclórico[3], y que tenían en el entorno andaluz sus referencias más inmediatas, y en las esferas de cierto mundo

3. Cf. Antonio Gallego, «Manuel Machado folclorista: Cantares de Nochebuena», en *Ritmo*, LX, nº 953 (suplemento especial del 60 aniversario), pp. 229-231.

popular sus referente más intenso. No se trataba de mundos enfrentados, como había ocurrido en otras épocas, sino de líneas abigarradamente ligadas entre sí, desde la estética vanguardista y neopopular[4] que preside las claves de la literatura, la música y la pintura en la llamada "Generación del 27".

En este sentido, no había que olvidar que la incursión de Falla en la música profesional se realiza de la mano de la zarzuela. Ahí queda su temprano, y olvidado, sainete lírico *Los amores de la Inés* de 1902, sobre un libreto harto interesante de Emilio Dugi. Una obra estrenada en el teatro cómico de Madrid por la compañía lírico-cómica de Loreto Prado y Enrique Chicote, dentro de los cauces y mecanismos del Teatro por Horas y el género chico, del que nuestro autor se había declarado en varias ocasiones admirador:

> "Soy de los que siempre han declarado su admiración para no pocas obras del género llamado zarzuela grande o chica"[5].

En esta misma línea escribiría obras como la no localizada *El conde de Villamediana*, sobre el romance del Duque de Rivas, o zarzuelas poco conocidas como *La casa de tócame Roque* sobre el texto de Ramón de la Cruz, *Limosna de amor* con libreto de José Jackson Veyán, *El cornetín de órdenes*, *La cruz de Malta* o *Prisionero de Guerra*, zarzuelas todas escritas en colaboración con Amadeo Vives[6].

Con todo, no serían éstas las únicas incursiones del gaditano en los terrenos del teatro, donde además conseguiría uno de sus éxitos, con su ópera –nosotros preferimos llamarla zarzuela– *La vida breve*; una obra estrenada primero en traducción francesa, en Niza en abril de 1913, y en enero de 1914 en la Ópera Cómica de París, donde rara vez se escuchaba música española. En noviembre

4. Cf. Valeriano Bozal, «Arte de masas y arte popular (1928-1937)», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.os 435-36, 1986, pp. 745-761.

5. *Revista «Música»*, 1ª quincena de junio de 1917.

6. Cf. el número monográfico de *Poesía*: *Manuel de Falla* (Jorge de Persia coord.), n.os 36 & 37, Madrid, otoño de 1991.

de este mismo año –1914–, en esta ocasión con su texto original, del libretista, también gaditano, Carlos Fernández Shaw, muy conocido en los círculos teatrales por obras como era el caso de *La Revoltosa* o *La Tempranica*; esta última con un libreto muy similar al de *La vida breve*.

Sin embargo, a pesar de las apariencias más o menos tradicionales que modelaban libreto y música, ya podían detectarse en esta temprana obra ciertos elementos de fuerte cambio en la concepción teatral. Nos referimos con ello, fundamentalmente, a la sugerente utilización del baile escénico,y el mundo del flamenco, como uno de los reclamos más originales del argumento y la partitura; por otro lado, y en relación con ello, no hay que perder de vista que en obras como la ya mencionada *La Revoltosa*, solían incluirse algún baile o alguna canción de raíces o, al menos, apariencias gitanas, siguiendo tradiciones decimonónicas tan populares como el género andaluz o la tonadilla escénica. Así resumía Martínez Sierra su impresión de la obra, lo que le animaría a proyectar con el compositor gaditano sus futuras colaboraciones[7]:

> "Vengo del ensayo. Aún me suena, no ya en los oídos, sino en toda la carne y en toda la sangre, la música bravía, cruel y dulcísima, áspera y soñadora, desgarrada, desolada, mora y mística a un tiempo del maestro andaluz; esta música hecha con sol y llanto, con amor y muerte que, merced a no sé qué prodigio de alquimia endemoniada, huele a incienso y sabe a fatalidad[8]".

Aunque ya en *La vida breve* empezaban a despuntar algunos elementos de renovación teatral, sería un año después –1915– cuando ya encontramos la primera obra de ruptura estética con el panorama teatral contemporáneo al uso. Me refiero a la "gitanería" *El amor brujo*, con texto del ya mencionado Gregorio Martínez

7. A *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos*, hay que añadir la colaboración de Falla en *La oración de las madres que tiene a sus hijos en brazos*, sobre un texto de Martínez Sierra, estrenada el 8 de febrero de 1915.

8. *El Imparcial*, 14 de noviembre de 1914.

Sierra. En esta ocasión se trataba de una "apropósito" en un acto y dos cuadros, pensado para Pastora Imperio. Esta primera versión de *El amor brujo* se estrenaría como fin de fiesta en una representación de teatro en verso, en el escenario del teatro Lara de Madrid, el 15 de abril de 1915[9].

El propósito de esta "obrita" –que nacía paradójicamente sin grandes pretensiones– era ampliar el repertorio "flamenco" de Pastora Imperio (una canción y una danza), quien se había incorporado a la compañía de Martínez Sierra para "animar" las representaciones, en las que solían incluirse junto con la obra principal, otras de tono más ligero, incluso frívolo, que en muchos casos eran los auténticos reclamos del espectáculo, donde se mezclaban géneros dramáticos de muy distinto tono y condición. *El amor brujo* venía, pues, a engrosar aquella larga tradición de géneros chicos, de géneros ínfimos[10], que tanto caracterizaría el espectáculo español, desde los modelos propuestos por Lope y experimentados por Calderón, en sus respectivas concepciones del Teatro Nacional.

La procedencia, pues, de las fuentes utilizadas por libretista y músico apuntaban hacia la fuerte tradición teatral andaluza, cuyos puntos de inflexión más importantes había que ubicarlos, precisamente, en el Costumbrismo Romántico y en el teatro popular del Género Chico. Sin embargo, en contraste con esta tradición, *El amor brujo* también apuntaba hacia la vanguardia teatral, de la mano ahora de su extraña mezcla de elementos estéticos y plásticos extraídos del *Art Déco* y la efervescencia nacionalista, y que generaría el llamativo proyecto de la opereta *Fuego fatuo*, dentro de las mismas líneas expresivas del *"Teatro de Arte"*, tal y como lo había formulado por aquellos años Martínez Sierra[11].

9. Cf. Antonio Gallego, *Manuel de Falla y El amor brujo*, Alianza Música, Madrid, 1990.

10. Cf. Alberto Romero Ferrer, «Vuelve la fiesta barroca. El teatro español contemporáneo y los géneros ínfimos», en *Cuadernos del Lazarillo*, nº 11, Colegio de España, Salamanca, 1996, pp. 10-13.

11. Cf. Carlos Reyero Hermosilla, *Gregorio Martínez Sierra y su «Teatro de Arte»*, Fundación Juan March, Madrid, 1980.

Con todo, y sin muchos más preámbulos, podemos decir, con unas ciertas dosis de optimismo, que la propia evolución de las distintas versiones de esta obra, desde el inicial y modesto "apropósito" y "pantomima escénica", hasta la versión desarrollada del ballet de 1915, sintetiza muy adecuadamente una de las líneas de renovación primero, vanguardia después, que cristalizarían en el teatro español en los años veinte y que desembocarían, por ejemplo, en algunos de los logros literarios –también escénicos– de Federico García Lorca: *Romancero gitano* (1928), *La zapatera prodigiosa* (1930), *Bodas de sangre* (1933), con el que, por cierto, mantendría una intensa relación de amistad y profesional, que se intentó proyectar en obras como *Lola la comedianta*[12].

Con todo ello pesando sobre el complejo panorama teatral de la época, no había que olvidar –y los intentos de Falla y Martínez Sierra podrían interpretarse como un esclarecedor precedente– el magisterio que entre 1920 y 1939 ejercería Antonio Machado, dentro de lo que Tuñón de Lara[13] viene a denominar como "humanismo enraizado en lo popular" y que bien podría ejemplarizarse en las reflexiones de los apócrifos de *Juan de Mairena*, y en algunas de las colaboraciones teatrales con su hermano Manuel[14] –*La Lola se va a los puertos* (1929) y *La duquesa de Benamejí* (1932), fundamentalmente[15]–.

Para darnos cuenta de esta sincronía, basta con mirar cómo el teatro español de final de la década de los veinte y principio de los treinta acusaba el peso de estas estrategias neopopulares –ya muy sistematizadas técnicamente en obras como *El amor brujo*– y que

12. Para todo ello, cf. la edición de Piero Menarini sobre el texto de esta «ópera cómica» (*Lola la comedianta*, Alianza, Madrid, 1981); y, por supuesto, su epistolario (*Epistolario*, I y II, edición de Christopher Maurer, Alianza, Madrid, 1982).

13. En *Antonio Machado, poeta del pueblo*, Laia, Barcelona, 1981. Cf. también José Luis Abellán, *El Filósofo «Antonio Machado»*, Pre-Textos, Valencia, 1995.

14. Así lo apunta Ricard Salvat en «Honradez, inocencia y cubismo en el teatro de Antonio Machado», en *Antonio Machado, Hoy*, Vol. II, Alfar, Sevilla, 1990, pp. 191-197.

15. Me he referido a ello en mi trabajo *Los hermanos Machado y el teatro (1926-1932)*, Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla, 1996.

vendrían a codificar una nueva imagen del mundo rural andaluz, con escasas añoranzas y remordimientos casticistas. No era casualidad. Esta ausencia de pintoresquismo, de la mano, entre otras líneas, de lo que podríamos llamar la "ingenuidad cubista" –la incorporación del flamenco al mundo del teatro culto sería un ejemplo de ello–, marcaba sin posibilidad de ir hacia atrás, afortunadamente, una cierta modernización de motivos, escenarios y técnicas en la escena española, y cuyos presupuestos entroncaban, con bastante fortuna, con la esencia más honda de la Andalucía trágica de los dramas lorquianos o los primeros intentos teatrales de Rafael Alberti.

La audaz colaboración de Falla con Martínez Sierra nos daría otro ejemplo de este entramado de condicionamientos estéticos, de la mano de lo que primero (1917) sería pantomima *–El corregidor y la molinera–* y después (1919) ballet *–El sombrero de tres picos–*, obras inspiradas en la novela del mismo nombre de Pedro Antonio de Alarcón. Esta última versión de la obra contaría también con las escenografías de Pablo Picasso[16]. Sobre el estreno londinense de la obra tenemos las significativas palabras de otro hombre de teatro, Cipriano de Rivas Cherif, uno de los impulsores más eficaces de la renovación del teatro español. Sobre la escenografía de Picasso nos comenta:

> "Vi la que hizo para el estreno por la compañía de Diaghilef, en la ópera de París, del baile del "Sombrero de tres picos" de Falla. Un fondo de desolada Andalucía, con la calcinación solar del llanto. Nada más que un gris lechoso a fuerza de sol sobre el azul de un cielo inmenso"[17].

16. En la misma dirección de este trabajo se encuentra la interpretación de Jesús Rubio Jiménez, «Tradición y modernidad en *El sombrero de tres picos*: de Alarcón a los Martínez Sierra, Falla y Picasso», en *El Bosque*, nos 12-13, agosto de 1995, pp. 203-220.

17. *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Edición al cuidado de Enrique de Rivas, Pre-Textos, Valencia, 1991, pp. 273-274.

Como puede intuirse, de *La vida breve* a *El sombrero de tres picos*, podía establecerse una insistente geografía histórica del teatro español, en la que también aparecerían obras tan peculiares como la *Pepita Jiménez* de Albéniz –sobre el texto de Valera–, *San Antonio de la Florida* del mismo autor, *El contrabandista* de Esplá, *El fandango de candil* de Gustavo Durán, *La romería de los cornudos* de Pittaluga, o *Cartel de feria* de Salvador Bacarisse. Todo un repertorio de literatura dramática olvidada, dado su carácter hermafrodita, a caballo siempre entre la música y el texto.

Con todo, como puede detectarse, desde aquella comunidad de gustos e intenciones anteriormente aludidas, y respaldadas desde la presencia de figuras tan simbólicas del entorno cultural del momento como era el caso de Antonio Machado, desde esas estrategias, es muy otra la lectura que podemos realizar de la labor teatral del gaditano Falla, para quien –al igual que Lorca, con el que quedaron algunos proyectos pendientes– lo popular, y fundamentalmente sus símbolos, se configuraba como la base de su concepción estética. Una estética que tenía, precisamente, en su entorno andaluz –la misma Andalucía trágica de Azorín– un convincente ejemplo de aquella machadiana *España devota de Frascuelo y de María.*

Esta nueva vanguardia teatral, de la mano del *humanismo enraizado en lo popular* en la que se confunden "arcaísmo, rebeldía y contemporaneidad"[18], había encontrado precisamente en Manuel de Falla un poderoso aliado, de mano de una fuerte música que, sin desertar de sus fuentes pretéritas, entroncaba con el futuro, con lo nuevo. Tal vez, por ello, su teatro, contradictoriamente a lo que debía esperarse, se vivió como más cercano en París, Niza o Londres, donde, antes que en los escenarios españoles, conseguiría el aplauso más unánime y asombrado de público y crítica.

18. Cf. Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Editorial Tecnos, Madrid, 1977, pp. 240-266.

DE LA PALABRA A LA IMAGEN: LA CRÍTICA LITERARIA DE ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO, CARTELISTA

Nigel Dennis
(Universidad de St. Andrews, Escocia)

La obra literaria de Ernesto Giménez Caballero de los años 20, junto con su labor de activista cultural –de "empresario de asuntos poéticos", según su propia auto-definición[1]– constituye uno de los ejemplos más notables de audacia vanguardista, de ese dinámico afán, característico de la época, de superar convencionalismos de toda índole para ponerse a tono con el combativo espíritu juvenil que se afirma en Europa a comienzos del siglo XX. No hay mejor ilustración de lo que Antonio Espina llamaba la "genial desfachatez" de Gecé que la crítica literaria que practica infatigablemente por esas fechas[2]. Me refiero en concreto al diluvio de reseñas de novedades editoriales que, a partir de enero de 1925, va dando a conocer en el periódico *El Sol.* Muchas de esas reseñas fueron recogidas con posterioridad en su libro *Carteles* (1927), uno de los productos más extraordinarios de toda la vanguardia española.

Como he señalado en otro lugar[3], lo más sorprendente de esa labor periodística son las constantes innovaciones formales que el

1. "Contraseña biográfica del guía", en *Trabalenguas sobre España,* CIAP, Madrid, 1931, p. 348.

2. A. Espina, "Los carteles de 'Gecé'", *La Gaceta Literaria,* nº 26, 15 de enero de 1928, p. 5.

3. Véase mi edición de las *Visitas literarias de España,* de Giménez Caballero (Pre-Textos, Valencia, 1995).

escritor aporta a la crítica literaria, ejercida mayormente en aquel entonces por una serie de distinguidas "momias arqueológicas" (la frase es de Lluis Montanyà)[4]. Gecé escribe reseñas en forma de piezas musicales, de diálogos dramatizados, de cartas personales a los autores de los libros que recibe; escribe reseñas de libros que no ha leído, de sus propios libros, y muchas veces no habla más que mínimamente del libro que tiene sobre la mesa, aprovechándolo, más bien, para presentar alguna reflexión puramente personal, más creativa que crítica, y no poco estrambótica a veces.

A medida que va ensayando estas diversas innovaciones –cuyo propósito fundamental es evitar lo que un comentarista de la época llamaba "la trascendencia plúmbea y antipática [...] de la crítica literaria tradicional[5]"– va formando un nuevo concepto del deber del reseñador que ya, en julio de 1925, define del modo siguiente: "subrayar y desmenuzar con colores fuertes, como un cartelista, productos concretos, lirondos, mercantibles[6]". El caso es que le llama la atención el hecho de que sus reseñas van apareciendo en *El Sol* "en una segunda plana, en un rincón, casi en forma de anuncio, escalonadas sus galeradas, entrefiletadas por reclamos de índole heterogénea[7]". Parece concluir que para competir de manera eficaz con los promotores de otros "productos mercantibles" tiene que adoptar una estrategia más moderna y atrevida y comienza a desarrollar un lenguaje crítico totalmente nuevo– entre telegráfico y cromático –para destacar los atributos de los libros que tiene que presentar al público. Alude, por ejemplo, a la "sensación novísima" de "observarse zambullido entre anuncios, de contemplar a los libros de que uno hablaba mescolanzados con el elixir Gomenal Climent, para el catarro; el ungüento Morith, para los callos; la sidra de El Gaitero; los purés

4. L. Montanyà, "Carteles literarios", *La Gaceta Literaria*, nº 33, 1 de mayo de 1928, p. 7.

5. L. Montanyà, *loc. cit.*

6. *El Sol*, 7 de julio de 1925. De aquí en adelante, al referirme a un artículo de Gecé publicado en este periódico, me limitaré a indicar la fecha de publicación entre paréntesis.

7. En el prólogo a *Carteles*, Espasa-Calpe, Madrid, 1927, p. 14.

Natura; el coche Ford"[8]. Igualmente significativa para el joven escritor es la sensación que tiene de "estar presentando a una gran firma industrial". Es decir, que como la mayoría de los libros que da a conocer en *El Sol* son publicaciones de la editorial Calpe, Gecé reconoce que actúa como una especie de portavoz o agente publicitario de una empresa comercial.

A la luz de esta toma de conciencia del papel que le corresponde, nuestro crítico comienza a proponer interpretaciones muy esquemáticas de ciertas obras, presentándolas en términos deliberadamente visuales. Su comentario sobre dos libros de Baroja pone al descubierto el nuevo énfasis que da a sus reseñas:

> Las dos novelas de Baroja son una estrella y una noria. La estrella y la noria son de color violeta. Bajo la estrella y la noria, unas cartelas –en amarillo– sostienen epígrafes emblemáticos. "Buena guía" –dice la cartela de oro de la estrella–. "Llenos de dolor: vacíos de esperanza" –dice la otra cinta dorada de la noria.
>
> Estrella y noria. Violeta y amarillo. Sobre un fondo blanco puro. (11-II-27)

Aunque pocas de sus reseñas llegan a estos extremos de síntesis pictórica, es evidente que el escritor se entusiasma con las posibilidades expresivas que le ofrece esta nueva óptica crítica y, según confiesa cándidamente a los lectores de *El Sol*, se propone "no reseñar los libros más que con incitaciones cromáticas, jazzbándicas. Con procedimiento de cartelista" (11-II-27).

Gecé realiza este propósito no en *El Sol* sino en la segunda parte de su libro *Carteles*, que lleva el subtítulo de "Feria de muestras hacia el porvenir". Es aquí, en las evocaciones de una serie de libros de índole diversa (un libro de filosofía, una tragedia griega, manuales de obstetricia, de gramática latina, de correspondencia comercial...) donde pone en práctica, con resultados originalísimos, su "procedimiento de cartelista".

8. *Ibidem.*

Se trata de una serie de carteles en los que el escritor combina por primera vez "texto" (o sea, apuntes de tipo bibliográfico-crítico) e "imagen" (es decir, representaciones pictóricas de libros concretos). Un buen ejemplo sería el cartel que dedica a una antología de la nueva poesía italiana (pág. 293). Arriba aparece un breve texto puramente informativo que proporciona al lector los datos bibliográficos sobre el libro en cuestión. Abajo, ocupando casi todo el espacio disponible, hay un solo dibujo grande de un ramillete de flores, cada flor identificada con su nombre correspondiente: tulipán, clavel, margarita, rosa, etc. Al pie de la página/cartel aparece un glosario en que se explica cómo cada flor representa de forma simbólica a un poeta determinado, con sus atributos correspondientes. (Por ejemplo: el geranio simboliza la tontería que, según Gecé, caracteriza los poemas de Bernasconi.)

El contenido del libro está (re)presentado de un modo sumamente esquemático, en términos que son, a la vez, visuales y verbales. Es decir, que el dibujo se apoya todavía en el texto que lo "explica", aunque no ofrece un juicio detenido sobre poetas individuales o sobre el libro en conjunto. Podría decirse que se trata de una sola imagen global, totalizadora; imagen sugerida, por otra parte, por la etimología de la palabra *antología*, señalada arriba por el propio Gecé, que, con su falta de modestia habitual, hace alarde de sus conocimientos filológicos. Esa imagen –el ramillete de flores– lleva sus apuntes ("graffiti") o notas a pie de página, las cuales sirven para orientar al "lector", todavía acostumbrado a leer observaciones sobre un libro de un modo convencional.

El mismo principio se manifiesta en otro cartel de esta serie, dedicado al famoso libro de Wölfflin sobre *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (pág. 263). De nuevo, Gecé elige una sola imagen para establecer el marco figurado del cartel, marco que determina y garantiza la coherencia de su interpretación/representación. Aquí se trata de la imagen *–ideograma*, tal vez– de un castillo o fortaleza, cuya función es evocar en términos aquitectónicos los diversos apartados, disciplinas, énfasis, etc. que definen la aproximación de Wölfflin al tema. Como en el ejemplo anterior, cada componente significativo del edificio o castillo lleva su eti-

queta explicativa –su apunte textual– que identifica el lugar que le corresponde dentro de la imagen total. No hay que perder de vista la postura irónica y juguetona de Gecé. Es notable, por ejemplo, que según la aclaración parentética de abajo, el edificio está hecho de "cemento alemán armado". Además, si el arquitecto es identificado explícitamente como Wölfflin, el maestro de obras resulta ser José Moreno Villa y el contratista, nada menos que la "Biblioteca de Ideas del Siglo XX", es decir, la colección editada por Calpe en que ha aparecido el libro.

Gecé no vacila en llevar su "procedimiento de cartelista" a sus últimas consecuencias y en 1927 produce una nueva serie de carteles –más de 30– que, al no encajar ya en un libro, pasan a una sala de exposiciones, en concreto a las prestigiosas Galerías Dalmau de Barcelona. La exposición tiene un éxito inmediato: a las dos horas de inaugurarse, la colección de carteles queda vendida íntegramente[9].

A diferencia de los carteles anteriores, que iban dedicados en su mayoría a libros individuales, en los nuevos Gecé se propone evocar una serie de personalidades del mundo literario: contemporáneos suyos (como García Lorca, Alberti y Bergamín), mayores y maestros (como Ortega, Unamuno, Maeztu, Miró, Valle-Inclán ...), y ciertos escritores extranjeros (como Cocteau y su querido Marinetti). Aunque la síntesis gráfica –o "simboligráfica"– sigue siendo la base de los carteles, Gecé ahora utiliza una gran variedad de materias y técnicas, mezclando, según observa Espina, "literatura y plasticidad, anuncio y biografía, banderola y aleluya" (*loc. cit.*). Asimilando el ejemplo de los cubistas franceses de primera época e inspirándose, ante todo, en los cuadros y *collages* de los futuristas italianos, emplea una amplia gama de elementos extrapictóricos en los carteles: alambre, recortes de periódico, postales bordadas, alfileres, naipes, papel de vasar ... Utiliza también purpurinas, calcomanías, papel de color, aceite y lacre en un deli-

9. Según el comentario anónimo, titulado "Una conferencia de Giménez Caballero", publicado en *El Sol*, 12 de enero de 1928. Los carteles fueron adquiridos por el bibliófilo Gustavo Gili. Últimamente han sido expuestos en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

rante ejercicio de lo que él mismo llama "post-expresionismo embalado"[10].

Entre las diversas modalidades de estos carteles, la que quisiera destacar es la biográfica: la que traza en forma de mapa sintético la trayectoria vital de una figura significativa del mundo literario e intelectual. El cartel dedicado a Guillermo de Torre, por ejemplo, enfoca el momento crucial en la vida y carrera de su amigo en que decide abandonar la Europa de las vanguardias militantes, las mismas que él ha estudiado y definido en su famoso libro de 1925 y que están representadas en forma de soldaditos franceses, italianos, y españoles. Vemos cómo Guillermo de Torre toma el trasatlántico (icono fundamental, entre otros, de la modernidad del siglo XX, según dice Gecé en otro lugar) y fija su residencia en Buenos Aires, al lado de Norah Borges que parece estar representada por la figura angélica a la izquierda, estratégicamente ubicada en el mapa.

Diseñado con gran ingenuidad (recordemos que Gecé no tiene formación artística alguna), el cartel sugiere un movimiento en cuyo centro, al estilo de ciertos cuadros futuristas (de Severini, por ejemplo, o de Carlos Carrá), se crea una especie de vórtice: conjunción agitada de agua y aire, olas y hélices. Éstas obviamente hacen alusión al primer libro de poemas de Guillermo de Torre que es de donde Gecé ha sacado el epígrafe o leyenda que aparece en la parte inferior derecha : "...un perfume trasoceánico / me echa al cuello sus brazos...", dos versos que, fechados en 1922, adquieren un claro sabor profético. Como en los carteles del libro de 1927, hay que "leer" las imágenes apoyándose en los textos, reconociendo la relación de complementariedad que existe entre ambos.

El cartel dedicado a Benjamín Jarnés es otro "mapa vital", semblanza esquemática de la trayectoria de un escritor notable de la época. Conviene "leer" el cartel de arriba hacia abajo y de derecha

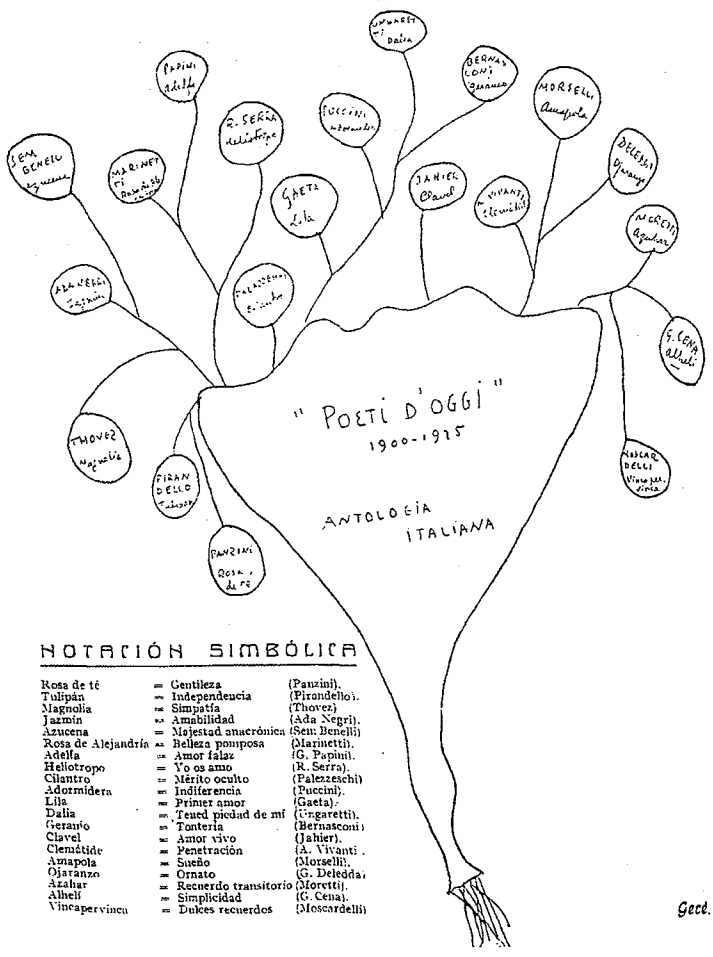
10. En el texto citado en la nota nº. 9. Cabe señalar que Sebastià Gasch, al comparar al Gecé cartelista con los jóvenes pintores residentes en París, subraya el hecho de que el entonces Director de *La Gaceta Literaria* haya sido el primero en aplicar el lacre a un cuadro, materia que, según dice el crítico, "se revela como riquísima de posibilidades". En "La exposición en Dalmau", *La Gaceta Literaria*, nº 27, 1 de febrero de 1928, p. 4.

XXIV

La Antología poética

"POETI D'OGGI (1900-1925)". Antología compilata da G. Papini e P. Pancrazi; Valecchi Editore Firenze. (Seconda Edizione)

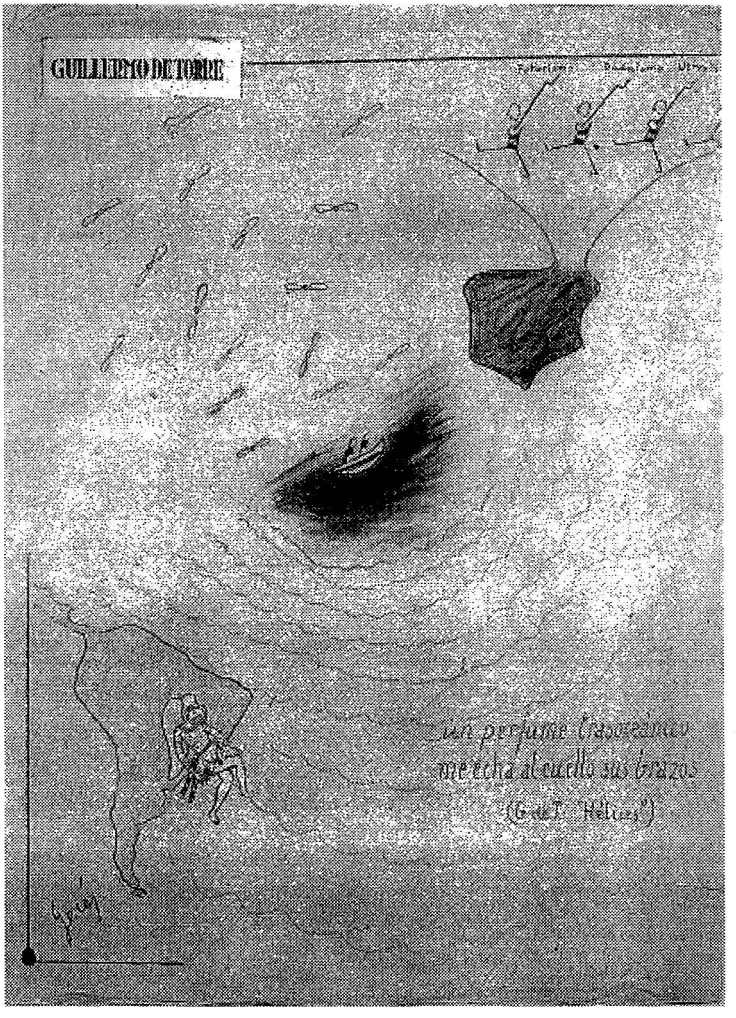
Aclaración etimológica imprescindible: *Antología* quiere decir algo así como ramillete de flores.
(Del griego ἀνθολογία)
(Nor) (traiado)

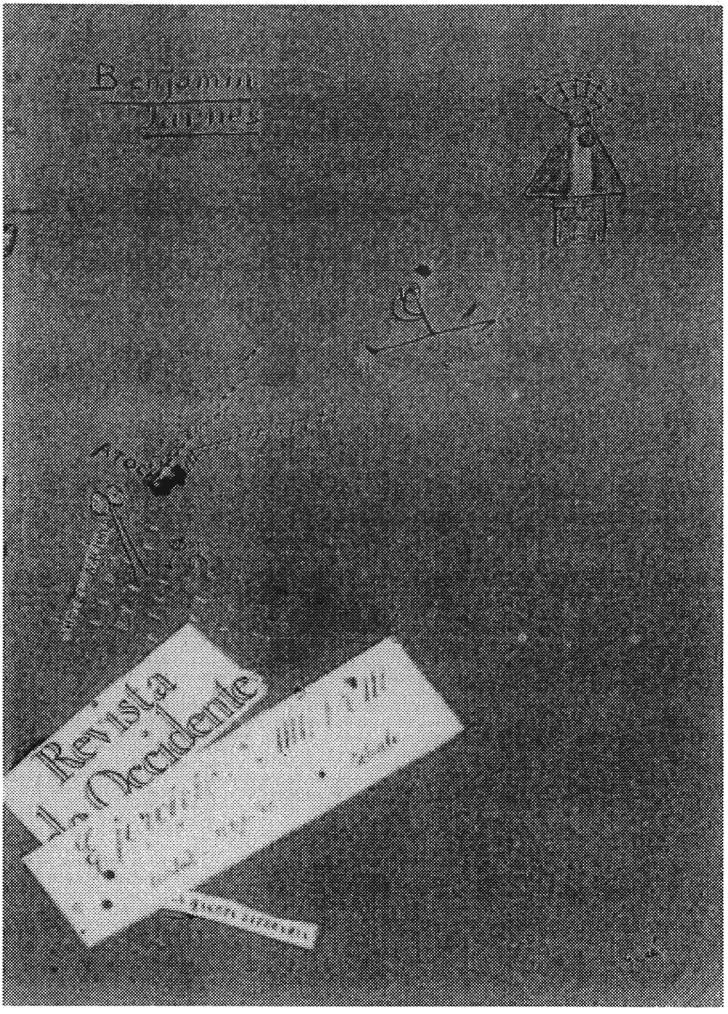


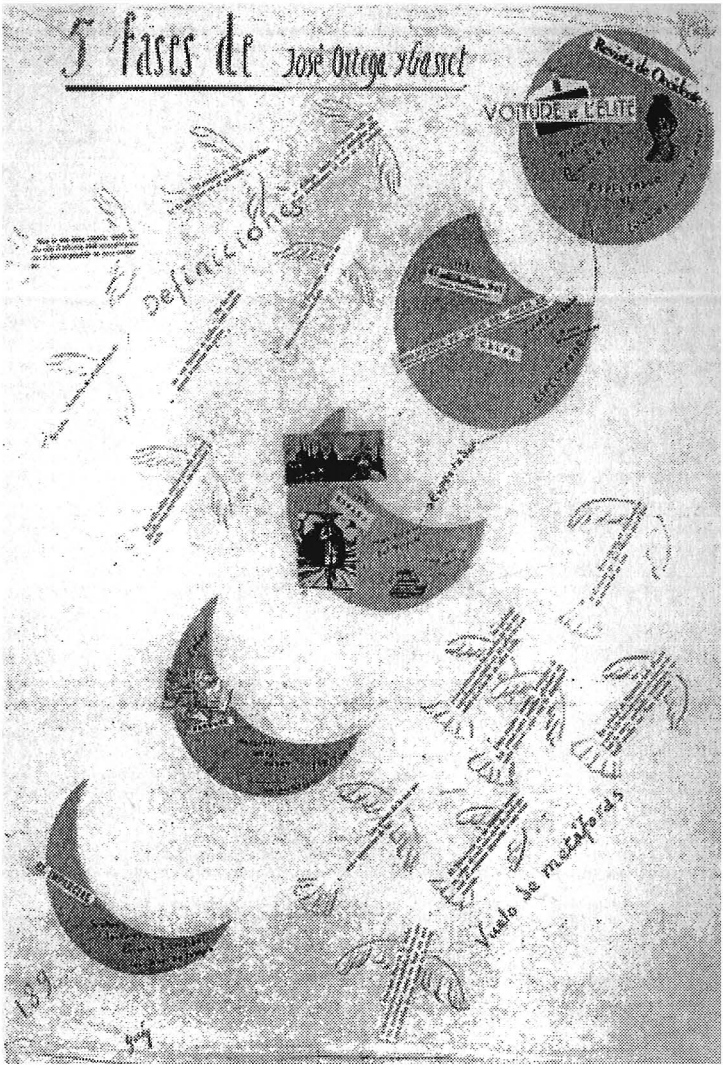
NOTACIÓN SIMBÓLICA

Rosa de té	=	Gentileza	(Panzini).
Tulipán	=	Independencia	(Pirandello).
Magnolia	=	Simpatía	(Thovez)
Jazmín	=	Amabilidad	(Ada Negri).
Azucena	=	Majestad anacrónica	(Sem Benelli)
Rosa de Alejandría	=	Belleza pomposa	(Marinetti).
Adelfa	=	Amor falaz	(G. Papini.
Heliotropo	=	Yo os amo	(R. Serra).
Cilantro	=	Mérito oculto	(Palazzeschi)
Adormidera	=	Indiferencia	(Puccini).
Lila	=	Primer amor	(Gaeta).
Dalia	=	Tened piedad de mí	(Ungaretti).
Geranio	=	Tontería	(Bernasconi)
Clavel	=	Amor vivo	(Jahier).
Clenátide	=	Penetración	(A. Vivanti .
Amapola	=	Sueño	(Morselli).
Ojaranzo	=	Ornato	(G. Deledda.
Azahar	=	Recuerdo transitorio	(Moretti).
Alhelí	=	Simplicidad	(G. Cena).
Vincapervinca	=	Dulces recuerdos	(Moscardelli)

Gecé.


GUILLERMO DE TORRE
Un perfume trascendente
me echa al cuello sus brazos
(G. de T. Retrato)


Benjamin
James
Revista
La Accidente


5 fases de José Ortega y Gasset
VOITURE DE L'ÉLITE
Deformaciones
Vuelo de metáforas

a izquierda, dejando que los ojos crucen el papel de la misma manera en que el escritor atravesó el país, abandonando su Zaragoza natal hacia la capital. El camino que siguió Jarnés fue determinado, literariamente, por sus publicaciones: desde la novela *El profesor inútil* (1926) hasta *Ejercicios* (1927), junto con sus colaboraciones regulares en revistas como la *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*. Es interesante constatar cómo el título del libro *Ejercicios* está representado no con un recorte emblemático sino por medio de un ejercicio de escritura o práctica caligráfica que deletrea el título, constituyendo así un buen ejemplo de la íntima relación que se establece a veces entre imagen y sentido.

También es notable en este cartel, como en varios otros, el estilo infantil con que Gecé representa los componentes esenciales: la figura humana a la derecha, por ejemplo (que parece ser el profesor inútil) o el reloj de la estación, o la silla y mesa al lado. Este primitivismo estilístico o ingenuidad de ejecución llama la atención sobre la ambigüedad de muchos carteles: por un lado, hay una simplificación –aparentemente deliberada– en la representación de los componentes de un cartel, simplificación o estilización que sirve, de manera indudable, para facilitar la comunicación; pero por otro lado suele haber un contenido o enunciado de no poca sutileza porque es evidente que va dirigido no al gran público (la figura de Jarnés no puede confundirse, a fin de cuentas, con una nueva marca de whisky) sino a un receptor ágil y enterado, miembro de una élite intelectual.

El cartel dedicado a Ortega, que lleva el título "Cinco fases de José Ortega y Gasset", tiene un interés especial. Aquí Gecé representa telegráficamente las etapas decisivas de la obra y carrera del filósofo mediante una secuencia de fases lunares (¿o solares?) que obviamente hay que leer de abajo hacia arriba. Cada fase es definida por un epígrafe, apunte, dibujo o recorte. Los recortes llevan títulos emblemáticos que remiten a momentos, experiencias o proyectos fundamentales en la vida del escritor: *El Imparcial*, Marburgo, *España, El Sol*, Calpe, *El Espectador*, la Biblioteca de Ideas del Siglo XX, la *Revista de Occidente*... Arriba y abajo, siguiendo el paulatino crecimiento del orbe orteguiano, se ven ban-

dadas de aves: fragmentos de textos a los que se ha dado forma de pájaros, las alas dibujadas por el propio cartelista. Estos recortes recogen definiciones y metáforas significativas o memorables en la evolución del pensamiento del escritor. Todos van volando o convergiendo hacia la plenitud, en las alturas, del Ortega de los años 20, el mismo Ortega que se pasea regiamente en su "voiture de l'élite", que parece ser un Rolls-Royce...

De nuevo, el desafío está en captar la manera en que Gecé ha intentado representar e interpretar el sentido del desarrollo de una vida. La relación entre palabra e imagen sigue siendo algo ambivalente, o por lo menos, doble y complementaria: uno puede leer las frases o palabras sueltas que aparecen en el cartel y descifrar su significado literal; pero al mismo tiempo, cabe reconocer que han perdido su estatus convencional de "texto" para cumplir una función distinta –la de complemento pictórico (incluso de componente esencial) de la imagen central del orbe celestial que sube y crece y que da una coherencia totalizadora al cartel. Uno no puede menos que tener presente la famosa afirmación de Marinetti de que pensamos, de hecho, en imágenes y no en palabras.

El cartelismo de Gecé representa una ruptura fundamental con el discurso crítico –por lo menos con el discurso crítico periodístico– de la época, y, a la vez, un intento insólito de encontrar una fórmula nueva para la divulgación del conocimiento cultural. El comentario crítico o el esbozo bio-bibliográfico pierde aquí su estatus tradicional y se convierte en algo así como "anuncio eléctrico con lámparas de colores", según la certera frase de Espina (*loc. cit.*). De hecho, es significativo que el libro *Carteles* vaya dedicado "A la era industrial. Nada menos". El escritor comenta al respecto: " ... nos acercamos a la era industrial del mundo ... Y como todavía es un momento de transición, de aquí que la crítica [...] tenga que tomar posiciones provisorias en el puente. Preparando en tanto el gran futuro instrumento [...] que no es otro que el cartel[11] ". La observación puede parecernos exagerada, pero hay que reconocer la habilidad con que Gecé utiliza los medios propios

11. En el prólogo a *Carteles*, p. 15.

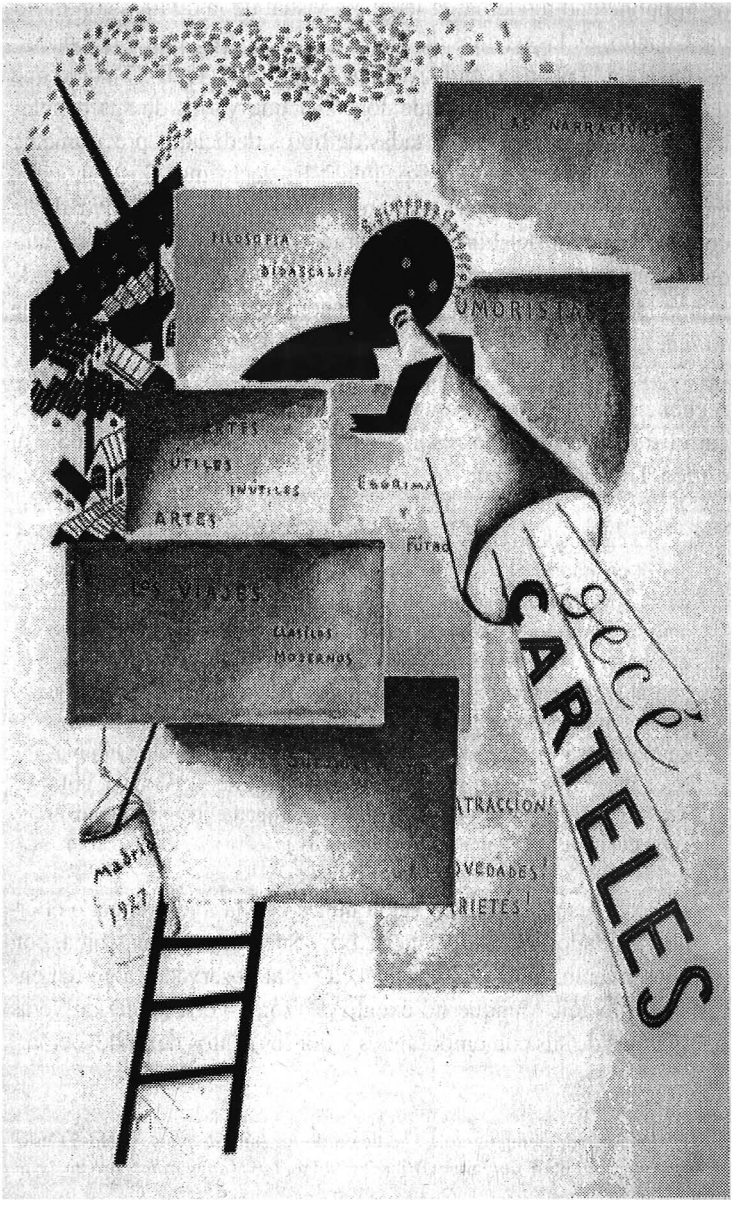
de la publicidad moderna: el lenguaje visual de la divulgación masiva. Cuando, en las páginas de *El Sol*, reconoce que, como reseñador, se queda en la puerta o en la portada de un libro (11-II-27), creo que da en el clavo, y no sorprende constatar que varios de sus carteles han sido utilizados como portadas de libros dedicados precisamente al estudio de la vanguardia española[12]. Es decir, que Gecé anticipa, en cierto sentido, lo que hoy en día es un aspecto clave de la comercialización del libro, considerado este último ya como cualquier "producto mercantible": su aspecto físico, el diseño gráfico de la portada, la hábil plasmación de esencias en términos visuales que sirven, idealmente, para seducir al lector-consumidor.

Gecé mantiene que este cambio de orientación tiene unas consecuencias importantes, entre ellas la abdicación, por parte del cartelista literario, de la responsabilidad que antes correspondía al crítico. Dice al respecto:

> El cartelista no es responsable de la bondad y eficacia del objeto por él exaltado [...] Con un comestible, un específico en anormales condiciones puede un cartelista intoxicar una familia. Con un libro –a no ser pornográfico o francamente subversivo– no hay más peligro que el de una dosis variable de aburrimiento. El cartelista es irresponsable. El cartelista no tiene más misión que poner su color, su gracia, su ingenio en envolver los productos a veces más groseros, antipoéticos y brutales de la vida, recubriéndolos de un aura luminosa de ilusión, de fosforescencia, de seducción embriagadora. Y utilizar –ya sin la hipocresía antigua– despreocupada, jocundamente, el cubo del agua y del jabón. (*Carteles*, p. 16)

El hecho es que Gecé no actúa nunca con la indiferencia o el cinismo calculador del publicista de hoy. Suele actuar, más bien, con gracia e ingenio, transmitiendo al lector o al observador algo del entusiasmo juvenil –aunque no exento de ironía– que siente de veras por algunos de sus contemporáneos y por los santos de su devoción.

12. Pienso, por ejemplo, en la 1ª edición de *La edad de plata*, de José Carlos Mainer, y en el libro de Jaime Brihuega sobre *Las vanguardias artísticas de España*.


FILOSOFIA
DIDÁSCALI
HUMORISTAS
ARTES
ÚTILES
INÚTILES
ARTES
LOS VIAJES
CLÁSICOS
MODERNOS
ATRACCIONES
NOVEDADES
VARIETÉS
1937
¡Hoy
CARTELES

A modo de conclusión, quisiera comentar una imagen final: la de la portada de su libro Carteles, diseñada, como es natural, por el propio autor. Sobre un fondo de paisaje urbano, vemos al cartelista subir a lo alto, con "el cubo del agua y del jabón" para pegar sus carteles, intentando captar, por medio de sus manchas de color –sus "incitaciones cromáticas"– la atención del transeúnte distraído. Se manifiesta de nuevo aquí el mismo tipo de ambigüedad que hemos comentado antes, porque el cartelista no aparece con un pincel –ni siquiera con una pluma– en la mano, sino con un megáfono. Es decir, que va pregonando al público – "con la alegría nueva", dice "como de juglar" (*Carteles*, p. 16)– los atributos de los productos que anuncia. Combinación feliz de imagen y palabra al servicio de una iniciativa única en el marco de la vanguardia española.

LA NECESARIA CARNALIDAD EN *LA VOZ A TI DEBIDA* DE PEDRO SALINAS

Antonio Garrido
(Universidad de Málaga)

En la interpretación de la serie literaria, como en todos los campos, se acuñan opiniones que se van repitiendo porque se consideran suficientemente demostradas; en su peregrinar se convierten en verdaderos tópicos. Es el caso de los tres libros de Pedro Salinas. *La voz a ti debida*, *Razón de Amor* y *Largo lamento* (citaré por la edición de Monserrat Escartín, Madrid, 1995) que se consideran como unitarios. Yo mismo así lo estimé en un trabajo anterior (A. Garrido, "Notas a *La voz a ti debida*", *ANMAL*, IV, 2, 1981, pp. 355-375). La atención que me merece la obra del poeta me ha permitido establecer una distinción entre dos niveles: la unidad del ciclo amoroso y el sentido trascendente de la unión-desunión del poeta con la Amada. Ambas opiniones vienen sumadas, aunque no tengan mucho que ver, desde hace años. Guillén (carta a Salinas 5-XI-1938, en A. Soria Olmedo, *P. Salinas / J. Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, 1992, p. 195) le aconsejaba que publicara los tres libros en un volumen porque "constituyen un solo ciclo, un largo poema". Este sentido unificador en el tema: poesía de amor, ha oscurecido un tanto el carácter de contradicción que es el verdadero eje del itinerario; contradicción, lucha, dialéctica, sentido dinámico del amor como exploración y desengaño.

La unidad del "Cancionero" no puede dejar de lado su diversidad; la clara oposición de sus partes, en muchos casos, es la justificación del desarrollo del plan textual tal como se nos ofrece en la linealidad de la escritura. Por tanto, la unidad, que no niego en un nivel máximo de "inventio" debe compensarse con una pluralidad de "dispositio". Esto no contradice para nada el subtítulo de *Poema* de *La voz a ti debida* centro de esta aportación.

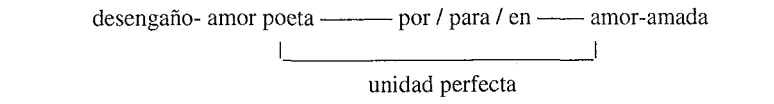
Por otro lado he de referirme al lugar común de interpretar el libro como afán de trascendencia, un poemario donde el sentimiento platónico es el predominante. La tradicional oposición *luz-sombra*, explícita en los versos, la estructura de pseudodiálogo, la pareja *yo-tú*, la recurrencia a la tradición tan sabiamente conocida y asumida por Salinas han contribuido notablemente a esta tesis. De hecho es fácil dejarse llevar al mito de la caverna y a los problemas de la *realidad-irrealidad* y al elemento de la *apariencia* como perturbador; como un espejo que deforma y se interpone entre los amantes que se buscan; mejor dicho, él busca, para no encontrarse porque la Amada, en muchas ocasiones, no es *otra* sino una prolongación del propio emisor que cierra el circuito comunicativo en una prolongación lírica de enorme rentabilidad literaria en la tradición de la serie.

Setenta momentos que no siguen una secuencia discursiva continua forman un libro en el que encontramos reiteraciones, subtemas, saltos, fragmentos con gran autonomía, etc. Una posible determinación de las unidades es la siguiente:

1. Amada fuente de vida, de conocimiento. Invocación de la amada.
2. Espectación de la amada. Atemporalidad. Amor todopoderoso.
3. Busca de la esencia y del conocimiento amoroso que trasciende el "yo".
4. Espectación de la amada. Abandono del poeta en ella.
5. Trascender lo material. Construcción de un mundo imaginario más real que el que tenemos.
6. Incognocibilidad de la amada. Sólo se conoce la apariencia del momento.

7. Amada fuente de singularización de las cosas.
8. Alegría = mujer. Posesión. Plena posesión en la despedida.
9. Amor primitivo. Original. El nombre como obstáculo.
10. El mundo perdido del poeta está en la amada. La amada fuente de vida. El pasado, el olvido = amada.
11. La apariencia. La amada está por detrás de la apariencia. Es la idea del poeta.
12. El pasado no es conocimiento. El amor surge en un instante. Amor sin límites. La amada invisible.
13. Origen. Pureza. La amada ordenadora y creadora. El poeta espectante.
14. Amada. Poesía pura. Desnuda. Invocación.
15. Descriptivo de alegría. Imposibilidad del conocimiento total.
16. Descriptivo del "sí". El monosílabo asociado a lo bello, a lo bueno. Opuesto al "no".
17. Definición del amor: mezcla de los tiempos. Original pureza. Carnalización.
18. Origen. Los amantes ordenadores del mundo.
19. Amor = unidad. Sensualismo. Vida como goce. Fragmento con rima.
20. Posibilidad de amar equivocadamente. Necesidad del riesgo. El amar lo trasciende todo.
21. Unidad vital amado / amada. Vivir cada uno en el otro.
22. Busca de la esencia pura de la amada. Pureza original y desnuda. La amada se sobrevive en el poeta.
23. Sentimiento de limitación en el poeta. Deseo de cosificarse en el entorno de la amada. Ser el único amor.
24. La amada se justifica en sí misma. Es principio y fin.
25. Poema de desengaño. Las cosas no le vienen de la amada.
26. Deseo de cosificarse. Miedo a perder el amor.
27. El sueño aparta la amada del poeta.
28. Reloj / eternidad de la amada. El tiempo marcado no sirve. Pero la eternidad surgió del tiempo crónico hace veinte años.
29. Los ojos de la amada son las puertas para el poeta. Está sometido a la voluntad de abrirlos o cerrarlos.

30. Invitación a la entrega.
31. Petición de libertad. Fatalidad por desengaño. El poeta siempre vuelve a la amada..
32. Imposibilidad de encontrarse los amantes. Espectación de la amada.
33. El amor del poeta está en la amada.



34 Contemplación de la amada. Encuentro en el más allá.
35. Petición de trascendencia. Anulación de los tiempos. Huida.
36. El recuerdo del beso es más permanente, más deseado que el beso mismo. Recreación.
37. Eternidad de la amada y del acto amoroso de entrega. Amada circular. Amada como origen. Finitud del amado.
38. Deseo del amor total, sin preguntas, sin respuestas.
39. Miedo de amar en falso. Augurio de soledad.
40. De la unión trabajosa de los amantes surge la certeza del amor. El amante es necesario para la existencia de la amada.
41. Exploración en busca de la esencia de la amada. El poeta único desvelador de la misma.
42. Oposición día / noche. Referencia al diálogo.
43. La amada tampoco puede llegar al total conocimiento. Está cercada por las preguntas.
44. Presencia del recuerdo de la amada que anula cualquier otro hecho pasado o presente.
45. Incorporeidad de los amantes. Ir hacia arriba. La ausencia de la amada es para él caer en lo cotidiano.
46. El poeta fabrica la propia voz de la amada para escapar de la soledad. Incomunicabilidad de los amantes.
47. La amada abandona al poeta.. Justificación. Amor de la soledad.
48. La noche es la amenaza, el miedo. El día es la liberación. Luz = amor.

49. Imposibilidad de amor. El poeta ama sombras, dobles de la amada.
50. La sombra, el doble, acaba con la verdadera amada. El poeta sucumbirá al engaño.
51. El poeta no puede creer que es amado. Desconfianza en la correspondencia.
52. Deseo de conocer a la amada, de reducirla, aún a riesgo de perderla.
53. Imposibilidad de conocer la esencia de la amada. Los besos impiden llegar. Lejana esperanza de conocimiento.
54. Imposibilidad de conocer la esencia de la amada. Presencia de los besos. Oposición frente / labios.
55. Miedo de la verdad que puede hacer perderse a la amada. El poeta prefiere no preguntar.
56. La amada es desposeída de todo lo material. Es amor elecuerdo. La idea de la amada.
57. Deseo de posesión. Ser de la amada = no ser.
58. Encuentro amada = encuentro con la alegría, gozo. Amada (opuesta) tristeza, dolor.
59. Amada = camino de la felicidad. Añoranza del poeta inmerso en la rutina.
60. Extensa metáfora. Descriptivo las láminas. Dolores del poeta por el pasado.
61. Unidad amado-a. Dolor del poeta por soledad. Invocación a la amada.
62. El amor / la amada singulariza lo cotidiano. Miedo a perderlo / la y volver a la rutina.
63. Dolor = último recuerdo del amor perdido. La presencia del dolor es la confirmación de que existió el amor. Perseverancia en el amor.
64. Orden universal. El recuerdo del amor es sostenido por la soledad.
65. Recuerdo de la vida con la amada. Visión de aquel mundo singular. Soledad y vacío final.
66. El amor tiene que existir siempre, no importa en qué amantes.

67. Soledad total del poeta. Recuerdos de sombras "sin carne ni alma".
68. Inseguridad en el amor: ¿sombras, cuerpos?.
69. Quizá las sombras tengan alguna corporeidad. Tienen esperanza de realidad.
70. Deseo de carnalización. Que el amor tome cuerpo, deje de ser sombra. Sombra = nada.

Es claro que Salinas se plantea el problema fundamental de la nominación en pureza, el de la recuperación de la palabra que, cargada por el uso y el roce, ha perdido su levedad en la ganga insoportable del intercambio cotidiano. El esfuerzo de simplificación es constante, y el poeta irá hacia una potenciación de los universos referenciales originarios en su particular cosmovisión, llegando a un mundo increado, anterior al Caos primordial y que tiene en su centro el deseo de Ella.

El mundo se representa en la enumeración alógica, y el caos léxico será la puerta para reconstruir los nexos de una mínima certidumbre. Este caos está en relación con el tiempo crónico, con esa barrera casi imposible de superar. Sólo la Amada podrá rescatar al poeta del decurso lineal. Ella será la fuente de la vida y del conocimiento en una realidad superior. Por supuesto, la Amada adquiere valor en función del emisor. El uso de los pronombres es el marco donde se establece un diálogo caracterizado por la sobriedad y donde la palabra recupera su autonomía. Pero el rendimiento textual necesita de un ámbito con perfiles suficientemente difuminados. El sueño será el plano en el que el encuentro amoroso se convierta en verdadera vida; de ahí el uso de la tradicional separación día-noche, de ahí que el despertar sea la pérdida de la momentanea armonía.

La realidad y la imaginación están estrechamente unidas en el acto singular de interpretar el mundo creándolo. Un mundo hostil en el que los hombres se destruyen unos a otros. Un universo que produce el asombro y el miedo en el poeta, al mismo tiempo que una extraordinaria lucidez. Salinas es consciente de que la busca del conocimiento en y por la Amada es tarea necesaria, pero des-

alentadora. Su itinerario amoroso está transido de angustia. El amor es el único camino para conocer y conocerse en la solidaridad fundamental que da la libertad del hombre. Pero el amor choca con el maquinismo y la violencia en su forma más absoluta; la guerra. La angustia del poeta es muy real, en niveles más abstractos, se relaciona con el espacio y el tiempo como límites. El poeta tiene que luchar entre el tiempo del reloj y el del corazón, entre el aquí y el allí como los lugares inciertos de un mapa imposible.

Todos los planos significativos y todos los símbolos coinciden en la Amada. Salinas intentará superar la tensión del cuerpo y del alma, de lo abstracto y de lo concreto. No podrá conseguir el equilibrio y dudará ante las facetas cambiantes de la Amada-Mundo, a la que ve como una sombra. La única certeza es la soledad y, siguiendo esa tradición que siempre vio como camino de futuro, se refugiará en el recuerdo del amor y el dolor. El itinerario se cierra, a la postre, según un modelo canónico.

La creación y recreación de la nueva realidad amorosa se desarrolla en el diálogo con las cosas y el universo. Pero es un diálogo falso, es un esfuerzo que concluye en una llamada sin respuesta, en un monólogo. Precisamente la tensión poética viene de la unilateralidad comunicativa. El poeta parte de la experiencia cotidiana en la que la soledad es la única certeza. El poeta huye hacia la Amada como liberación, intentando encontrar su esencia y construyendo un nivel mítico donde el mundo se ordene. Es un movimiento aparentemente hacia afuera, pero, en realidad, es un proceso que nace y muere en la propia identidad del emisor, que toma uno de los modelos textuales más frecuentados en la literatura para establecer su lírica personal. Salinas entiende la poesía como una aventura que lleva a lo absoluto, donde se crea un universo completo. Generalmente, el tema o núcleo del texto queda establecido en los primeros versos. Después se amplificará con la sabia combinación de imágenes tradicionales y modernas, así como con la revitalización de clichés que habían perdido su fuerza inicial por el uso. Al igual que para Valery, la poesía es una exigencia continua de orden y mesura que intenta conocer lo real desde los niveles más profundos de la propia identidad. Es poesía

del reflejo de lo real en la conciencia y del juego alternativo del emisor como sujeto y objeto.

El amor es la unidad y el riesgo, consustancial con él. Los tiempos deben anularse, y así será más deseado el beso en una atemporal evocación que en el momento de realizarse, en un primer planteamiento que se demostrará insuficiente a todas luces. El poeta va fabricando la voz de la Amada desde la amenaza de la noche. En la noche, el poeta se equivoca y ama sombras que son dobles de la Amada. El fragmento setenta de *La voz a ti debida* es muy significativo, porque el poeta que identifica la sombra con la nada se da cuenta de que el amor debe tomar cuerpo.

Las notas de Escartín en su edición abundan en la no carnalidad última del amor. Es la confirmación del lugar común a que me he referido. Sin embargo una lectura de, precisamente, este último fragmento del libro nos ofrece una luz diferente. De alguna manera el mundo de las sombras, de los deseos de infinitud, de la búsqueda en el laberinto del existir se rinde ante la evidencia: la necesidad de concreción:

> ¿Las oyes cómo piden realidades
> ellas, desmelenadas fieras,
> ellas, las sombras que los dos forjamos
> en éste inmenso lecho de distancias?

La oposición no deja lugar a dudas; las sombras –unidad léxica polivalente que resume todo lo negativo– son encarnaciones de fuerzas que, como las Furias mitológicas, han atormentado a los amantes. De hecho, los amantes son las sombras; son ellos los que necesitan de realidad desde el abismo de su separación. Desde el. verso 2435 se rematiza el enunciado.

> Cansadas ya de infinitud, de tiempo
> sin medida, de anónimo, heridas
> por una gran nostalgia de materia,
> piden límites, días, nombres.

Los amantes –sombras rompen con la numerología perfecta del tiempo detenido, del cubo escurialense, con la simetría del orden que encierra, por ser orden, la certidumbre del desequilibrio en la aventura del amor. La memoria es el instrumento que permite un conocimiento doloroso de los límites que los cuerpos disponen. El amor platónico es una magnífica perversión intelectual, una gran creación cultural. El amor ferino del que hablara Herrera es el extremo. El poeta insiste en la necesidad de nominación:

> Los dos les buscaremos
> un color, una fecha, un pecho, un sol.

Frente a la *sombra* recurrente una y otra vez en el texto la luz-sol se ofrece como horizonte necesario para sobrevivir frente a la nada. Las sombras quedarán asumidas en la materia, se alimentarán de ella y calmarán su "ansia errante". Más tarde cuando la unión deje de existir el recuerdo carnal, la evocación de la pasión será suficiente para permanecer:

> ellas
> tendrán recuerdos ya, tendrán pasado
> de carne y hueso.

El tiempo cierra su presencia (A. Garrido, *Pedro Salinas*, Málaga, 1994), creando la suspensión de su movimiento en la carnalidad:

> Y su afanoso sueño
> de sombras, otra vez, será el retorno
> a esta corporeidad mortal y rosa
> donde el amor inventa su infinito.

J.R.J. *"MA NON TROPPO"*

José María Naharro-Calderón
(Universidad de Maryland at College Park)

Para J. Blasco y T. Gómez Trueba,
"actualidad y futuro" de la prosa de Juan Ramón

En los últimos años han ido apareciendo ediciones epistolares, memorias y estudios varios que han matizado considerablemente la relación ético-estética que mantuvieron Juan Ramón Jiménez y diferentes escritores del 27[1]. En particular, me he referido a la ansiedad de la influencia como flujo y reflujo permanentes que presiden las relaciones estéticas entre el precursor y sus efebos. Dichos

1. Consultar entre otros, J. Cano Ballesta, "Poetas celestes, poetas demoníacos: Juan Ramón Jiménez y la generación del 27", en G. Paolini (ed.), *La Chispa*, Tulane U.P., Nueva Orleans, 1985, pp. 49-56; N. Dennis, *Parfum and Poison: A Study of the Relationship between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez*, Edition Reichenberger, Kassel, 1985; J. R. Jiménez, *Guerra en España (1936-1953)*, A. Crespo (ed.), Seix Barral, Barcelona, 1985; V. Aleixandre, *Epistolario*, J. L. Cano (ed.), Alianza, Madrid, 1986; P. L. Avila, "La polémica J.R. Jiménez/J. Guillén y la revista *Orígenes*: cartas inéditas de J. Guillén a J. Rodríguez Feo (1945-1956)", *Anthropos Documentos A 2*, 1992, pp. 148-159; *Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda, Emilio Prados*, J. L. Cano (ed.), Versal, Madrid, 1992; P. Salinas y J. Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, A. Soria Olmedo (ed.), Tusquets, Barcelona, 1992; C. Maurer, "Más allá de Eco y Narciso: J.R.J. y Jorge Guillén", en J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *La claridad en el aire. Estudios sobre Jorge Guillén*, Caja Murcia, Murcia, 1994, pp. 207-23; J. M. Naharro-Calderón, *Entre el exilio y el interior: el "entresiglo" y Juan Ramón Jiménez*, Anthropos, Barcelona, 1994; y B. Ciplijauskaité, "Apostilla a una polémica: J.R. Jiménez y los poetas del 27", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1996, 21, pp. 77-85.

contactos tienen un inicio en torno a la edición de diversas publicaciones en la década de los veinte por parte del poeta de Moguer. Jiménez reiniciaba así su labor modernista de editor de revistas, para reunir en ellas a los jóvenes valores poéticos que iban surgiendo tras la estela de la poesía desnuda. En 1921, apareció *Índice*, con promesa de doce números anuales pero sólo vieron la luz cuatro. Con la colaboración de Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes y con Juan Guerrero Ruiz como secretario, participaron en la revista tanto escritores reconocidos como nuevos (Azorín, Corpus Barga, Moreno Villa, Ortega, los Machado, Pérez de Ayala, Dámaso Alonso, Bergamín, Juan Chabás, Antonio Espina, Gerardo Diego, Gómez de la Serna, García Lorca, Guillén, Salinas, etc ....). Aunque la revista no perduró, el poeta se esforzó por dar en la colección paralela, libros como *El cohete y la estrella* de Bergamín, *Signario* de Antonio Espina, *Fábula de Polifemo* de Góngora, *Niños* de Palencia, *Visión de Anahuac* de Reyes o *Presagios* de Salinas. Siguió en 1925, *Sí: (Boletín Bello Español) de El Andaluz Universal*, el cual adelantó, entre otros, poemas de Rafael Alberti para *Marinero en tierra*. En 1927, el único número de *Ley: (Entregas de Capricho)* cerró el ciclo dedicado a los jóvenes, pues otras revistas posteriores quedaron en ciernes *(Anonimato, Presencia: (Boletín español de poesía y crítica), Lírica española, Poesía Española, Trabajo poético español, Estado poético: (Revista para amigos y enemigos).*

En apariencia, dicho mecenazgo recibió un espaldarazo público en 1914 de José Ortega y Gasset que Juan Ramón Jiménez recordó tras el fallecimiento del filósofo:

> Cuando Ortega escribió el prólogo para *El Pasajero,* de José Moreno Villa (libro que yo cuidé también y que se publicó después de conocerme a mí Moreno Villa, no antes, como él ha escrito recientemente),[2] nos lo leyó en la sobremesa de una comida en su casa de la calle de Zurbano, a Moreno Villa, a Américo Castro y a mí; y al terminar, me dijo Ortega: "Usted tiene la obligación de

2. Ver J. Moreno Villa, *Vida en claro*, Fondo de Cultura, México, 1944.

dar ejemplo constante a estos jóvenes". Es claro que yo no me proponía dar ningún ejemplo, pero en esos años estaba en un constante dinamismo; y desde Moreno Villa, Salinas, Guillén, etc., hasta los poetas de 1930, todos siguieron ejemplos míos naturales; que yo nunca me he considerado un virtuoso, y siempre, creí, ante todo, en la voz; voz que no tenía acento propio en la mayoría de tales poetas de voces más que de voz, y que tampoco daban voces, sino ecos, devueltos con labia, falsete y ripio, porque eran virtuosismo condicional, y el virtuosismo pierde el encanto y el misterio melodiosos y deja sólo la frialdad armónica"[3].

Jiménez resumía aquí la divergente trayectoria de su poesía y la de sus supuestos continuadores, polémica que hizo verter durante décadas tanto a sus protagonistas como a la subsiguiente crítica, páginas poco afortunadas en todos los sentidos[4].

Toda memoria canonizante, y en particular la juanramoniana, se esfuerza por actuar como el haz que debe guiar hacia un sustrato literario fundamental. Y dicha esencia la identificó Juan Ramón en 1935 como "modernismo", es decir como un paradójico entronque abierto entre modernismo y modernidad que abarcaba toda su estética y que supravaloraba canónicamente su obra atacada por las divergencias vanguardistas de los jóvenes modernos[5]. El inabarcable horizonte que delimitaba la etiqueta "modernismo" garantizaba la apertura de un movimiento cerrado, miembro de la tradición, con el cambio como signo de modernidad, como la actualidad y el futuro que ejemplificaba el programa ético-estético de Ortega en 1914 al que se había sumado el poeta moguereño. Perpetuaba también el sentido neorromántico de la inspirada voz juanramoniana

3. J. R. Jiménez, "Recuerdo a José Ortega y Gasset", *Anthropos: Suplementos*, 1989, 11, pp. 92-93.

4. El tema ha suscitado tal reguero de versiones que hasta los recientes intentos de resumen de la polémica entre Guillén y Jiménez realizados por Maurer o Ciplijauskaité, *op. cit.*, quedan truncos, en parte debido a lo que me parece mecanicista separación entre biografía y estética.

5. J. R. Jiménez, "Ampliación a una interviú. Una carta del insigne Juan Ramón Jiménez", *La Voz*, 23 de marzo de 1935, p. 1. Ver J. M. Naharro-Calderón, *op. cit*, p. 317 y ss.

que gestaba el embrión de la voz descendiente de los poetas posteriores mientras que erradicaba las voces de los vanguardistas ecos ingenieros de los discípulos. Pero dicha dialéctica, cuya perversión pudiera atribuirse a la distancia olvidadiza de décadas con la que actuaba la memoria juanramoniana, no sólo tenía su origen en la necesidad de seguir asumiendo un protagonismo lírico dañado en parte por la sima del exilio y la borrascosa relación con la república del 27. También se guiaba a través del recuerdo de un proyecto editorial ahogado entre el océano del olvido del poeta de Moguer. En efecto, en el artículo dedicado a Ortega, Juan Ramón omitía referirse a *Actualidad y futuro*, el intento de revista y de ediciones que manejó en torno a 1918 como botón de muestra del impulso pedido por el filósofo y que sí se fraguó en las revistas posteriores que de la mano del poeta moguereño vieron la eclosión intelectual de los escritores del 27[6].

El primer rasgo que muestra el espíritu de relación entre tradición y modernidad que preside *Actualidad y futuro* aparece con la viñeta juanramoniana que debía ilustrar la contraportada; representa a lápiz la figura de un ondero clásico, bajo el que reza el lema: "Va a mandar su corazón al porvenir, con la onda"[7]. En la portada con fecha de 30 de junio de 1918 como inicio del Año 1, Vol 1, el título: *Actualidad y futuro de España (Crisol)*. En un primer momento, Jiménez barajó la posibilidad de que tuviera una periodicidad trimestral y un grosor de cuatro pliegos, pero en un segundo término la programa para dos entregas semestrales de enero y junio. En su contenido, temas "no sólo de España [sino de] todo el mundo". Iría divida en dos partes: la primera de "temas generales, crítica de cine, notas, jui-

6. *Actualidad y futuro* también representó un proyecto de ordenación de la prosa completa de Juan Ramón Jiménez, anunciado en *Eternidades*. Posteriormente, dicho título fue sustituido por el de *Libros de Madrid* . Ver J. Blasco y T. Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta,* Grammalea, Valladolid, 1984, pp. 24 y 101.

7. Inédito de la *Sala Zenobia y Juan Ramón Jiménez*. Agradezco a Raquel Sárraga su ayuda con este manuscrito y a Francisco H. Pinzón Jiménez la autorización para citarlo. Conservo la particular ortografía juanramoniana y señalo entre {corchetes} aquellas palabras no descifradas o de dudosa lectura y entre [abrazaderas] las añadidas para una mejor comprensión.

cios, opiniones" como por ejemplo, comentarios a *El Sol*, a las *Poesías completas* de Antonio Machado, la visita de Mr. Huntington de la Hispanic Society of America a Madrid o lo que califica como amaneramiento del ilustrador, es decir los rasgos mecanicistas o "lo expresivo del ilustrador está sólo en el procedimiento", máxima con la que describe la obra del dibujante inglés Arthur Rakham y que anticipa su crítica al supuesto espíritu "injeniero" de los del 27. En la segunda parte de la publicación se aunaba el espíritu actual con el de futuro, al destacar Jiménez el carácter diverso, elitista y cosmopolita de las vanguardias: "Los que están, son o vienen. Una sola cosa selecta de cada uno. Pintura, modas, escritores, músicos, científicos, etc... La esencia es que venga el nombre".

Como acorde, la revista tenía el carácter escogido de la minoría en todos los registros, incluyendo el político. "Después de mi testo", afirmaba Jiménez "en cada tomo, los trabajos o fragmentos más bellos de los 'buenos' –una poesía, un artículo, un dibujo, foto de un cuadro, una casa, un monumento bello de Carlos III por ejemplo, trozos de Larra, de Bécquer, de Silverio Lanza, de [Tomás] {Meabe}, un artículo de pronóstico bueno, una poesía a uno que viene –"La cojita a las injurias"[8] –... Entre mi testo, trozos clásicos, modernos de todas partes –que definan la idea. Traducciones de modernos de primera línea: Frost, Master, etc..."[9] Probablemente, "El recuerdo" sería uno de los primeros poemas propios para la revista, ya que entre las hojas manuscritas aparece un borrador tachado con una variante ilegible. Dicho poema plantea también líricamente el programa de *Actualidad y futuro,* al actuar

8. Podría tratarse tanto del poema "La cojita" ("La niña sonríe:¡ 'Espera,/ voy a cojer la muleta!'") de "Historias" en *Segunda Antolojía Poética* , Espasa Calpe, Madrid, 1933, p. 151, como del texto en prosa "La cojita", ("Sueña que es lancha") en *Elejías andaluzas,* A. del Villar (ed.), Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 164. Este último texto estaba destinado a *Cuentos y sueños,* libro que J. Blasco y T. Gómez Trueba , *op. cit.,* p. 84, señalan "lo constituía un cuento 'corto y divino', que una madre le cuenta a su hija, y tres sueños 'breves y celestes, fundidos uno en otro', que la niña sueña cuando queda dormida".

9. Se advierte el interés de Jiménez por los poetas imaginistas estadounidenses que tanto influirían en su verso desnudo.

la clásica metáfora del agua del río como anticipación y recuerdo del tiempo[10].

"Bajo el "impulso constante" se buscaban "párrafos significativos de lecturas, breves traducciones modernas de primer orden, libros desde Carlos III, historias de las literaturas de todos los países, originales [juanramonianos] de crítica jeneral, literatura, arte, ciudad ('Impresión de la Moncloa'),[11] retratos de los que aparezcan, exposiciones". Este heterodoxo registro buscaba oponerse a "lo malo" tanto en "el arte del libro", como en la jardinería española, proponiendo como ejemplo frente al negativo del "jardín de la Villa" a Javier Winthuysen, del que escribiría una silueta[12], como "en las casas bellas de Madrid, como "en la crítica creativa". Y respecto a las publicaciones de las que retomaría textos menciona *El Sol, España* como correspondía a una aventura compartida con Ortega, y "aquellas poesías que me gustaron de *Los Lunes* [*del Imparcial*]".

En cuanto a los nombres, Jiménez pensaba en una estrecha selección por contacto para que los primeros autores escogidos escribieran "a los elejidos que conozcan con el primer número" y así

10. Incorporado luego a *Piedra y cielo. Libros de poesía,* A. Caballero (ed.), Aguilar, Madrid, 1967, p. 708. Posteriormente, este poema tiene un claro intertexto en "Adolescencia" de Vicente Aleixandre. Ver *El grupo poético de 1927*, A. González (ed.), Taurus, Madrid, 1978, p. 75.

11. Parece que en este caso, Jiménez ideaba incluir un texto de los *Libros de Madrid*, el cual pudiera pertenecer a *Cerro del viento, Colina del alto chopo, Soledades madrileñas o Madrid posible e imposible.* Sin embargo, no existe ningún texto publicado o título manuscrito que corresponda al citado por Jiménez para la revista. Ver J. Blasco y T. Gómez Trueba, *op. cit* , pp. 122-123 nota 366. Como posibilidades me inclino por "Puestas de sol en Rosales (compasión)", particularmente dedicado a J. Moreno Villa, "Enero en Rosales", o "Tarde en las afueras", en J.R. Jiménez, *Libros de prosa*, F. Garfias (ed.), Aguilar, Madrid, 1969, I, pp. 787, 797 y 834. A menos de que se trate de un texto ajeno.

12. Por ello, la revista representaba el proscenio ideal para los retratos que luego conformarían *Españoles de tres mundos.* J.R. Jiménez, *Españoles de tres mundos*, R. Gullón (ed.), Alianza, Madrid, 1987, p. 90. Dice Gullón que Winthuysen "fue en sus días figura de gran visibilidad en Madrid, 'arquitecto de jardines' y por velador de las flores cercano al lírico que tanto las amaba", *op. cit.,* p. 34. El fracaso de *Actualidad y futuro* obligaron a Jiménez a publicar el 1 de diciembre de 1918 en *El Sol* cuatro retratos dedicados a Achúcarro, Manuel B. Cossío, Tomás Meabe y José Ortega y Gasset. *Ibid.*, p. 19.

atrajeran a nuevos colaboradores. Esta nómina reflejaba el abanico de diversidad estética que atraía a su editor. Entre los clásicos destacaban Juan de la Encina, Augusto Ferrán o Joaquín Costa. Entre los contemporáneos, aparece Ortega y su *El Espectador*, músicos como Falla y sus *Nocturnos*, Oscar Esplá y sus *Poemas de niños*, Andrés Isasi así como pintores de la talla de Aurelio Arteta o Ignacio Zuloaga, y escultores como Julio Antonio[13].

En otro manuscrito, Juan Ramón no olvida para la revista la importancia del medio de vanguardia por excelencia: despunta el carácter rupturista del cine como arte que está revolucionando la modernidad y que mejor describe la eclosión del gigante estadounidense que tanto impresionará a los poetas del 27. Por otro, la continua afición pictórica de Jiménez, –recordemos su posterior atención a Dalí en *Ley* y su comprensión de la modernidad transgenérica–, le permitieron también intertextualizar la deconstrucción volumétrica que une a las bailarinas de Degas con el cubismo: "El cine ha definido a América del norte y el ballet ruso al cubismo". A su vez, en línea con las prosas del *Diario de un poeta reciencasado,* destaca a través de lo cómico los aspectos críticos y correctores que aporta la propia modernidad a los abusos de su época, y no olvida de resaltar el desarrollo de la tira cómica o lo que llama "los dibujos grotescos" como "El asno recalcitrante". A ello se refieren estos apuntes: "Robustiano; Chaplín (sin la caricatura, exajeración; lo cómico fino). Los niños en el cine y los animales. La repetición: tres veces: (dibujos). El dibujo cómico en el cine". También da paso al cante y al baile al citar a Encarnación López, *La Argentinita,* cuyo vínculo musical sería fundamental para García Lorca. Jiménez la definía como "gracia y mundo entre la palabra y el canto" así como citaba al escritor bengalí Ratán Devi por sus "viajes y sueños"[14].

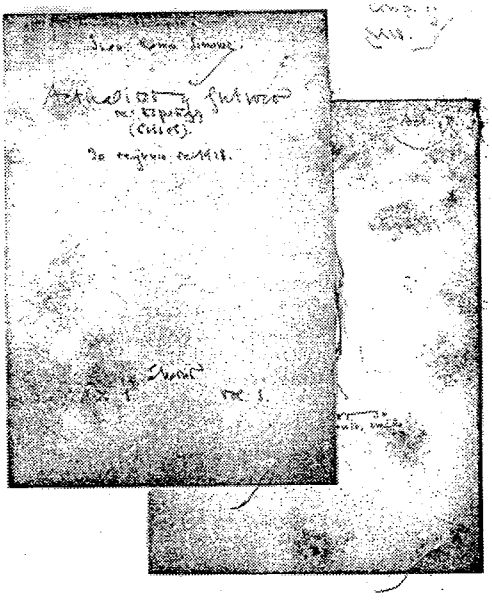
13. Jiménez escribió retratos para Falla, Zuloaga y Julio Antonio, *Ibid,* pp. 78, 153, 166 y 205. Por la indicación que aparece al lado del nombre del músico expresionista Isasi, "segunda singladura", es posible que el poeta también planeara un retrato para aquél.

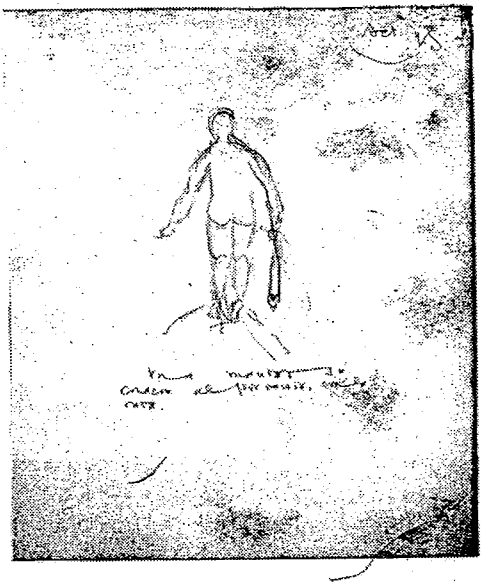
14. Otro proyecto de libro de prosa de Jiménez llevaba dicho título. Ver J. Blasco y Teresa Gómez Trueba, *op. cit.*, p. 92.

A su vez, el borrador de la revista tenía, como había acostumbrado Jiménez, el aspecto bicéfalo de la edición de una colección de libros representativa de los nuevos valores. En una "Nota preliminar" discute el carácter innovador que debe rodear el esfuerzo intelectual del proyecto, directamente involucrado al objetivo institucionista y orteguiano de "hacer algo por la vida mejor de España"[15]. Frente al carácter estéticamente retraído que Juan Ramón cultivará especialmente a partir de su distanciamiento con los jóvenes del 27, en *Actualidad y futuro* plantea una estrategia pública de lucha estética que se ampara en la eclosión de valores del porvenir "... Sólo hay dos maneras, a mi modo de ver, de ir contra esta gusanera de vida actual española. Una, apartarse de ella. No colaborar en revista alguna de mescolanza. Otra, construir con materiales puros, definir, deslindar, hacer permanecer. Esto intento con estos libros demostrarles". En "Arquitectura", texto que por su tema parece pertenecer a *Madrid posible e imposible*, Jiménez reiteraba su idea de la necesidad de creación escogida: "Lo mejor de España se puede hacer dentro de casa, con materiales de sangre y fuego, en el silencio pleno de la frente y el corazón cargados"[16].

Estos libros de "lucha, deslinde, definición y permanencia" debían aparecer semestralmente a 3,50 ptas para "hacer activamente lo pasivo de la revista. Copiar fragmentos buenos de consagrados y amenos. Borrar, limpiar, definir. ¡El libro así, breve, agudo, esquemático, firme"! En la nota explicativa de cada volumen se señalaría que contendrían la "crítica madurada, sin la prisa del artículo de periódico como corresponde a un asunto permanente, con trozos de todos los tiempos y países definidores". Entre los posibles contribuyentes, el poeta pensaba en Pío Baroja y su *La veleta de Gastizar* de las *Memorias de un hombre de acción,* o su *Juventud, egolatría* ; Azorín, aunque inmediatamente anotaba su negativa: "(Le han dicho: libros. No, ahora, no)"; Unamuno, *Ensayos*; Machado, [*Poesías*] *Completas.* Este espíritu cosmopolita se vería también matizado por la visión externa de España de "jentes que la

15. J. Blasco y T. Gómez Trueba, *op. cit., p. 159.*
16. *Libros de prosa, op. cit.,* p. 806.





representan" como Federico de Onís o Zuloaga. En todo caso serían estandartes de "una severidad terrible contra lo mediocre" guiada por la "intelijencia para lo bueno". Por ello, en ningún momento Jiménez pensó en una estrategia de confrontación y entablar polémicas frontales con aquéllos que denostaba ya que no deseaba "citar nunca en mi obra (ni en la de lucha) un solo nombre vulgar (sólo alusión)".

Como hemos visto más arriba, *Actualidad y futuro* también se asentaba sobre las contribuciones de Ortega como catalizador de los futuros espectadores minoritarios. En otro manuscrito, Jiménez menciona que en manos de Ortega se encontraba una petición de "libros (jenerales) desde Carlos III hasta Isabel II" y un "esquema de estudios estéticos". También se le requerían "párrafos de definición o exaltación de la idea de la revista (de cualquier tiempo y lengua), traducciones de lo más vivo y dos orijinales (siempre que sea posible) [que podían ser] fragmentos de cosas en preparación". En espera del envío de Ortega y del de Baroja, nombre anotado también junto al del filósofo, Jiménez apunta que la "revista saldrá el 1° de enero [de 1918]. Debe estar impreso el 1er número para el 15 de diciembre [de 1917]. El primer trabajo de usted [Ortega] me gustaría tenerlo del 1 al 10 de diciembre".

Pero Ortega se desentendió de aquella idea y a cambio envió una larga carta inédita en la que justificaba su postura:

"Querido Juan Ramón: dos letras

He pensado en su revista con el afecto que suelo poner en las cosas de los amigos. Después de mis reflexiones creo obligatorio comunicarle a Ud. mi mala impresión. Por:

1° Los autores son los mismos que hoy están en todas partes y en primer plano. Lo único nuevo –la eliminación de los filisteos– no le dará fisonomía bastante y si se la da es mala.

2° Tendrá un carácter de capillita. Y esto con sentido en 1880 es cosa que no agrada hoy. Por el contrario,

3° Los que han de escribir en *Actualidad y futuro* estamos en lucha con el público, resueltos de un modo u otro a intervenir en la vida general.

4° Toda agrupación de sólo intelectuales nos repugna a muchos precisamente a consecuencia de los ensayos hechos. Nuestro estado de espíritu es de todo lo contrario.

5° De otro orden pero muy grave es la objección esta. Todos nos hallamos dando el maximum de producción. No podemos hacer otra especial para *Actualidad y futuro*. Dar trozos de originales en preparación nos descompone nuestra producción. La mía en absoluto.

6° Tiene eso un poco el carácter de una revista juvenil.

7° Sólo una ventaja económica podría compensar a algunos las anteriores objecciones. Pero ésta no existe.

Mi opinión después de madurada es, por tanto, completamente adversa. Y creo un deber de amistad comunicársela a tiempo. Como yo piensa Baroja y presumo que Azorín y Ayala.

A mí me sería de todo punto imposible darle ese artículo para el 1° de diciembre. Si me viera por un agujero, inclinado todo el día sobre la mesa con la pluma en la mano no lo atribuiría a tibieza amistosa ni a ninguna cosa fea.

Haré esa lista de obras desde Carlos III hasta Isabel II. Le rogaría nueva especificación sobre ese punto [de] 'evolución estética'.

A los irreales pies de la irreal Zenobia. Y no es que sea irreal. Ahí está lo bonito: ser real y parecer inverosímil. Suyo Ortega".

Al pie de la carta Juan Ramón anotaba lo siguiente: "José Ortega y Gasset a quién le había pedido un trabajo para *Actualidad y futuro* me responde con esta carta que publico porque da el revés de mi programa[17]. Notas al 1° Son los mejores. No están

17. Carta que nunca fue publicada como ocurrió con tantos proyectos juanramonianos. Sin embargo, durante el exilio, en un manuscrito del libro de prosa inédito, *Vida*, Jiménez volvía a acariciar este proyecto de "estética ética": "Voy a publicar en estos libros algunas de las cartas que tengo de poetas, artistas, músicos, etc . Creo que todos los que poseemos cartas interesantes de personas señaladas debieran hacer lo mismo, publicar estos documentos que luego es tan difícil reunir por los otros y que tan útiles son para la historia y el conocimiento verdadero de una época. Lo que me digan mis amigos que me escriben no pienso escojerlo ni limitarlo. Ya se sabe que en lo particular se exajeran siempre las palabras agradables. No se vea vanidad en mí. Sólo una sonrisa, a veces triste, de agradecimiento. Espero que nadie vea vanidad mía en la publicación de estos

en casi ninguna parte. Eliminación; sí; es el propósito fundamental de *Actualidad y futuro*. Y le daba una fisonomía perfecta contra todas las revistas de mescolanza y gusanera.

2° Capillita: Será catedral. Con estos nombres: { } diremos cabe una "capillita" que yo detesto más que usted, como usted sabe pues que estoy fuera de todas y soy el más libre.

3° Al público va *Actualidad y futuro* una idea suya fundamental.

4° No es de intelectuales. Su programa dice: *todo* lo que tenga fuego y espíritu".

A los puntos 5° y 7° sobre la falta de producción y de remuneración decía escuetamente: "Respetadas". Y añadía:

"6° Sí, juvenil. Siempre y hasta el fin".

No obstante, Jiménez sí sintetizó estas ideas en una carta enviada al filósofo hacia los comienzos de 1918 {?}. Se excusaba el poeta de su retrasada contestación no debida a enfado alguno por el rechazo de Ortega, "no me enfado ya con nadie, ni aun con las personas que más quiero y admiro, porque en el orden de la ilusión está para mí, con el arte y el sueño, la vida que no es mía". Volvía a señalar que la carta de Ortega era antitética del programa de la revista. "Ni capilla, ni secreto, ni soledad. La revista irá al público en general, no se limitará a 'intelectuales' ¡qué palabrita!, será plaza ¿por qué no? Y no será feria ni gusanera ni espuerta de caracoles. Una plaza no es más que eso, una plaza. ¿Juvenil? ¡Eso sí, siempre! Respeto lo de la desventaja económica, por el momento". Y terminaba Jiménez prometiendo continuidad a aquel proyecto "bueno, bello y útil"[18].

---

documentos cuyas palabras son poco más o menos las que se dicen en otros escritos. Se ha hecho y dicho tanta cosa falsa, desviada, fea contra mí que me parece que tengo derecho a publicar lo que pueda aclarar mi vida, mi historia, mi leyenda y las de otros conmigo. Es claro que una parte muy importante de mis cartas y documentos fue robada en Madrid por quiénes tenían interés en destruirla".

18. *Cartas: antología*, [sic] F. Garfias (ed.), Espasa Calpe, Madrid, 1992, p. 84. En la continuación de esta carta, Jiménez señala sus diferencias con "la hoja seca literaria" de *El Sol*, posible cenáculo de "gusanera" y su deseo de no volver a publicar en el periódico. Por lo tanto, la carta fue erróneamente situada por Garfias entre tres otras epístolas de 1920 y 1921.

El intercambio entre Ortega y Juan Ramón Jiménez muestran *avant la lettre* las divergencias ético-estéticas entre ambos mentores que se agrandarían en la década de los veinte y en el interxilio[19]. La supuesta actitud antielitista de Ortega se deshace cuando se mide por su rechazo a codearse con los jóvenes valores y su "desmedido" interés crematístico, mientras que su miedo a la juventud le hacía tomar una postura estética antivanguardista, amparada en el eco de compañeros de viaje como Ayala, Azorín o Baroja. Al contrario, Jiménez reitera en su respuesta, por un lado, la dialéctica minoritaria juvenil gracias a la cual una primera nómina de intelectuales consagrados generaría a través de *Actualidad y futuro* nuevos valores, y por otro, adelanta rasgos de su "aristocracia de intemperie" abierta a una multiplicidad de vanguardias (arquitectura, arte, baile, cine, ilustración, literatura, música, política). En el texto titulado "Actualidad y futuro", posible prólogo para *Colina del alto chopo,* Juan Ramón afirmaba tener "nostaljia del Madrid de Carlos III, del Madrid que creo debe incorporarse al hoy y al mañana, que es actualidad y es futuro [...] En este libro quiero dejar en pie al Madrid eterno, lo bueno y bello de antes y de hoy ... y un poco de lo de mañana. Toco poco de lo odiado. Y cuando lo roce será para echarlo, con el odio o con la compasión, a lo aislado o lo muerto"[20].

Su interés por el espíritu ilustrado carolino le permitió reunir preclaramente bajo el paraguas clásico el origen de la modernidad que ejemplificaba su programa vanguardista. Dicho espíritu le ayudó a mantenerse a la cabeza de las primeras iniciativas del 27, para los que la revista y las ediciones de *Índice* de 1921 representarían, entre otras, la materialización de lo que quiso ser *Actualidad y futuro*. Fiel al propósito cambiante del astro de Jiménez, *Actualidad y futuro* contenía las simientes de su futura generosidad inteligente

19. Ver el aforismo 3544 sobre las divergencias con la *Revista de Occidente* y la actitud hacia los jóvenes. J. R. Jiménez, *Ideolojía*, A. Sánchez Romeralo (ed.), Anthropos, Barcelona, 1990, p. 611 y Naharro-Calderón, *op. cit.*, pp. 122-123, 184-188 y 207-212.

20. J.R. Jiménez, *Libros de prosa, op. cit.*, p. 823.

para los jóvenes del 27 pero también el obligado barbecho de su intransigente severidad hacia lo que en torno al homenaje gongorino consideró mediocridad ingeniera y popularismo fácil de los mismos. Síntoma de que la acertada fórmula guilleniana del "ma non troppo" se aplicaba tanto a la necesidad vanguardista de huir de las fórmulas como al futuro suicidio ímplicito que conllevaba toda vanguardia: en este caso, el de clausurar la "asobrinadita" capilla de la catedral juanramoniana.

ÍNDICE

Palabras liminares, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

La estética de las generaciones de 1925:
Vanguardia, modernism(o) y primitivismo popular,
por John Crispin 15
Historia de un noviazgo (los intelectuales y el cine),
por Román Gubern 39
De la mecedora al aeroplano: la narrativa del 27
y de la vanguardia,
por José Manuel del Pino 53
Los años del "arte nuevo". La Generación del 27 y las
artes plásticas,
por Eugenio Carmona 85
El teatro del 27 (Lorca, Alberti, Salinas),
por Francisco Abad 113
La crítica literaria de la Generación del 27. La formación
de una minoría literaria, *por Sultana Wahnón* 131
Sugerencias y alusiones para una enseñanza de la literatura
("Las pizarras pedagógicas"),
por José Montero Padilla 163

Alrededor de 1927. Historia y cultura en torno a un canon, *por José-Carlos Mainer* 185
La poesía del 27: innovaciones, renovaciones, recuperaciones, *por Francisco J. Díez de Revenga* 203
Innovaciones en la poética de las vanguardias, *por Ricardo Senabre* 227

HOMENAJE

Un manuscrito de Rafael Alberti –noticia, contenido, comentarios–, *por José María Balcells* 251
El apocalipsis según José María Hinojosa. Notas acerca del poema inédito *8 días*, *por Alfonso Sánchez* 275

COMUNICACIONES

Autobiografías del 27, Memorias de exilio, *por Manuel Aberca* 289
Mircea Eliade y el 27 en Rumanía, *por Ileana Scipione* 307
Música y poesía en la revista *Litoral*. La relación epistolar con Manuel de Falla, *por Francisco Chica* 319
Remacha, un vínculo cultural, *por Margarita Remacha* 345
De *la vida breve* a *El sombrero de tres picos*: Manuel de Falla y la vanguardia escénica, *por Alberto Romero Ferrer* 355
De la palabra a la imagen: La crítica literaria de Ernesto Giménez Caballero, cartelista, *por Nigel Dennis* 363
La necesaria carnalidad en *La voz a ti debida* de Pedro Salinas, *por Antonio Garrido* 379
J.R.J. *"Ma non troppo"*, *por José M. Naharro-Calderón* 389

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Volúmenes publicados

CRISTÓBAL CUEVAS (ED.):

José Moreno Villa.
En el contexto del 27 **(1988)**

El teatro de Buero Vallejo.
Texto y espectáculo **(1990)**

Juan Ramón Jiménez.
Poesía total y obra en marcha **(1991)**

Miguel Delibes.
El escritor, la obra y el lector **(1992)**

Jardiel Poncela.
Teatro, vanguardia y humor **(1993)**

Bécquer.
Origen y estética de la modernidad **(1995)**

Juan Valera.
Creación y crítica **(1995)**

El teatro de Lorca.
Tragedia, drama y farsa **(1996)**

El universo creador del 27.
Literatura, pintura, música y cine **(1997)**

DISTRIBUYE:
Pórtico Librerías
Apdo. 503. 50080 Zaragoza

La Generación del 27, entendida como paradigma del llamado "arte nuevo" entre 1920 y 1936, constituye una convicción de escritores, artistas e intelectuales acerca de la unidad creativa de todas las artes e ideas de su tiempo; un enfoque múltiple que desveló la síntesis estética de la modernidad en España generada a lo largo del desarrollo cultural y artístico del primer tercio del siglo.

Esta es la orientación del presente volumen, *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, que recoge una cuidada selección de las ponencias, estudios y homenajes, presentados en el X Congreso de Literatura Española Contemporánea (Universidad de Málaga, 1996). Modernidad y primitivismo popular, los intelectuales y el cine, vanguardia y narrativa, el arte nuevo y la pintura, el 27 y el teatro, música y poesía, la crítica literaria de la Generación, claves para la enseñanza de su literatura, la cultura en torno a un canon, la poesía como innovación y recuperación, o la poética de las vanguardias, representan ámbitos destacados de los repertorios temáticos integrados en el libro.

Entre las especialistas que colaboran se encuentran: J. Crispin, R. Gubern, J.M. del Pino, E. Carmona, F. Abad Nebot, S. Wahnón, J. Montero Padilla, J.C. Mainer, F.J. Díez de Revenga y R. Senabre. El Homenaje recoge la intervención de J.M. Balcells sobre un manuscrito de Alberti y de A. Sánchez sobre un inédito de Hinojosa.

PUBLICACIONES
CONGRESO DE
LITERATURA
ESPAÑOLA
CONTEMPORANEA
APARTADO DE CORREOS
8 2 7
2 9 0 8 0
MALAGA