La vanguardia española

Driss El Fakhour

▶ **To cite this version:**

Driss El Fakhour. La vanguardia española. 2017. halshs-01520771

HAL Id: halshs-01520771
https://shs.hal.science/halshs-01520771

Preprint submitted on 11 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La vanguardia española

Driss EL FAKHOUR
Email: driss.elfakhour@usmba.ac.ma

1. El ambiente vanguardista de España.

Las mismas características y definiciones dadas a la vanguardia artística en Europa se aplican, con ciertas peculiaridades, a la española. Se registra que la vanguardia española arrancó en el mismo periodo histórico de los movimientos vanguardistas europeos, aunque en este caso se efectuó con un poco de retraso.[1] Así vemos que el afán por lo "moderno" lo "nuevo" y lo "joven" en el arte se remonta, en España a finales del siglo XIX[2]. Más adelante, y dentro de este clima cultural, comenzaron a avivarse sucesivas polémicas en torno a lo "viejo" y lo "nuevo" en el arte; y por consiguiente, dio lugar a unos debates que habían intentado esclarecer las diferentes concepciones respecto a la "modernidad". Precisamente, a partir de principios del siglo XX es cuando el entusiasmo va a dominar todo el ambiente cultural español. Numerosos actos, revistas, libros y exposiciones constituyen un buen testimonio de ello.[3] Así los términos de arte "joven", "nuevo", de "vanguardia" representarán las referencias claves a lo "moderno" en general[4].

1 . Jaime Brihuega señala, en su estudio sobre los movimientos de vanguardia españoles relacionados con el campo de las investigaciones críticas del arte, que los autores españoles no llegan a la altura de los franceses. Rasga el punto diferenciador, como marco temporal, donde se perfilan actividades de este tipo, por ejemplo en Francia remontando a personalidades del siglo XVIII (Baudelaire, Teophile Gautier, Sthendal, Fréderique Melchior Grimm, Denis Diderot, etc.), mientras que en España las meras reseñas sobre las exposiciones de la Academia San Fernando por J. A. Rascón y J. Gutiérrez Moya datan en su configuración crítica e informativa de los finales del siglo XIX. BRIHUEGA, J: *Las vanguardias artísticas españolas*, *op.cit.*, p. 139.

2. BRIHUEGA, J., *(Op. cit*., p. 383) testimonia el hecho haciendo referencia a un texto de M. Utrillo, en lo cual este último, consciente de los cambios de su época, animaba a los jóvenes en nombre de un "arte nuevo" para explorar el mundo de la creatividad fuera de los tópicos tradicionales.

3. Entre las más famosas revistas, que se han destacado en aquel entonces, se puede citar a: *Revista Nova, Art Novell, NOU Ambient, Amics de l'Art Nou, Nueva Cultura, A la Nueva Ventura, Nueva España, Nueva Poesía, Vell y Nou*, etc; BRIHUEGA, J., *op.cit.*, p. 385.

4. En cuanto a los términos arte "de hoy", "actual", "vivo", "de avanzada", "moderno" constituían, según la investigación realizada por J. Brihuega en este contexto, unos simples sucedáneos estilísticos para caracterizar a los distintos matices de una común noción sobre "la modernidad". *op.cit*., p. 385.

Cabe advertir que el término de "Arte joven" fue el título elegido por Picasso para la revista que empezó a publicarse en Madrid en 1901, también de la revista que intentaba ser continuación de ésta en Barcelona.

Tanto Cataluña como Madrid fueron los núcleos de esta apertura hacia el extranjero, aunque en el caso del segundo espacio hubo mucha resistencia. Díez Canedo, en múltiples ocasiones, insistía en recoger el fruto extranjero, y acusaba a los que se oponían de "escritores sin señas personales."[5] Frente a ellos estaban los que rechazaban la influencia y asimilación de las vanguardias extranjeras, como el crítico Ruiz González, quien tachó de "espíritus enfermos, o presos de *dilettantismo* exagerado, y en algún caso de afeminación sin atenuantes [...] [a los que] sorben mensualmente la *Nouvelle Revue Française* para aprender a hacer monerías."[6] Pero a pesar del rechazo de algunos a lo de fuera, la marca más destacada era el desenfrenado entusiasmo por lo novedoso. De cualquier forma, lo más notable en relación a la España vanguardista es que se registra una diferencia en grados de recepción de lo extranjero entre los dos núcleos, el de Cataluña y el de Madrid. En concordancia con la historia de los hechos, el ambiente catalán va por delante en el mundo creativo, en especial en el pictórico, pues se ha demostrado la estrecha relación que mantenían los artistas catalanes con el resto del mundo europeo. Jaime Brihuega nos suministra un estudio detallado, del que podemos entresacar algunos ejemplos significativos. El autor de la investigación recompone la historia de las actividades artísticas y la fundación de los Centros, Escuelas, Academias y Museos tanto en Madrid como en Barcelona asignando claramente la primacía y la antigüedad a esta última. Cita también una larga lista de pintores que habían exhibido sus obras en Exposiciones Nacionales en Madrid con un margen temporal de casi diez años de retraso respecto a Barcelona[7]. En cuanto centro de acogida a artistas extranjeros Cataluña representa el lugar más frecuentado. Comenta Jaime Brihuega que " 1916 es el año en que Cataluña ofrece un número más alto de "vanguardistas" extranjeros que han venido a congregarse en esta ciudad arrojados de sus habituales enclaves por la guerra mundial"[8]. A pesar de estas diferencias que se entablan entre los dos núcleos culturales en la España de principios de siglo, la relación entre ambos siempre había sido muy estrecha. Madrid se esforzaba también por llevar el protagonismo en la actividades culturales. Pero como observa J. Brihuega era de menor importancia comparada con el ambiente barcelonés, sobre todo durante estos años de guerra[9].

---

5. DÍEZ CANEDO, Emilio, "El oro extranjero y la literatura francesa", *El Sol*, 17-01-1918; en SORIA OLMEDO, Andrés, *op. cit*., p. 55.

6. *El Debate*, 1925, p. 19, en SORIA OLMEDO, Andrés, *op. cit*., p. 57.

7. De algunos nombres más destacados se cita a Rafael Bonet, Mompou, Mercadé, Boch Roger, Iturrino, Regoyos, Sunyer, etc., BRIHUEGA, Jaime, *op. cit*., pp. 226-227.

8. En 1917 (abril-mayo) La Galería Dalmau exhibe la obra de pintores rusos como Serge Charchoune y Helen Grounhoff. BRIHUEGA, J., *op. cit*., p. 261. En 1918 se fundan en Barcelona cuatro asociaciones de artistas: *Asociació d' Amics de les Arts*, *Agrupació Courbet*, *Els Evolucionistes*, y *Nou Ambient*.

9. Dice Brihuega al respecto, describiendo el ambiente madrileño de la época, con especial atención al mundo pictórico: "Nada había vuelto a pasar desde el estreno de "Parade" y la exposición de "Lagar" de 1917. En el verano de ese año llegan a la capital tres hombres fundamentales para el futuro de la renovación cultural madrileña:" y cita a Vázquez Díaz, Rafael Barradas (Bivracionismo barcelonés), y el chileno Vicente Huidobro. El primero hizo una exposición en el *Salon Lacoste* en 1921, (estaba antes en Francia). Barradas entra en relación al año siguiente con Manuel Abril, José Francés, Martínez Sierra, R. G. de La Serna, Guillermo de Torre, Jarnés, Lorca, M. Chabas y Ortega. Huidobro había estado antes en Francia también, allí donde ejercía muchas de sus actividades culturales en la revista *Nord-Sud* junto a su director Pierre Reverdy

Dentro de este clima de avidez por lo novedoso, en España, la familiarización con lo que viene de fuera incrementó su importancia en manos de los jóvenes artistas e intelectuales. Desde el primer momento, la recepción del "Manifiesto futurista" encontró buenos oídos en Ramón Gómez de la Serna, quien no tardó en publicar dicho Manifiesto en la revista *Prometeo* (1910). Así, resulta que la "Introducción a la proclama futurista a los españoles de F. T. Marinetti" de "Tristán" (seudónimo de R. G. de la Serna) constituye el primer manifiesto vanguardista escrito por un español[10] . Generalmente se considera a Ramón Gómez de la Serna como uno de los más importantes precursores del Ultraísmo. La trayectoria de Ramón atestigua sus cualidades como lector asiduo y entusiasta difusor de los movimientos vanguardistas extranjeros en España[11]. Con Ramón el humor intensificó su función dentro de la imagen poética hasta crear su famosa ecuación artística: Humorismo + Metáfora = greguería.[12]

Interesa aclarar aquí que la noción de vanguardia, para los españoles, designaba la misma posición ofensiva de movimientos precedentes, ante lo tradicional-clásico, sin apartar la nota revolucionaria de lo novedoso. Pero esta posición cultural, en el caso español, conllevaba algo peculiarmente paradójico. Se trata de que los poetas, artistas e intelectuales españoles intentaban conciliar el *nouveau esprit* y la tradición. De este modo, todo lo que va a presentar la filosofía vanguardista será conjugado con el afán de una política europeista poco hostil a la sociedad burguesa[13]. De forma general el concepto de "vanguardia" española lo habían reducido los artistas, los críticos e intelectuales de la época a la figura del movimiento ultraísta[14]. No obstante antes de abordar la historia del ultraísmo es útil repasar algunas caras del ambiente cultural que contribuyeron a la formulación del carácter estético y cultural de estos años de la España de principios de siglo.

2. El Creacionismo.

---

y al lado de Picasso, Lipchitz y J. Gris (éstos dos últimos le hicieron un retrato). En mayo de 1918 se celebra en Madrid, en los palacios del Retiro, una exposición de arte francés con sólo 190 obras además de que faltaba la muestra impresionista. BRIHUEGA, J., *op. cit*., pp. 287-294.

10. SORIA OLMEDO, Andrés, *Vanguardismo y crítica literaria*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1988, p. 36.

11. Guillermo de Torre observa respecto al genio de Ramón de la Serna: "Es lo que justifica sus actitudes tan disconformes y el carácter de sus obras primiciales, desde *Morbideces* (1908) hasta *El libro mudo* (1911) y *Tapices* (1913)." *Op. cit.* p. 42

12. GÓMEZ de la SERNA, Ramón: *Una teoría personal del arte, Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Editorial Tecnos, 1988. p. 132. La "greguería" ramoniana, según la propia visión de Guillermo de Torre fue el origen que llevó a la "disociación ideológica, del fragmentarismo sentimental, y de la atomización visual." TORRE de, Guillermo, *op. cit*., p. 44.

13. *Op. cit*., p. 22.

14. Respecto al cuestionario "¿Qué es vanguardia?" realizado por la revista la *Gaceta Literaria* (Madrid, 1-VI, 15-VI, 1-VII, 15-VII, 1-VIII y el 15-XI de 1930; numerosos ilustres nombres habían identificado la vanguardia española con el movimiento ultraísta; en BRIHUEGA, J., *op, cit*., pp. 383-395.

Como hecho registrado en la historia literaria española, la llegada de Huidobro a Madrid supuso la aportación de una serie de innovaciones en la teoría del arte poética. Dio a conocer su libro *Horizon carré* y realizó otras nuevas publicaciones en Madrid[15]. En este libro Huidobro define la nueva visión en la creación del arte poética como la creación de la vida misma, como algo que ha de responder a los mismos criterios de la naturaleza:

Crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente. Nada anecdótico ni descriptivo. La emoción ha de nacer de la única virtud creadora. Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol.[16]

Desde 1914 Huidobro emprende la tarea de ir definiendo su estética del arte poética; procede en esta fecha por lanzar su "Non serviam" en el cual su postura va en contra de la tradicional "visión mimética", y en cambio se sitúa junto con la vanguardia de movimientos precedentes, los que han exaltado el valor de la imaginación libre y han minimizado la copia del reflejo directo de la realidad exterior en tanto que imagen de formas y estructuras visuales. Huidoboro a partir de esta fecha intensifica su visión sobre la plena autonomía en el arte. De acuerdo con la visión creacionista, la naturaleza empieza a reducirse a formas simples cuyas yuxtaposiciones de imágenes devienen fortuitas, y en consecuencia el mundo de la naturaleza se diversifica recreándose en la imaginación de cada uno. Es decir, ya no se trata de representar la naturaleza como se ofrece en la realidad, sino como la imagina el propio poeta. Entonces lo que el creacionismo reclamaba como derecho del poeta es la creación de un mundo nuevo con "su fauna y su flora propias".[17] Lo que aquí interesa destacar, es la importancia del poder de la imaginación que empieza a evaluarse más mientras todo el protagonismo iba a trasladarse a la palabra "libre"; sin embargo, es importante señalar que se trata de una imaginación desprovista del objetivo que investiga sobre el inconsciente. En 1921 su visión evoluciona gracias al contacto con los cubistas[18], de la talla de Apollinaire y Picasso, por lo cual intensifica su concepción sobre la poesía de carácter cognoscitivo, ajeno a la mímesis tradicional. La elaboración del texto "La poesía" viene a reforzar esta nueva visión del poeta filósofo, misionero del conocimiento, y revelador de verdades del más allá, de la palabra "creada y creadora". Según las propias palabras de Huidobro el poeta es aquel que:

---

15. En Madrid Vicente Huidobro publicó, además, otros cuatro libros poéticos: *Poemas árticos* (1917-1918), *Ecuatorial* y dos cuadernos en francés, *Hallali* y *Tour Eiffel* (1918). Dos años atrás, durante su viaje a Europa y de paso por Buenos Aires en 1916, publicó un folleto titulado *El espejo de agua*, cuya segunda edición en Madrid se hizo en 1918 ("Huidobro, Reverdy y la edición príncipe de *El espejo de agua*" en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, edición de René de Costa, Madrid, Taurus Ediciones, 1975, p. 250.) que reúne varios poemas breves, publicados con anterioridad en francés, excepto el poema que lleva el título del libro y otro nuevo bajo el rótulo *Arte poética*.

16. HUIDOBRO, Vicente, *Horizon carré*, París, I917. Citado por Canssinos-Asséns, "Vicente Huidobro y el creacionismo", *Cosmópolis*, Madrid, enero de 1919.

17. El manifiesto "Non serviam" de Huidobro, considerado como primer manifiesto, representa el punto de conciencia del poeta "artista" que se propone crear un mundo (cosmos) propio, que es igual en cuanto diversidad y riqueza a la Naturaleza pero distinto en cuanto a su forma y propiedades. Huidobro afirma al respecto: "Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que ella bien poco le importa). Nunca hemos creado

... tiende la mano para conduciros más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia.[19]

En esta fase el poeta Vicente Huidobro continúa con la concepción anterior sobre la poesía lejos de la mímesis, e introduce un cambio hacia otra visión que sintetiza lo visto y lo imaginario; es decir, procede por reelaborar la realidad exterior reemplazándola por otra interior, imitando en el fondo la postura expresionista. En este texto el poeta toma prestadas algunas premisas del futurismo y del dadaísmo en torno al uso de un lenguaje un tanto arbitrario y fuera de la lógica convencional. A cambio, la lógica nueva que propone Huidobro es algo parecida a la surrealista, la de la "flor que anda o el rebaño de ovejas que atraviesa el arco iris"[20]; sin embargo, se trata de una especie de irracionalismo de imágenes elaboradas conscientemente. En 1925 con la publicación del manifiesto "El creacionismo" Huidobro pide una total autonomía para el poema, visión anunciada antes. Gracias a esta nueva concepción de la poesía Vicente Huidobro pretende liberar el poema del mundo externo; y delimita su belleza en sí. Se trata de una belleza y una realidad irrepresentables fuera del poema mismo o del libro que las conforma.[21] En la estética creacionista los elementos poéticos principales se reducen a "la palabra y la imagen". "Ni la frase, ni el ritmo, ni la sintaxis, ni los demás elementos lógicos, le interesan lo más mínimo."[22] Se nota obviamente el gran parentesco, incluso la asimilación de algunos principios estéticos del futurismo.[23] La imaginación y la visión interior y desapasionada constituirán los ejes fundamentales en la actividad creadora creacionista.

---

realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores. Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias." El texto fue leído en el Ateneo de Santiago en 1914 y se reproduce en *Obras Completas de Vicente Huidobro, op . cit*., p. 653.

18. Existen múltiples textos poéticos que atestiguan del impacto cubista de Vicente Huidobro, poemas que se encuentran esparcidos entre los libros *Horizon carré* (1917), Poemas árticos (1918), y *Vientos contrarios* (1926). Entre 1916-1917 Huidobro, durante su estancia en París, publica con P. Reverdy y Apollinaire la revista *Nord-Sud*. En aquel entonces sus íntimos amigos eran Juan Gris y el escultor Lepchitz; llega a conocer también a Max Jacob, Paul Dermée, Blaise Cendrars. A finales de la guerra se adhirieron al grupo P. Éluard, A. Breton, P. Soupault, F. Picabia, T. Tzara, B. Péret, L. Aragon, Masson, Joan Miró, Max Ernest y Hans Arp.

19. El texto es fragmento de la conferencia leída en el Ateneo de Madrid en 1921, lleva el título de "La poesía", recogido en *Obras Completas de Vicente Huidobro, op. cit*., p. 179. Este texto servirá como prólogo a su edición española de *Temblor de cielo* (1921).

20. *Obras Completas de Vicente Huidobro*, prólogo de Braulio Arenas, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1964, p. 117.

21. "El creacionismo" en *Obras Completas de Vicente Huidobro, op. cit*., pp. 672-681.

22. BLANCH, Antonio, *La poesía pura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1976, p. 115.

23. A pesar de la intencionalidad de Vicente Huidobro de querer distanciarse de los postulados del Futurismo y anular sus aportaciones en su manifiesto "Futurismo maquinismo" la adopción del poeta de ciertas reglas y visiones típicamente futuristas lo contradice. Las coincidencias con el futurismo manifiestas tanto en el libro *Pasando pasando* (1913) como en el prefacio del libro *Adán* (1916), e incluso en su "Manifiesto de manifiestos" de 1925, no le permiten a Huidobro hacer borrar las huellas futuristas por más que hubiera intentado manejar retóricamente el lenguaje a su favor. Caracciolo Trejo. E. demuestra en su estudio, de modo inequívoco, a un Huidobro con ideas futuristas en *La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia*,

Sin embargo, la diferencia con el futurismo es grande. En primer lugar el concepto de belleza creacionista, aunque responde al ejercicio de la pura imaginación, cuyas imágenes se distancian de las referencias y combinaciones literarias, mantiene el impulso de la rebelión mental en su estado debilitado al mínimo. Asimismo, otra diferencia radica en que la elaboración creacionista de lo cotidiano y de lo inconsciente está sometida a un mayor grado de control estético, y el uso de lo grotesco y de lo violento es sin duda más contenido. En lo que toca al poder creador, Huidobro reclama la cualidad del poeta "íntegro" cuya personalidad ha de combinar la dualidad de "sensibilidad e imaginación"; esta simbiosis, al fin y al cabo resalta más la presencia de lo sensible que se encuentra mucho menos vigilado.[24] Esta última postura, combina la plena imaginación creadora y el control de la clarividencia, y conduce a Huidobro a determinar su visión poética frente al surrealismo posteriormente. Huidobro, como muchos otros poetas y artistas de la época, se aprovechó de todo cuanto fuera "novedad" en el campo creativo del arte en general, y de ello la estrategia de experimentar las nuevas teorías servía como un medio positivo para trazar una trayectoria propia modificando, o incluso rechazando, lo propuesto estéticamente por tendencias precedentes. Esto es lo que ha ocurrido en el caso de Huidobro, tanto con el futurismo como con el surrealismo. Respecto a este último, la composición del libro *Altazor*, cuyas primeras publicaciones datan de 1925 y 1926[25], demuestra este tanteo en descubrir un nuevo canto poético basado en el juego lúdico del lenguaje, lejos de la "clarividencia" propuesta y más cercano a la regla del "automatismo" surrealista. Especialmente, algunas secuencias del "IV Canto" reflejan este procedimiento de una escritura lúdicomusical que apela únicamente al ritmo, desconstruyendo y construyendo morfológicamente la palabra misma:

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina
Viene la glonclima
Ya viene la golonrima
Ya viene la golonrisa
La goloniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La goloncilla

Madrid, Editorial Gredos, 1974, pp. 30-31.

24. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana.,* Edición, prólogo, bibliografía y notas de Nelson Osorio.T., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 167-175.

25. *Altazor. Temblor de cielo. Vicente Huidobro, Edición de René de Costa,* Madrid, Cátedra, 1986, p. 24.

Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina[26]

Esta secuencia poética del poema el "IV Canto" en sus posibles interpretaciones tanto, como "refutación irónica de las ideas surrealistas"[27], o como intento de "ir más allá del surrealismo"[28], indica inequívocamente la experimentación poética de Huidobro bajo el modelo dadaísta-surrealista. Y por ello el propio Huidobro en "Manifiesto de los manifiestos" (1925), deja muy clara su postura de directo rechazo al camino del "automatismo puro" o lo que es igual en palabras del autor, a todo cuanto no sea clarividencia dentro del delirio poético que combina lo innato y lo adquirido:

El poeta no tiene en su vida ningún otro placer comparable al estado de clarividencia de las horas de producción.

... el poema creacionista sólo nace de un estado de superconciencia o de delirio poético.

La poesía es algo mucho más serio , mucho más formidable, y surge de nuestra superconciencia.[29]

Esta visión de lo clarividente y lo superconsciente si procedemos a descubrir su eco en algunos fragmentos de *Altazor* (Canto IV) y el texto "Poema"[30] sólo reflejaría, por parte del poeta Huidobro, una postura de plena conciencia en torno a la búsqueda de nuevas técnicas de tendencia surrealista lejos del procedimiento del "automatismo psíquico puro". René Costa había investigado sobre el tema y descubrió que los fragmentos mencionados habían sufrido modificaciones materializadas en la suspensión de la puntuación, inclusión de la arbitrariedad en la estructura de los versos, violación de la sintaxis por medio de la eliminación de algunas conexiones verbales.[31]

26. *Altazor. temblor de cielo, Vicente Huidobro, op. cit.,* p. 105.
27. CAMURATI, Mireya, *Poesía y poética de Vicente Huidobro,* Argentina, Fernando García Cambeiro Editor, 1980, p. 183.
28. *Altazor. Temblor de cielo, op. cit.*, p. 105.
29. Esta proclama fue pronunciada en la conferencia que dio el poeta en Barcelona en enero de 1922. El texto original se titula en francés *Manifeste Manifetes,* que encabeza el libro *Manifeste,* Paris, Editorial de la Revue Mondial, 1925, en *Obras Completas de Vicente Huidobro, op. cit.,* p. 664.
30. "Poema" es un fragmento de *Altazor* (Canto IV). Fue publicado originalmente en *Panorama* (abril, 1926); en *Altazor. Temblor de cielo*, edición de René de Costa, *op. cit.*, p. 187.
31. Fue hacia 1930 cuando Huidobro dio el toque final a sus poemas largos que componen los libros de *Altazor y Temblor de cielo*. *Altazor. Temblor de cielo, op. cit.*, p. 18.

Aunque condena el realismo lógico y exalta la imaginación, Huidobro está convencido de que el "automatismo psíquico puro" sólo era alcanzable en los casos de una verdadera patología mental. Esta visión, que defiende el control en la creación estética, es la que dominará en la producción de los surrealistas españoles. Éstos, apasionados por lo nuevo en el mundo del arte, como venimos resaltando, iban cortando los lazos mantenidos hasta entonces con el modernismo[32], pasando por el proceso de asimilación de muchos principios creacionistas que desembocaron finalmente en el ultraísmo.

32. Algunos críticos y poetas consideran al modernismo como palestra de las vanguardias y eso debido al impulso renovador que supuso el movimiento en el terreno del arte y de la literatura. La tendencia modernista rubeniana tuvo eco en las letras españolas como saludable respuesta a la crisis tradicionalista de la tendencia noventayochista. Entre los defensores del Modernismo figuraban personalidades como Maeztu, Valle-Inclán, Benavente, Candamo, S. Rueda, los Machado, J. R. Jiménez, Gonzalo Blanco, Baroja y Azorín, etc. Incluso los poetas de la generación del 27 adoptaron en sus visiones poéticas ciertas pautas modernistas como la expresión del valor poético de las palabras, la libertad métrica en la composición, y el tono lírico de matiz simbolista. Sin embargo, dentro de la polémica respecto a la aceptación del modernismo en el ambiente cultural español no faltó quien se declaraba enemigo de la tendencia, como era el caso de Clarín y sus seguidores (más información sobre el tema ver el libro de Carlos Lonzano: *Rubén Darío y el modernismo en España,* Nueva York, Las Américas Publishing Company, 1968, pp. 9-13) o del poeta Emilio Ferrari. Este último a raíz de su ingreso en la Real Academia Española, el 30 de abril de 1905, llegó a afirmar en su discurso que: "El modernismo es lo contrario a lo moderno" por su " futilidad de la forma sin jugo ni médula interiores de los deleitosos vicios modernos"; párrafo citado por Guillermo Díaz Plaja, *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1979, p. 54.

3. La síntesis del Ultraísmo.

Lejos de rodeos, interesa preguntarse de modo directo: ¿cómo surgió el Ultraísmo y cuáles han sido sus principios y proclamas? Era la época del entusiasmo cultural, cuando los jóvenes de las tertulias del café "Colonial"(lugar destruido durante la guerra civil) entre los cuales figuraban actores, actrices, literatos, etc., eran llevados por el afán de lo "nuevo" en el arte.[33] Así maduró la idea del Ultraísmo, cuya figura más entusiasta la representaba Rafael Cansinos Asséns[34]. El primer manifiesto ultraísta fue publicado en *Grecia*, nº XI, el 15 de marzo de 1919.[35]

Varios críticos han señalado la ausencia de precedentes en España para la redacción de manifiestos artísticos colectivos. Por eso el primer germen ultraísta cobra la forma de una especie de entrevistas entre el periodista de las reuniones literarias Xavier Bóveda y Cansinos Asséns. Tanto en esta primera orientación esbozadora de lo "nuevo" y condenatoria del pasado novencentista[36], como en los tres manifiestos a que dio lugar[37] no se concretó nada transparente en lo que se refiere a los principios; era solamente la respuesta favorable al estímulo de lo novedoso encarnado en las corrientes extranjeras y especialmente en el futurismo.

33. A través de la relación apasionada que mantenía Ramón Gómez de la Serna con el fenómeno artístico y literario de fuera, el futurismo italiano se daba a conocer en España por medio de la publicación de los Manifiestos y textos del movimiento en la revista *Prometeo*. Así que en *Prometeo* (número 6, de 1909) se publica "Fundación y manifiesto del Futurismo" redactado por Marinetti y traducido por Ramón Gómez de la Serna. En el número 9 de la misma revista del año 1910 se publica la "Proclama futurista a los españoles", que se tradujo por el mismo Gómez de la Serna.

34. Guillermo de Torre en su presentación al movimiento ultraísta, visto por una óptica posterior a la coetaneidad, resta el valor de protagonismo a Canssinos-Asséns como crítico y sistematizador, e incluso no ve en él más que un mero sujeto de influencia que no va más allá de los divanes del "Café Colonial". En cambio reconoce su gran figura como un buen "promotor teórico e inductor de entusiasmos". TORRE de, Guillermo, *El Ultraísmo, existencialismo y objetivismo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, p. 40.

35. Este primer manifiesto lo firmaron Xavier Bóveda, César. A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfías, J. Rivas Panedas y J. de Aroca. En lo que atañe a la firma de Guillermo de Torre, según notifica el mismo autor, fue incluida sin su previa consulta. TORRE de, Guillermo, *op. cit.*, p. 58.

36. En el "Manifiesto ultraísta" publicado en *Grecia*, 30 de julio de 1919, firmado por Issac del Vando Villar, se hace hincapié sobre esta postura crítica respecto al arte novecentista. Se afirma obviamente que:
"Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina ultraísta en las
columnas de *Grecia* sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos...Porque ellos son unos plagiadores conscientes e inconscientes de nuestros clásicos y ninguna cosa nueva nos han revelado ni podrán revelárnosla...Ante los eunucos novecentistas desnudamos la belleza apocalíptica del *Ultra*, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del futuro". En VIDELA, Gloria, *op. cit*., pp. 65. 66.

37. *Grecia*, nº XI, Sevilla, 15 de marzo de 1919 p. 2; "Manifiesto ultraísta" *Grecia*, nº 20, 30 de julio de 1919, p. 9; (firmado por Acece del Vando Villar; "Vertical. Manifiesto ultraísta", Canssinos Asséns, en *Cervantes*, diciembre de 1920, pp. 117-119.

La definición intencional del ultraísmo por sus propios protagonistas como "el abecedario de los poetas analfabetos" demuestra una conciencia crítica de todo lo que fuera pasado, academicismo y formalismo cultural". Los poemas ultraístas son los arcos voltaicos que alumbran la noche de las calles", " Los ultraístas hemos descubierto la cuadratura del círculo.", " El ultraísmo es algo atmosférico que gravita ozonizante sobre los medios impuros al nivel de los aviones y de los cerebros icarianos.", " Crear, crear y crear. El arte nuevo sólo ha de tener frente, no ha de tener espalda"[38]. Algunas expresiones, concepciones e imágenes ultraístas que figuran en el texto de *Ultra*, (nº 18, 10 de noviembre de 1921) explican notablemente este giro:

¡Hay que multiplicarse en los horizontes vitales! [...]
Los motores suenan mejor que endecasílabos, [...]
Bellas estilizaciones caricaturales. [...]
nuestras carcajadas rompen el énfasis de lo anacrónico.
En el dintorno de las plenitudes pictóricas, los volúmenes se entrechocaron en compenetraciones futuristas, [...]
Perspectivas sintéticas de las palabras en libertad.[39]

Todas estas proclamas rompen con la teoría y la tradición artística del pasado español y dependen estrechamente de las nuevas ideas venidas de fuera. El interés por la máquina, por el dinamismo de los motores, por la caricatura, por la nueva metáfora distorsionada, la estilización poética de lo cotidiano, en fin, por las "palabras en libertad" revelan la presencia futurista en la formación del mundo del arte ultraísta. Pero la característica especial del ultraísmo se cifra en la reformulación de diversas concepciones de lo nuevo en otras tendencias artísticas precedentes. La filosofía de empezar a pensar en nuevas técnicas para atraer la atención del público, y al mismo tiempo burlarse de la tradición clásica y academicista del arte, constituye un principio muy importante.

Desorientar al público y despistar a los profesionales retardarios, es más de una venganza lícita, motivo para que los ultraístas se encuentren a sí mismos.

En relación con el arte poética, los ultraístas fueron más allá de lo que trazó el futurismo y exaltaron el principio del azar en la composición de los poemas como los dadaístas. Esta inclinación en la visión poética se distancia del juego de las diversas categorías de la imagen onomatopéyica y se relaciona con el "automatismo psíquico". Pero esta nueva concepción no se había estructurado lo suficiente como para generar técnicas capaces de representar el discurso surrealista. Otra de las cualidades notables del pensamiento ultraísta, a que de ningún modo el futurismo hizo referencia, era la recepción de la postura antiliteraria dadaísta:

38. *Ultra*, nº 7, 10 y 13, *op, cit*., pp. 71 y 72.
39. VIDELA, Gloria, *Op. cit*., pp.68-69.
También es de mucho interés la definición de Marinetti, remitida en un manifiesto de 1924, respecto a que el ultraísmo se identifica como futurismo español. LISTA, Giovanni, *op. cit.*, p. 99.

Propugnamos una antiliteratura implacable, devastadora de todas las topificaciones arraigadas, ya hemos afirmado que la literatura no existe: el ultraísmo la ha matado. De ahí el título de nuestra próxima encuesta, dirigida a los jóvenes, y viejos profesionales: ¿Por qué escribe usted aún?"[40].

De todas formas, aunque el ultraísmo acogió múltiples criterios e ideas artísticas de las vanguardias que le precedieron, tuvo bastante fuerza y energía como para saber sintetizar varias teorías y técnicas originalmente novedosas que se resumen en lo siguiente:

-El culto a la imagen; el poema vale por sus elementos líricos; síntesis de una o más imágenes en una.[41]

-Fusión de percepciones, intercambio entre elementos estáticos y dinámicos, fusión entre la sensación acústica y óptica, entre lo objetivo y subjetivo (lo que llama G. de Torre "Metabolismo de subjetivación intraobjetiva, o lo que es igual la Endopatía").

-Exclusión del confesionalismo y de la sensibilidad en el acto creador.[42]

-Exclusión de lo anecdótico, narrativo, de nexos, adjetivos, frases medianeras y ornamentalismo.[43]

-Tendencia al humor, evasión y juego.

Los escritos, manifiestos, poemas y veladas ultraístas, aunque perseguían todo lo novedoso en sus variadas facetas, no fueron tan originales como para despertar una nueva sensibilidad que reforzara los lazos de fusión entre el arte y la realidad diaria. Su total afán de renovación en el arte y la poesía no superó los límites del arte moderado en cuanto crítica social. Incluso durante el periodo de simultaneidad con algunos ismos extranjeros no llegaron a levantar el gesto radical, subversivo, corrosivo y burlón, como hicieron los futuristas y los dadaístas. En el seno del ultraísmo, además del gesto violento, faltaba la cohesión y el orden sistemático que regula las actividades. A propósito de esto comenta Guillermo de Torre:

La anarquía más absoluta presidía la realización de cualquier velada y, por tanto, sin una fuerza directriz reguladora, no había posibilidad de manifestaciones colectivas.[44]

40. *Ultra*, nº 9, 30 de abril de 1921, en VIDELA, Gloria, *op, cit*., p. 71.
41. TORRE de, Guillermo, *op. cit.*, p. 61.
42. *Ibíd*.
43. *Op. Cit*., p. 64. También se ha exaltado el automóvil, el avión y la tranvía, etc. Volvemos a subrayar que la mayoría de las técnicas y premisas
artísticas ultraístas están inspiradas en el futurismo.
44. De TORRE, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, Rafael Carro Raggio Editor, 1975, p. 57.

Por lo tanto la limitación de los ultraístas en el dominio ideológico y social era una característica notable, lo cual frenaba, como lo subrayó el propio de Torre, la unión entre pasado y porvenir, y por consiguiente debilitaba la resistencia ultraísta para perdurar[45]. En cambio, podemos afirmar que habían logrado beneficiarse de la postura que les empujó a distanciarse de la herencia tradicional, desafiando de esta forma todo el legado cultural, tanto del romanticismo como del modernismo. Por otro lado, se manifiesta que el ultraísmo contribuyó eficazmente a abrir el camino hacia la "poesía pura" de los años veinte.

Sintetizando más, el ultraísmo asumía la estrategia de aprovechar muchas actividades heterogéneas en el mundo del arte. Basta ojear detenidamente las publicaciones de la revista *Ultra* o de *Grecia* para darse cuenta de este hecho[46]. Por ello no es extraño observar cierta confusión en la historia de la poesía ultraísta; y con más claridad se extrae de sus proclamas la preferencia por lo novedoso junto a la abierta acogida de todas las tendencias sin dstinción[47]. Junto a esto convivía en la atmósfera del momento una de las figuras importantes que influyó también en la formación de la "poesía pura" y que es la de Juan Ramón Jiménez.

J. R. Jiménez y la generación del 27.

45. De TORRE, Guillermo, *op. cit*., p. 131.

46. Gloria Videla observa respecto a esta heterogeneidad: "El Ultraísmo, ya de por sí, no es una escuela de direcciones claras, como veremos, sino un movimiento que alberga tendencias dispares. Esta confusión se hace más patente en *Grecia*, que refleja su etapa de gestación y tanteo." VIDELA, Gloria, *op. cit*., p. 52.

47. De TORRE, Guillermo, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo, op. cit*., p. 60. El autor señala, respecto al tema, que el concepto de confusionismo se deduce también de la corta vida de las revistas ultraístas, dentro de una trayectoria titubeante: *Ultra*, 24 números del 1º de enero de 1921 a febrero de 1922; *Tableros*, 4 números, noviembre de 1921 a Febrero de 1922; *Reflector*, un único número, diciembre de 1920; *Horizonte*, 4 números, noviembre de 1922 hasta finales de 1923. *Op. cit*., p. 69.

Frente a la audacia creacionista-ultraísta como visión y teoría artísticas que centran el interés en conceder a la palabra y la imagen una plena autonomía, y junto al poder de invención activado por la imaginación pura, los alentadores de la "poesía pura", guiados por el mismo mecanismo artístico, realizaron un giro hacia lo conceptual-intelectualista. Sin embargo, este camino llevaba hacia la abstracción y el hermetismo, hecho que produjo una posición crítica de Juan Ramón Jiménez frente a los poetas de la generación del 27[48]. No obstante, el proceso creador de la clarividencia huidobroniana en la composición del poema se va a conjugar con el nuevo afán depurador alejado de la elocuencia y el didactismo. Los cultivadores españoles de la "poesía pura" van a recoger las semillas de anteriores precursores combinándolas con muchas técnicas que trajo consigo la vanguardia, sobre todo en el plano de la metáfora. La estrategia de aplicar unos materiales y elementos purificadores en la creación del poema ya la habían estructurado poetas anteriores, como Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Pierre Reverdy y Max Jacob[49]. El crítico A. Blanch establece una diferencia de estrategias entre Pierre Reverdy, Max Jacob, Stéphane Mallarmé, y Paul Valéry en relación a la teorirazación conceptual de la "poesía pura". En el caso de los dos primeros la actividad de pureza se realiza mediante el empeño "en la purificación de los materiales del poema", con lo que implica el rechazo de términos imprecisos y ornamentales, empeño en la exactitud, y relegación de lo subjetivo y sentimental. Mientras que en el ámbito del segundo grupo la especifidad se basa en el acto de poetizar (más importancia a la producción que al producto), con lo cual procuran evitar que la "conciencia del poeta sea perturbada por entusiasmos o fantasías". Otros de los precursores de la "poesía pura" son E. Poe y C. Baudelaire. Consta que con este segundo grupo, especialmente en la figura de S. Mallarmé, algunos de los elementos estéticos adoptados pueden resumirse en los siguientes puntos: innovación en la confección gráfica de los versos (uso de blancos, palabras aisladas, paréntesis suspendidos entre las dos mitades de una frase); devolver a la palabra su fuerza creadora (aislar los nombres, suprimir los verbos, preposiciones y artículos); a nivel estético e intelectual, se registra el paso del dominio de lo sensible a lo de la inteligencia, y del hecho a la intuición.

48. BLASCO, Francisco Javier, *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982, pp, 191-192.
49. BLANCH, *op. cit.*, p. 13.

Cierto tono intelectual va a ser la marca dominante de este género de poesía que rinde culto a lo esencial, íntimo y desnudo[50]. Ya no se trata del "arte por el arte", centrado en el formalismo que encierra musicalidad, ritmo y rima, sino de una más amplia preocupación por la creación de nuevas formas y estructuras fijas que responden al orden y la elaboración minuciosa, al servicio de un lenguaje purificado capaz de expresar la esencia de la realidad. Para los cultivadores de la poesía pura el proceso creador ha de basarse en la técnica de "simplificación" (uso de versos concisos, esbozos de frases), las enumeraciones impresionistas, la fluidez y concentración en el cultivo de las imágenes asintácticas, junto a la elipsis conceptual y la supresión de los nexos intermedios. En lo que se refiere a la métrica, tras haberse familiarizado con las aportaciones del modernismo en este contexto, y lo que suponía como innovaciones en la diversificación y combinaciones métricas, con el paso posterior al ejercicio del verso libre, los cultivadores de la poesía pura, especialmente los poetas de la generación del 27, habían vuelto al cultivo de la estrofa y el verso medidos (se producían sonetos, sextinas, décimas y formas regulares de estrofas clásicas). Este periodo de la poesía pura se enmarca dentro de la década de los años veinte hasta 1928 más o menos[51], fecha clave por la publicación de importantes libros de tendencia purista, al mismo tiempo que representa un significativo giro hacia el mundo del surrealismo.

De modo general, dentro del área europea a partir del año 1929 y frente a los cambios sociopolíticos de la época, con la preocupación por la crisis mundial del 29 y la amenaza fascista (Alemania e Italia) y el interés y ofuscación ante los sucesos revolucionarios de la Unión Soviética, el vanguardismo se puso a sí mismo en tela de juicio revisando su postura frente al arte y la vida. Por parte de los poetas de la generación de 27 se produjo un distanciamiento respecto a la poesía pura. El mismo Vicente Aleixandre confirma este cambio declarando a su amigo José Luis Cano como réplica a D. Alonso: "Por ejemplo [...] mi libro *Pasión de la Tierra*, escrito entonces, era un estallido, un rompimiento contra la poesía aséptica, y lo mismo los libros de Cernuda y Alberti. Dámaso olvida que en el año 32, el grupo menor de edad —Lorca, Cernuda, Alberti, yo mismo— no quería saber nada de poesía pura"[52]. Y visto de una manera global la actividad poética se orientó hacia el realismo social, la denuncia a partir del grito irracionalista y el racionalismo. José Carlos Mainer, analizando la época del momento, comenta que al artista se le ofrecían tres caminos:

A- La repercusión del realismo crítico de cara a un arte de servidumbres sociales.

B- La profundización en lo irracional (Expresionismo, Surrealismo), que condena a la civilización agonizante.

---

50. BLANCH, A., *op. cit.*, p. 31.

51. De las publicaciones más significativas que testimonian esta fase final de tendencia purista se destacan los libros de algunos poetas de la generación del 27: Guillén (*Cántico*), Alberti (*Cal y canto*), Lorca (*Primer romancero gitano*), V. Aleixandre (*Ámbito*, su primer libro).

52. CANO, José Luis, *Los cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*. Barcelona, Ediciones Seix Barral, 1986, p. 51.

C- La reorganización de un arte funcional que se acomode a las exigencias de racionalidad y colectivización de la vida.[53]

Para Luis Cernuda esta década de los años treinta representaba una aguda conciencia de madurez para los poetas de la generación del 27. El poeta testimonia al respecto:

La poesía de la década de 1930, totalmente renovada, enriquecida, con un nuevo concepto de la imagen y llena de sentido humano, pudo llegar a un grado de madurez definitivo[54].

De modo global todo el ambiente de la época de la República estaba impregnado de inestabilidad y de una orientación hacia nuevos cambios. Numerosos artículos de los intelectuales y de los poetas testimonian este ambiente social que iba politizándose y cuyas acciones condenan la insensibilidad de los vanguardistas asépticos a lo político. De estos autores podemos mencionar, en concepto de un ejemplo determinado, a Cesar Vallejo (durante su estancia en Madrid), Luis de Sosa, E. Salazar y Chapela, Ramiro Ledesma Ramos, Agustín Espinosa, Antonio Espina etc.

Conviene aproximarnos ahora a repasar brevemente el panorama de la generación del 27, por su máxima importancia en la trayectoria cultural española de estos años de principio de siglo, y por ser el grupo al que pertenece Vicente Aleixandre.

El término "generación del 27" ha sido objeto de ricas y distintas investigaciones que en muchos casos han propuesto otras formulaciones alternativas. La variedad de los sucesos sociales, culturales y políticos de la época ha sugerido múltiples términos que van desde la "generación de la república" hasta la "generación de la amistad". Nosotros, en las referencias a este grupo de poetas, aplicamos la denominación "generación del 27" por considerarla la más aceptada entre los círculos del mundo del arte y de la literatura, sin entrar en la discusión sobre el concepto de generación o sobre el nombre de sus componentes. Sin embargo, nos parece conveniente facilitar ciertos datos al respecto.

53. MAINER, J. C., *Literatura y pequeña burguesía en España*. Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, Educusa, 1972. p. 192.

54. CERNUDA, Luis, *Generación del 27. Alberti, Aleixandre y Cernuda*, Madrid, Editorial Coculsa, 1981, p. 9.

Entre las denominaciones que se han dado a la "generación del 27" figuran la "generación de la Dictadura" por su producción significativa entre 1923-1929 (dictadura de Primo de Rivera); "generación de la República" según la acepción de José Bergamín[55]; "generación de los años 20", atendiendo a la década de su germinación; "generación del 25", según Luis Cernuda, por ser la fecha en que empiezan a aparecer las primeras obras de estos autores[56]; "generación del 28" designando a la generación de Guillén-Lorca por ser los integrantes de más edad dentro del grupo[57]; "generación de la amistad" según la acepción de José Luis Cano[58]; "grupo (generación) de la poesía pura" otra acepción sugerida por Antonio Blanch al lado de la más popular y destacada denominación "generación del 27" por la referencia al homenaje a Góngora[59]. Carlos, M. de Onís sostiene el apelativo de "Generación de la Revista de Occidente" justificándolo por la enorme influencia de la revista y por la común colaboración de estos poetas en ella.

La trayectoria histórica y cultural de los miembros de la generación del 27 era muy distinta de la generación del 98 tanto en su visión política como en técnica de la escritura. A los escritores de la "G. del 98" les unía el lazo fundamentalmente sociopolítico que suponía el desastre de la pérdida de las "colonias" y el drama psicosocial que la sensibilidad del fracaso había originado[60]. Ciertamente, se puede distinguir, como lo hace Laín Entralgo, entre dos grupos dentro del bloque del 98: los más directamente implicados en la situación política de España, Unamuno, Ganivet, Azorín, Maeztu, Antonio Machado; y los escritores más próximos a la condición de "literatos puros" y más influidos por el Modernismo: Valle-Inclán, Benavente, Manuel Machado, Francisco Villaespesa[61]. Pero la preocupación social y política confería a la generación del 98 una unidad básica de conciencia. Por el contrario la diversidad de ideologías políticas era notoria en lo que se refiere a la "generación del 27"[62], y lo mismo ocurre en el dominio de las técnicas y de la inspiración. Como se sabe, el hecho más notable que les definió como grupo o "generación del 27" fue la reacción común de culto a Góngora[63]. En realidad la celebración del tricentenario de Góngora por parte del grupo no significa la plena adopción de sus técnicas en la metáfora y el estilo, sino que más bien representa una crítica rehabilitadora del arte gongorino, y en cierto modo supone una confrontación con lo que se estiliza en la "poesía pura" del momento. Cierto que el fervor por el gongorismo había incitado al grupo a alejarse de la sencillez y lo explícito tanto en el sentimiento como en la imagen. Pero este entusiasmo por lo formal y el cultismo en la poesía pura, antes de empezar a diluirse como ideal, después de 1928, salvo algunos casos excepcionales de autores[64], señala un hecho de confrontación entre estos jóvenes poetas del 27 y Juan Ramón Jiménez en torno al tema.

---

55. BERGAMÍN, José, *La España del siglo XX*, Barcelona, Edit. Laia. II., p. 415.
56. CERNUDA, Luis, *Prosa Completa*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 417;
57. *Antología de Luis Cernuda*, edición de José María Capote, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, p. 11.
58. CANO, José Luis, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1927, pp. 14-15.
59. BLANCH, A., *op,. cit*, p. 218.
60. Mientras Azorín traza la figura del "hombre del 98" como un intelectual cuya estética se inclina hacia los poetas primitivos: Berceo, Juan Ruiz, Santillana; y destaca su entusiasmo por el Greco, Góngora, por el Romanticismo etc; eso sin apartar la visión definitoria que lo representa como el intelectual que arraiga una "sensibilidad avivada por el desastre"; Ramiro de Maeztu hace recaer todo el peso del pensamiento de la

Por razón de lo dicho, nos parece una exigencia ineludible echar un poco de luz sobre la relación del poeta de Moguer con los jóvenes poetas de la generación del 27; aunque conscientemente vamos sólo a abordar los puntos cruciales, pasando por alto los detalles. El regreso de Juan Ramón Jiménez a Madrid en el año 1914 le confirió una gran ventaja marcada por una nueva concepción de la estética poética. Gracias a su estancia en la Residencia de Estudiantes estuvo en contacto con figuras como Federico de Onís, Basterra, Menéndez Pidal, Azorín, Eugenio D'Ors, A. Jiménez Fraud, A. Castro, M. Falla, Ortega y Unamuno. El intercambio de ideas y visiones artísticas, sobre todo con Ortega, contribuyeron a ensanchar su concepto y teoría estéticas, empezando por distanciarse del modernismo que estaba en decadencia[65]. En el plan que rige la obra-público, el cambio empieza a obrar en la dirección de que la "obra ha de crear su propio público" y no al revés escribir en función de la ideología del público. Juan Ramón Jiménez, formando parte de lo que se llegó a denominar "generación del 14"[66] compartía con Ortega y otros la filosofía del pensamiento estético y social que proyecta "someter las fuerzas irracionales a la conciencia"[67], lo

---

generación del 98 sobre la problemática de la crisis mental a que dio lugar el drama del Desastre de la guerra de las "colonias". Hecho que refleja una aguda conciencia patriótica. Maeztu comenta: "Los hombres de 1898 éramos hijos, no sólo de influencias extranjeras, del espíritu corrosivo de Campoamor y del amor a la realidad de Galdós, sino también del orgullo nacional". "El alma del Noventa y Ocho", revista *Nuevo Mundo*, 6 de julio de 1913, párrafo reproducido en *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 1979, de Guillermo Díaz Plaja, p. 100.

61. ENTRALGO, Laín Pedro, *La generación del Noventa y Ocho*, Madrid, Editorial Nacional, 1945; G. D. Plaja comparte la misma visión, *op. cit.*, p. 101.

62. Ricardo Gullón subraya este dato explicando que por la falta de una ideología común "[...] era impensable una acción colectiva en este terreno: ni el conservadurismo de Diego y Alonso, ni el liberalismo de Aleixandre, Guillén y Salinas, ni aun el socialismo de Prados, hubiera consentido otra cosa". Ricardo Gullón "¿Hubo un surrealismo español?" en *El Surrealismo*, edición de G. de la Concha, Madrid, Editorial Taurus, 1982, p. 87. Dámaso Alonso lo confirma en su artículo "Una generación poética: (1920-1936)": "No, no hubo un sentido conjunto de protesta política en esta generación", en revista *Finisterre*, nº 35, Madrid, Marzo de 1948, p. 198.

63. Entre los poetas contribuyentes al tricentenario de Góngora figuran: R. Alberti, V. Aleixandre, M. Altolaguirre, Adriano del Valle, L. Cernuda, Buendía, Frutos, G. Diego, Lorca, G. Guillén, P. Garfías, Romero Murube, J. Moreno Villa, R. Larrea, J. M. Hinojosa, E. Prados, y Quiroga. Los poetas que prometieron y no enviaron versos son Antonio Machado, Pedro Salinas y Dámaso Alonso. Y de los que se negaron a participar en el homenaje se menciona a D. Miguel de Unamuno, R. del Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez. Revista *Lola*: amiga y suplemento de *Carmen*. 1. Publicado en Sigüenza, diciembre de 1927.

Para una breve información en torno al proyecto no realizado de editar, por parte de este grupo gongorista, una especie de "misceláneas" en honor a Góngora y que preveía recoger obra de verso o prosa y dibujos, se puede consultar en *Lola* nº 1 y 2, "Boletín FGL, monográfico sobre Gerardo Diego", diciembre, 1927.

64. Cano Ballesta identifica a un buen número de estos poetas con sus respectivas producciones de los años treinta, a quienes considera de segundo rango en la escala poética del momento. El autor cita a: José Luis Vázquez Tirado (*Cielos abiertos*, 1936), José María Vilaseca (*Cancionero de la meseta*), María Cegarra Salcedo (*Cristales míos*, 1935), Rafael Laffon (*Identidad- Poesías*, 1934). En CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución,(1930-1936)*, Madrid, Editorial Gredos, 1972, p. 223.

65. BLASCO, Francisco Javier, *Poética de Juan Ramón Jiménez, op. cit.*, p. 131.

66. La preocupación por los problemas de la estética y los problemas de valores sociales era un componente común entre los miembros de la generación del 14; representa también un indicio claro de este tanteo por descubrir una concepción estética dirigida a resolver las distancias o dicotomías entre "vida y obra". Véase al respecto la información facilitada por Francisco Javier Blasco, *Poética de Juan Ramón, op. cit.*, p. 136-137.

67. *Op. cit.*, p. 147.

que constituía una postura sustancial del pensamiento de dicha generación. A partir de estos años de la Residencia, el poeta de Moguer, bien informado sobre el ambiente estético y literario anterior, que comprendía la estética futurista[68] y el ambiente cultural que reflejaba "*Prometeo*" (experimentos vanguardistas de Gómez de La Serna), y de las actividades de la revista *Nord-Sud* francesa, pasando por el influjo de las corrientes simbolistas, abre otra etapa que acaricia el concepto de la "poesía pura"[69]. Entre 1915 y 1930 Juan Ramón ya había madurado sus visiones y creencias estéticas, identificadas en una poesía pura y "pura poesía" basada sobre la sensibilidad, y la inteligencia y el cultivo de lo"espontáneo hasta la perfección más rara".[70]

68. En 1909, J. R. Jiménez recibía la revista *Poesía* de Marinetti, y estaba al tanto del "Manifiesto futurista". Ricardo Gullón, *Relaciones entre Juan Ramón Jiménez y Villaespesa*, en Blasco Francisco Jiménez, op. cit., p. 136.
69. En el texto del "Diario", J. R. Jiménez confiesa a Juan Guerrero, en 1915, su conciencia de iniciar una nueva formulación estética basada en la claridad, sencillez "elevada y pura". Blasco Francisco Javier, *Poética de Juan Ramón*, *op cit.*, p. 135.
70. *Op. cit.*, pp. 163-166.

El periodo mencionado líneas arriba, atestigua una gran labor productiva y editorial en la vida de Juan Ramón en contacto siempre con la Residencia de Estudiantes.[71] El magisterio del poeta de Moguer, en aquel entonces, fue un hecho innegable. Desarrollaba sus actividades poéticas a través de varias revistas, entre 1921 y 1927, por medio de las cuales ejercía su poder de maestro orientador para los jóvenes poetas del momento, acogía con entusiasmo las colaboraciones poéticas de éstos, exigiéndoles aplicar las mismas técnicas estéticas suyas[72]. Pero ocurre que alrededor de los años 20 empieza una fase de distanciamiento que comienza a operarse entre Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez por un lado, y entre éste y los jóvenes poetas del 27, que sintéticamente se expone de la siguiente forma: en el primer caso, mientras Ortega evolucionaba en la manera de concebir y formular nuevas teorías estéticas, que resumiendo van desde "el arte es el reino del sentimiento" (*Adán en el paraíso,* aforismo que compartía J. R. Jiménez) hasta la postura contraria que recoge *La deshumanización del arte* (1925)[73]; J. R. Jiménez, desoyendo el grito de las corrientes vanguardistas de entonces, se aferraba a la concepción del arte como "inteligibilidad, sensibilidad y responsabilidad" y cuya enseñanza componían las finalidades de las revistas *Actualidad* y *Futuro*[74]. En cuanto a los poetas del 27, discípulos del maestro de Moguer, su afán e interés creciente por una poesía cerebral, matemática e intelectual, con influjos de tipo vanguardista (especialmente en lo que concierne a la función lúdica del lenguaje), les hizo apartarse del credo juanramoniano: la poesía es" el idioma de los sentimientos"[75]. Su creencia hacia el acto "voluntario" y libre en la actividad creadora, les apartó más del acto involuntario de la inspiración de raíz intimista de J. R. Jiménez. Así que, posteriormente, este distanciamiento no sólo va a efectuarse para con J. R. Jiménez sino frente al mundo de la poesía pura misma.[76] A partir del año 1928, el giro de muchos poetas y artistas españoles hacia lo social y político está estrechamente vinculado (como se ha señalado a menudo), con los cambios en el ambiente sociocultural europeo, con especial atención a la

71. AZAM, Gilbert, *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Editorial Nacional, 1983, pp. 360 y ss. El autor detalla sobre el contacto mencionado en el capítulo "Residencia" del mismo libro.

72. El autor ha realizado un estimable estudio sobre las revistas juanramonianas, *Índice, Sí* y *Ley*; ya desde el segundo número de *Índice* aparecen algunos nombres de la generación del 27, como Jorge Guillén, F. G. Lorca; en, Gilbert Azam, *op. cit.*, p. 369.

73. Entre los postulados de la teoría de *La deshumanización del arte* figuran, la autosuficiencia del poema, la postura antirromántica, la originalidad y hermetismo, ruptura de la comunicación sentimental con el lector, deformación de lo cotidiano, la trascendencia del valor de la metáfora, reducción del arte a un método de formas (fijas y estáticas) y un determinado distanciamiento entre vida y poesía.

74. BLASCO, Francisco Javier, *op. cit.*, p. 173.

75. *Op. cit.*, pp. 191-192.

76. En una carta fechada del 24 de 1927, Dalí comunica a su amigo Pepín Bello el programa de la nueva ideología "antiartística" y de ello se burla de lo que ya representa la figura de Juan Ramón Jiménez en el ambiente de estos años. Así que, dentro de su comentario sobre sus nuevas creaciones, tanto de dibujos como de poesía, Dalí introduce su crítica mordaz respecto al poeta de Moguer: "Los dibujos están mejor; La carta, ya te digo resulta *diluida y anecdótica* (sic), eso partiendo naturalmente de un plano muy lejos del gran putrefacto peludo, Juan Ramón, que nunca pudo soñar al escrivir su *Platero* la
poesía esterilizada de los burros podridos, y menos ahún el raro lirismo de
los burros viejos con cabeza de Ruiseñor." Sánchez Vidal Agustín, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, edición Círculo de Lectores, 1991, p. 176. En la transcripción del texto se sigue la regla consistente en respetar la anárquica ortografía de Dalí.

evolución del surrealismo. De hecho, desde el principio el surrealismo se había proyectado, no como un movimiento artístico más, sino como una transformación global de la vida que implicaba tanto lo literario y lo pictórico como lo político.

Y por ello, si el año 1928 significa para nosotros y desde luego para los poetas de la generación del 27 un cambio en la escritura poética eso se debe en gran medida a los cambios sociales mencionados[77]. Así que, la incursión de los poetas de la generación del 27 en la experiencia de la escritura surrealista, significará en el fondo una directa experiencia vanguardista en el dominio artístico, con ciertas modalidades especiales que intentan preservar lo específico de cada poeta.

77. Todos los autores y críticos coinciden en notar que la vida de estos años, 1928 y más adelante, constituye un condicionante muy crítico y especial respecto al enlace entre la literatura y lo social-político en todo el área europea. En España, desde 1927 la revista *La Gaceta Literaria* lanza (el 15 de diciembre) una encuesta en torno a los lazos entre la literatura y la política. Más adelante, en 1931 Giménez Caballero comienza a elaborar su suplemento de crítica literaria y social en su célebre: "El Robinsón literario de España y la República de las letras". Para citar ejemplos significativos, mencionamos algunos de los libros que se ocuparon de este binomio "arte y política", los que se publicaron en esa época: José Díaz Fernández: *El nuevo romanticismo: Polémica de arte, política y literatura*, Madrid, editorial Zeus, 1930. Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*,(1930). A. de Albornoz: *Intelectuales y hombres de acción*, Madrid, 1927. Giménez Caballero,. E, *Arte y estado*(1931), y *Genio de España* (1932).