

Ciudad sitiada	487
Una paloma	489
Rincón de la sangre	490
Puñal de luz	491
El cuerpo en el alba	496
Abril de Dios	498
[La pluma, la palabra, el viento, el lirio]	500
[No hubo combate. No hubo encuentro...]	501
[¿Regresar? ¿Cuándo? Este lugar]	502

MANUEL ALTOLAGUIRRE

(Selección y comentarios de Margarita Smerdou Altolaguirre)

<i>Nota bio-bibliográfica</i>	505
Su muerte	509
Playa	509
Cerré con llave	510
Separación	511
Dama de noche	512
Tus palabras	512
La llanura azul	513
Era mi dolor tan alto	514
Las caricias	515
La poesía	516
Mi vida	516
Elegía a Federico García Lorca	517
Para alcanzar la luz	519
Fin de un amor	520
Contigo	522
DOCUMENTACIÓN COMPLEMENTARIA	523
APÉNDICE, por Juan Francisco Peña: Taller de lectura	541

INTRODUCCIÓN

I. GENERACIÓN DE 1927

Fe de vida

Conoció España en la década 1945-1955 un auge de la discusión y aplicación del método historiográfico de las generaciones, que antes, en el período de entreguerras, había ocupado buena parte del espacio cultural europeo. En ese contexto escribe Dámaso Alonso en 1948 su artículo «Una generación poética (1920-1936)» [Alonso, 1975: 653-676] donde consagra en el plano teórico el concepto de «Generación de 1927».

En *Las generaciones literarias* había fijado Petersen como características exigibles para poder hablar con propiedad de una *generación* las siguientes: coetaneidad; homogeneidad de educación; relación personal intensa; existencia de un acontecimiento destacado o de una experiencia generacional; un caudillaje; configuración de un lenguaje generacional; anquilosamiento o parálisis de la generación anterior. Tras confrontar con ellas las del conjunto de poetas de los que hablaba, dice 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 [667].

Con el garbo intelectual que lo distinguía, no oculta que, más allá de «todos los sobrios razonamientos científicos», su conceptualización se sustenta en la «propia apasionada evidencia de participante en esa amistad y ese intercambio».

Los nombres en los que entonces piensa son: Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y, como incorporados poco más tarde, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Por lo que a él mismo se refiere, aclara que acompañó a la Generación como crítico, «apenas como poeta», ya que su primer libro, *Poemas puros* (1921), «es anterior a la constitución más trabada del grupo»; y añade: «las doctrinas estéticas de hacia 1927, que para otros fueron tan estimables, a mí me resultaron heladoras de todo impulso creativo. Para expresarme en libertad necesité la terrible sacudida de la guerra española». Une don Dámaso como prosista «muy cercano al grupo» a José Bergamín y evoca a Juan Chabás, amigo y autor de un libro de poemas, *Especiosos* (1921), hermano gemelo del primero suyo. Curándose en salud, advierte a renglón seguido que «toda generación tiene límites difuminados y brotes epigónicos y reflorescencias», y en esa órbita inscribe a Mauricio Bacarisse —coetáneo, pero que poéticamente pertenece, según él, a un momento anterior—, a varios jóvenes andaluces que habían acompañado al grupo en las jornadas de presentación en el Ateneo de Sevilla (diciembre de 1927), y, como «prósistas simpatizantes», a Melchor Fernández Almagro, Antonio Marichalar, José María de Cossío y Claudio de la Torre.

Pero he aquí que, elaborada y defendida ya esa teoría generacional, la tierra con esta desconcertante confesión:

Hemos hablado hasta hora del grupo, de la generación. Al hacerlo así, del lado personal me rendía con voluntaria debilidad al gustoso halago de recuerdos de juventud; del lado de la historia de la literatura, en cambio, pagaba pleitesía a una moda que no me es grata. La generación existe, y tiene interés para la historia de la cultura; pero para la historia de la literatura no existe más que el poeta individual, mejor dicho, la criatura, el poema [673].

¿Una «generación»? y ¿del 27?

No ha cesado desde entonces la discusión sobre si esos diez poetas —Guillén y Salinas, Gerardo Diego y Dámaso Alonso, Lorca y Alberti, Aleixandre y Cernuda, Prados y Altolaguirre— forman una *generación* en sentido más o menos estricto, si sólo ellos la constituyen, y, en el supuesto de que así sea, qué sentido tiene denominarla como de 1927.

Cuestionó muy pronto Guillermo de Torre [1962] actor y testigo cualificado en la renovación poética de aquellos años, el que en esa «nómina ortodoxa» existiera una verdadera comunidad estética. En cualquier caso, postulaba la necesidad de una «ampliación del cuadro de [esa] generación literaria», completando la nómina de poetas y proyectando el estudio sobre otros géneros literarios¹.

¹ A su juicio, al grupo de poetas enumerados por Dámaso Alonso habría que añadir otros dos grupos precedentes: el que desde José Moreno Villa, con su libro *El pasajero* (1914), hasta Ramón de Basterra, con su último y más significativo libro, *Virulo* (1927), integrarían Alonso Quesada, Mauricio Bacarisse, Juan José Domenchina, Antonio Espina y Juan Chabás; y el que formarían los ultraístas y creacionistas: además de Gerardo Diego y el propio G. de Torre, Pedro Garfías, Humberto Rivas Panedas, Juan Larrea, José de Ciria y Escalante, Eugenio Montes, Adriano del Valle en su primera fase, Isaac del Vando-Villar y César A. Comet, entre otros. Concluye: «soslayando ironías, es incues-

Prácticamente todos los estudiosos coincidimos en la necesidad de relativizar, por lo menos, el alcance de aplicación del marbete *generación* [Mateo Gombarte, 1996; Garrote Bernal, 1996]. Análoga coincidencia se produce en reclamar la necesidad de ampliar el ámbito de consideración cronológica y, sobre todo, de los espacios de estética y de escritura.

Conviene precisar que, en el artículo que vengo considerando como consagración teórica definitiva del concepto, Dámaso Alonso no habla explícitamente de generación «del 27». Señala, sí, ese año como «instante central de la generación», porque 1927 actúa como bisagra de dos tiempos de creación poética: uno primero, de «relativa homogeneización del concepto de poesía, período que iría de 1920 a 1927», y el segundo, de 1927 a 1936, en el que los vínculos se relajan y en el concepto mismo de la poética «se abre [...] una importante herejía», la del surrealismo. Según reconoce don Dámaso, es en este segundo período de dispersión cuando los poetas alcanzan «la plenitud de facultades».

Entre los estudiosos no faltan tampoco discrepancias en cuanto a la fecha de referencia generacional. Gullón [1953], Cernuda [1957] y Debicki [1968] hablan de «Generación de 1925», fecha, según Cernuda, que «aun cuando nada significativa históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros». Atendiendo a su valor representativo de dos tendencias diversas dentro de la Generación, González Muela [1954] la etiqueta como «Generación de Guillén-Lorca», y también Luis Cernuda señala que la irrupción del surrealismo motivó la separación del grupo en dos subgrupos: de un lado, Salinas y Guillén, y

tionable que los tres grupos convergentes en el lapso 1920-1935 tienen los caracteres comunes a una generación, aunque amalgama cohesiva —no digamos espíritu de clan— privativa de la misma sólo se manifieste en el primero de ellos, tercero en orden cronológico» [278-279].

del otro, Lorca, Prados, Aleixandre, Alberti y Altolaguirre [1957: 194]. Otras posibles denominaciones apuntadas por Gaos —«Generación de la *Revista de Occidente*», «Nietos del 98», etc.— no han rebasado la frontera de la pura especulación.

A favor de la marca «del 27» aduce Rozas [1980: 11] tres razones que vendrían a sumarse a la fundamental, de fecha-gozne, apuntada por don Dámaso: la celebración en ese año del centenario de Góngora, que, más allá de la anécdota, se erige en categoría simbólica; el hecho de que en ese año aparecen las más importantes revistas de la Generación, y por-que en ese año, y en el siguiente, se publican títulos tan representativos como *Perfil de aire*, de Cernuda; *El alba del alhelí*, de Alberti; *Canciones* y *Romancero gitano*, de Lorca; *Ambito*, de Aleixandre, y *Cántico*, de Guillén.

II. «LA JOVEN LITERATURA»

1. HISTORIA EXTERNA

La configuración de la nómina

El repaso de epistolarios, libros de memorias, colecciones de recuerdos y revistas permiten ver cómo a lo largo de los años veinte se va configurando esa nueva estética, que fragua en lo que por entonces se llamaba *la joven literatura*². Sobrepasando el ámbito de la vanguardia, cuyo período de mayor actividad abarca en España de 1918 a 1923, hace su primera presentación colectiva en la revista parisina de Valéry Larbaud *Intentions* (núms. 23 y 24, primavera de 1924), con una introducción del propio Larbaud y otra específica

² Véase en la Bibliografía la relación pormenorizada de epistolarios y revistas (págs. 87-89).

de Antonio Marichalar. Incluía la selección poesía y prosa, y en ella figuraban Dámaso Alonso, José Bergamín, Rogelio Buendía, Juan Chabás, Gerardo Diego, Antonio Espina, Federico García Lorca, Antonio Marichalar, Alonso Quesada, Adolfo Salazar, Pedro Salinas y Fernando Vela. Entraban ahí los poetas que ya habían publicado al menos un libro, pero conviene subrayar que todos ellos cultivaban entonces a la par poesía y prosa.

Para entonces (1924) están ya establecidas entre los miembros de la *joven literatura* bastantes relaciones personales, ceñidas al interés literario y específicamente poético. En el verano de 1920 se inicia la de Gerardo Diego con José María de Cossío, quien va a desempeñar un papel fundamental en la cohesión del grupo, con su desbordante amistad, con la hospitalidad que brinda en su Casona de Tudanca y con el estímulo y la colaboración que les presta en sus propios estudios literarios [Cossío, 1970]. Será Cossío quien, por su vinculación vallisoletana, ponga en contacto a Gerardo Diego con Jorge Guillén. La amistad de este último con Pedro Salinas había comenzado en 1922 y la primera carta que le dirige (mayo de 1923) no tiene desperdicio: le cuenta con entusiasmo una visita a Juan Ramón; sin entusiasmo, otra que varios amigos han hecho a don Antonio Machado; y le informa de que ha conocido a Federico, «un descubrimiento de esta primavera», del que le seduce, en concreto, el modo que tiene de tratar los temas populares andaluces, «que a veces rayan en lo gongorino (¡y pensar que algunos profesores de literatura al decir "raya en lo gongorino" creen que se meten con el autor!)» [Salinas, 1992: 39-40].

Me importa destacar ya aquí algo de todo lo que tendremos ocasión de ir comprobando a lo largo del estudio: que en esos años, y hasta 1927, la devoción por Juan Ramón Jiménez es fervorosa y total: «Atlante de la joven poesía», le llama Salinas [1992: 42]; se pasma Lorca, en 1924, de la

«cantidad divina de poesía [que tiene] su alma» [1997: 236] y Alberti afirma que «jamás poeta español iba a ser más querido y escuchado por una rutilante generación de poetas; seguidores del fresco manantial donde abrevaba y de la estrella guaiadora que se le ofrecía» [1959: 209].

En *La arboleda perdida* cuenta Rafael Alberti con detalle su paso, en 1920, del ejercicio de la pintura al de la poesía: entusiasmo primero con la revista *Ultra*; encuentro, por medio de Juan Chabás, con Dámaso Alonso, que acababa de publicar *Poemas puros* (1921) y que pronto le iba a introducir en el estudio de Gil Vicente y del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, de Barbieri, molde de sus canciones de *Marinero en tierra* (1929); conocimiento, a través de Dámaso Alonso, de Vicente Aleixandre, con quien el filólogo había compartido el quehacer poético desde 1917 [Duque Amusco: 1993]. Dámaso, a su vez, íntima con Salinas durante la estancia de ambos en Cambridge (1923).

Por otra vía, Gerardo Diego, que ha comenzado a hacer crítica de poesía en la recién nacida *Revista de Occidente*, publica allí mismo en 1924 «Un escorzo de Góngora». Guillén, que lo lee, le dice: «Aunque esto de las generaciones es casi un mito y casi una tontería, sin embargo siento cada día más vivamente la convivencia con mis verdaderos contemporáneos [...]. Leyendo, atisbando en Góngora, me siento tan aludido...» [Salinas-Diego-Guillén, 1996: 47]. «Hay que volver a Góngora», proclama Guillén entusiasmado, y con él, a San Juan y a Garcilaso y a Lope y a Calderón: «estos sí que son nuestros, sí que viven junto a nosotros, muchísimo más que otros cronológicamente más próximos» [Guillén-Cossío, 1993: 20-22]. Desde luego, no era sólo Góngora, entre los clásicos, el objeto de admiración y estudio, aunque terminara convirtiéndose en emblema definitivo de la Generación: consideraban *sayos*, en un sentimiento de contemporaneidad, a otros muchos.

Los hilos de la amistad se iban así tramando sobre la pauta de una convergencia de afinidades estéticas, que al mismo tiempo contribuían a reforzar: magisterio de los clásicos y, entre los modernos, de Juan Ramón, pero, también, de Ramón Gómez de la Serna, con Ortega como referencia; estímulos vanguardistas; seducción por la poesía popular y la culta de los cancioneros; fervor hacia la poesía pura. El signo de la convergencia de todas esas líneas va guiando como vector a *la joven literatura* y constituye su marca distintiva.

Espacios de encuentro

La Residencia de Estudiantes

La Residencia de Estudiantes fue, con sus conferencias, exposiciones, tertulias, representaciones teatrales, etc., un lugar decisivo de encuentro de los poetas de *la joven literatura*. Alberto Jiménez Fraud [1972], entonces director de la Residencia, nos ha dejado un testimonio directo del «espíritu» que en ella se quería imprimir y que no era otro, en definitiva, que el que el krausismo propugnaba al solicitar que en España surgieran minorías, elites capaces de educar la sensibilidad de los españoles como base de la regeneración social y política.

En la *Resí*, como familiarmente la llamaban, vive Lorca de manera continuada de 1919 a 1925 y la visita después con frecuencia hasta 1928. Allí traba con Salvador Dalí, Luis Buñuel y Pepín Bello (José Bello Lasierra) una amistad que, trufada de continuas tensiones ideológicas y estéticas, iba a resultar condicionante y fecunda en la obra de los tres primeros [Sánchez Vidal, 1988; Santos Torroella, 1992]. Por la Residencia pasaban las figuras de mayor prestigio españolas y extranjeras. Allí hablaron, por ejemplo, Paul Valéry, maes-

tro de la «poesía pura», en 1924, y Luis Aragon, protagonista del surrealismo francés, en 1925; allí estuvieron músicos como Ravel, Poulenc, Turina, Falla, además del Grupo de los Ocho. Y junto a esa actividad cultural se desarrollaba una vida de grupo artístico. Alberti ha evocado, por ejemplo, la imagen de García Lorca sentado al piano del Salón de la *Resí* interpretando canciones populares españolas «en aquellos primeros años de creciente investigación y renacido fervor por nuestras mejores canciones y romances» [1959: 19-22].

Eran también frecuentes los juegos poéticos y artísticos. El grupo de amigos, al que Dalí señalaría más tarde como «ultraísta» [1981: 186], había adoptado el calificativo de *putrefacto*, utilizado ya por la vanguardia europea, para todo aquello —personas, obras, hechos— que oliera a caduco o se opusiera al avance de lo nuevo. Llegó a crear Dalí una auténtica galería de dibujos de putrefactos, que proyectó publicar en un libro prologado por Federico. También llegó a constituir una verdadera peste la moda de los *anaglifos*, composiciones muy breves, compuestas de tres sustantivos, el segundo de los cuales era invariablemente «la gallina», mientras el tercero resultaba totalmente inesperado: «El búho, / el búho, / la gallina / y el Pantocrátor». Con los anaglifos emparentaron pronto las *jinojepas* [M. Hernández, 1987; G. Morelli, 1994], las cuales, según testimonio de Gerardo Diego, que las acuñó, nacieron como fruto espontáneo de una colaboración en tertulia [Diego, 1977: 26-27].

Debo advertir que no hay que reducir a la categoría de anécdota, como frecuentemente se hace, los juegos poéticos que desde la Residencia de Estudiantes se difundían, o los que, producidos fuera —sobre todo en las revistas—, hallaban en ella caja de resonancia. Porque es el caso que rebasan con mucho el ámbito del entretenimiento juvenil, para inscribirse en el movimiento vanguardista que consideraba al juego como factor de cultura [Morelli, 1994]. La fecundidad artis-

tica del juego va asociada a su capacidad para crear nuevas y sorprendentes asociaciones de palabras e imágenes, a la experimentación y, en última instancia, a la liberación de la mente.

Si resulta exagerado identificar el «espíritu de la *Resi*» con el del 27, como Santos Torroella parece sugerir, no cabe duda de que algunos de los elementos que caracterizaron a *la joven literatura* estuvieron de hecho vinculados a ella, y en concreto, como él señala, la unidad de frente estético en el campo de las letras y las artes. En efecto, si se pretende una comprensión integral de lo que el grupo buscó y supuso, es absurdo seguir manteniendo entre letras y artes unas «líneas separatistas, hijas de esa sordera recíproca, que fueron ellos (los de la Residencia) precisamente quienes más se esforzaron en hacer que desaparecieran» [Santos Torroella, 1992: 16].

Las revistas

No sólo fueron las revistas lugar de encuentro de *la joven literatura* sino que en ellas se gestó y se difundió gran parte del pensamiento estético que sustentaba la obra de los poetas. Siguiendo el curso de las publicaciones podemos comprobar la trayectoria del nuevo frente literario [Osuna, 1993].

Así, en algunas de las revistas vanguardistas, como *Cosmópolis*, *Cervantes*, *Grecia*, *Perseo*, *Reflector*, *Ultra*, *Tableiros*, *Horizonte*, *Parábola*, *Ronsel*, *Vértice*, *Tobogán*, *Plural* y *Alfar*, velaron sus primeras armas los miembros de *la joven literatura*.

Por su larga vida y por su riqueza de contenido y forma, *Alfar* constituye un documento excepcional para seguir la evolución del arte nuevo y de la nueva literatura, y sería, además, lugar de encuentro privilegiado de la literatura española

y la literatura hispanoamericana que se potenciaría en los primeros años treinta con la llegada de Neruda [Molina, 1984].

Paralelas a las revistas vinculadas a la vanguardia y cercanas a nuestro interés, se hallan tres publicaciones de Juan Ramón Jiménez: *Índice*, *Sí* y *Ley*. Debe considerarse la primera (1921-1922) como germen de lo que serían las revistas del 27. Destacan su primer tipográfico y la modernidad de su orientación plástica. A ella se suma el interés por los clásicos del Siglo de Oro y por la poesía popular. Uniendo poesía y prosa, en los cuatro números de *Índice* colaboran Salinas, Guillén, Lorca, Gerardo y otros miembros de *la joven literatura* junto a autores de las promociones anteriores. Desaparecen estos últimos de *Sí*, «Boletín bello español», que en su único número (1925) presenta a Dámaso Alonso, Salinas y Alberti, con los artistas Bore y Benjamín Palencia. Continuación del boletín debe considerarse *Ley* (1927), que añade a Guillén y Altolaguirre. Referencias epistolares de los miembros de *la joven literatura* hablan, como veremos, de otros proyectos ulteriores de Juan Ramón en su empeño por capitanear, más allá de su innegable influencia, las aventuras estéticas del grupo.

Sin salirnos del marco de la historia externa, especial atención merece la *Revista de Occidente* [López Campillo, 1972], cuyo director, Ortega, no sólo acogió y respaldó a los poetas del 27 en sus números y en las publicaciones anejas³ sino que ayudó a difundir sus principales teorizaciones estéticas y literarias: el cubismo en cuanto género, del que se derivan como *especies* varios movimientos —idea especialmente fecunda para comprender la continuidad de la estética del 27 respecto de la vanguardia—; la relación entre poesía,

³ La Editorial de *Revista de Occidente* publicó *Primer romancero gitano*, de Lorca; *Cántico*, de Guillén; *Seguro Azar*, de Salinas y *Cal y canto*, de Alberti.

artes plásticas, arquitectura y música; la superación del positivismo; la poesía pura; el significado del magisterio de Góngora; la deshumanización del arte; el surrealismo [Soria Olmedo, 1988: 162-189].

En cuanto a las revistas propias de *la joven literatura*, cuando Gerardo Diego se dispone a publicar su revista *Carmen*, comenta Giménez Caballero (*Gecé*) en *La Gaceta Literaria*: «Cada maestrillo, un librillo. / Jorge Guillén, en Murcia. / Cada catedrático, su cátedra. / Ahora Gerardo Diego, a punto de tenerla en Granada. / Ahora Gerardo Diego, en Santander» (núm. 21, noviembre 1927). Si hubiera citado a Prados y Altolaguirre en Málaga, ya tendríamos completo el cuadro de las revistas directamente vinculadas a los poetas del grupo que sería consagrado como Generación del 27: *Litoral*, en Málaga; *Verso y Prosa*, en Murcia; *Carmen* y *Lola*, en Gijón (aunque la primera se imprimiera en Santander, ciudad natal de Gerardo, y de ahí la referencia de *Gecé*), y *Gallo*, en Granada. A esas cuatro básicas se añaden, en constelación, otras: *Mediodía*, en Sevilla, y *Papel de Aleluyas*, en Huelva; junto a *Parábola*, en Burgos; *Manantial*, en Segovia; *La Rosa de los Vientos*, en Canarias; y *Meseta* y *DDOOS*, en Valladolid.

No todas tuvieron, naturalmente, la misma importancia. Destaca, en primer lugar, la malagueña *Litoral*. Tan ligada estuvo al grupo en sus nueve números —siete aparecidos entre noviembre de 1926 y octubre de 1927, y dos, tras año y medio de silencio, a partir de mayo de 1929— que algunos han hablado incluso de la «Generación de *Litoral*» [Neira, 1978].

En el primer número se publicaba esta lista de colaboradores, expresiva por sí sola de la voluntad de integración de artes y, dentro de la literatura, de formas expresivas: Alberti, Aleixandre, Dámaso Alonso, Altolaguirre, Manuel Ángeles Ortiz, Bergamín, Boreas, Cossío, Dalí, Gerardo Diego, Gus-

tavo Durán, Falla, Fernández Almagro, García Lorca, Gómez de la Serna, Guillén, Ernesto y Rodolfo Halffter, Hinojosa, Marichalar, Moreno Villa, Benjamín Palencia, Prados, Peinado, Salinas, Adolfo Salazar, Uzelay (y los tipógrafos Antonio Chaves y Joaquín Padín). He ahí juntos a poetas y músicos, estudiosos, filólogos y críticos, pintores y músicos: una nómina generacional que no abarca la ampliación solicitada por Guillermo de Torre y en la que se echan en falta nombres inevitables —Cermuda o, en otro plano, Chabás, Espina, etc.— pero que, con todo, da una idea de la comunidad artística de aquellos años.

La revista, que publicó como suplementos doce libros de poesía, ofrecía, en el plano de la creación, un comentario de todas las modalidades —neopopulista, gongorismo, clasicismo...— hasta desembocar, en los últimos números, en el surrealismo. De manera paralela, el conjunto de la prosa ofrecida refleja bien las preferencias del momento: viñetas y aforismos, en una forma trabajada con voluntad de estilo al modo orfèbre.

Pienso, sin embargo, con Cossío [1970] que la murciana *Verso y Prosa*, continuación del Suplemento Literario del periódico *La Verdad*, promovida por Jorge Guillén y Juan Guerrero Ruiz, secretario de Juan Ramón Jiménez y a quien Lorca llamaba «cónsul general de la poesía», «es acaso la revista de la Generación que ofrece un conjunto más preciso de este momento de la poesía española». Comienza su andadura en enero de 1927 y, a la par que *Litoral*, interrumpe su aparición en el número 10 (octubre de 1927) para reaparecer en junio de 1928 y realizar dos entregas más, con significativas incorporaciones, como las de Larrea o Aleixandre.

En diciembre de 1927 apareció en Gijón *Carmen*, revista *chica de poesía española*, fundada y dirigida por Gerardo Diego. «Chica», pero con pretensiones. Nació, en efecto, con el propósito de presentar en seis números —que después

fueron siete en cinco entregas, dos de ellas dobles— «esencialmente, versos de nuestros mejores poetas, de los que actualmente hacen viva y bella —con belleza y vida de hoy— la poesía española» y, sólo como complemento, trabajos en prosa sobre temas de poesía. Así rezaba el proyecto de presentación, que anunciaba, además, el propósito de incluir «versos olvidados o inéditos de nuestros poetas clásicos», recordando que la revista sería «un nuevo refugio de la poesía española, la sola revista consagrada a ella por entero» y «no-témoslo bien— con afán de perduración: «la colección de *Carmen* aspira a perdurar como documento de época. Será a la vez una antología representativa de nuestra poesía militante, y una pantalla en que se proyectarán los problemas y sucesos que apasionan ahora a los amigos del verso español».

Anuncia también el proyecto que a *Carmen* la acompañarán siempre que sea preciso «suplementos de defensa —o de ataque— de la poesía —crónicas, epigramas, donaires— contra todos los fracasos y desafueros seudopoéticos y prosaístas». Eso iba a hacer *Lola*, que, en su primer número, también de diciembre de 1927, se presenta: «Sin temor a los líos que le armen, / desenvuelta, resuelta y española, / aquí tenéis a *Lola* / qué dirá lo que debe callar *Carmen*». No resulta exagerado afirmar, según creo, que *Lola* acaparó entonces la atención de los trescientos suscriptores y que, desde luego, ofrece un gran interés para recomponer la historia externa de la *juventud literaria* así como de su significación en el contexto cultural.

Desde 1921 venía animando Federico García Lorca la publicación de una revista granadina que, más allá del folclorismo, exaltara los valores universales de Andalucía. En 1926, con «los muchachos novísimos de Granada», proyecta otra «revista de alegría y juego literario» que termina llamándose *Gallo*. Aparece en febrero de 1928 y, en el conjunto de publicaciones de la época, la singularizan su arraigo

granadino y su espíritu vanguardista. Escandalizó este último no sólo a gentes conservadoras de la ciudad sino a los *seniores* de la *joven literatura*; a raíz de la publicación en *Gallo* del «Manifiesto antiartístico catalán», escribe Salinas a Guillén: «estos jóvenes andaluces me van resultando cada vez más giraldillos» [1992: 87 y sigs.]. Pocos días antes le había escrito: «*la joven literatura* anda como ves de tumbo en tumbos». La razón era el apoyo que miembros del grupo prestaban a Sánchez Mejías con motivo del estreno de su drama *Sinrazón* (24-III-1928): «estoy absolutamente decidido —añade Salinas— a no admitir a ese nuevo compañero en literatura. No quiero decir, claro es, que salga él de *la joven literatura*, adonde le entran en hombros Alberti y Bergamín [Chabás echa una mano]; no, me saldré yo. Antes que el contacto con la baja currinchería que todo eso representa». Para ello dice que hablará «no con Alberti, que es irresponsable y como persona no me interesa», pero sí con Bergamín [1992: 86].

Como se ve, la conciencia de que *la joven literatura* constituía un grupo con nombres y apellidos era clara; como clara, aunque con diferencias y fluctuaciones, era también una actitud de reserva de Salinas y Guillén ante los jóvenes andaluces y, más allá de ellos, ante las actitudes vanguardistas.

Es bien significativa al propósito la reacción ante *Favorables París Poema*, la revista de César Vallejo y Juan Larrea. Abrió su primer número (junio de 1926) un manifiesto «Pre-supuesto vital» (véase en el Apéndice Documental, pág. 523) donde, exaltando por encima de todo la pasión, proclamaban: «Nuestra literatura no es ni literatura, es pasión y vitalidad por los cuatro costados». Como en un eco, insistía César Vallejo:

La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia,

por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple y humana [pág. 14].

Y Gerardo Diego:

Ante todo el hombre y después el poeta [...] *Azotea* —poesía pura o creada y creadora— o *Bodega* —poesía impura, interpretativa e interpretable literaria— el plano del edificio es el mismo. Pero una y otra han de ser humanas y poéticas. Calor de vida, no frialdad de estatua [pág. 8].

Las colaboraciones de Huidobro, Tristán Tzará y Juan Gris, a las que en el número dos, y último, se unen las de Reverdy y Neruda, indican el carácter rehumanizador y la voluntad de recuperación del espíritu revulsivo del verdadero romanticismo, a lo que se añade la dimensión lúdica del vanguardismo, patente en las crónicas a autores consagrados. Apuntaban ya ahí las diferencias que después de 1927 marcarán una escisión clara entre la línea de derivación del cubismo y la poesía pura, de un lado, y de otro la que, con algún intento marginal de resurrección del futurismo, deriva del surrealismo y va hacia una poesía impura.

En la órbita de *la joven literatura* se movió *Mediodía*, promovida en Sevilla por Juan Lloset y Marañón, su director, y Alejandro Collantes de Terán, con media docena de poetas y artistas que se reunían en la tertulia del Café Colonial. Su norma estética era muy clara, «depuración», porque, según pensaban, «las épocas de avanzadillas literarias, de *ismos* y escuelas han pasado». En la práctica, en los catorce números publicados desde junio de 1926 a febrero de 1929, todo se resuelve en eclecticismo [Musacchio, 1980; Soria Olmedo, 1988: 208-214]. Salvo Dámaso Alonso, colabora-

ron todos los poetas de *la joven literatura* y muchos de sus prosistas.

Una pintoresca cuestión personal —la negativa de *Mediodía* a publicar un libro poético de Fernando Villalón— motivó un pequeño cisma, del que nació *Papel de Aleluyas* [Issorel, 1980]. Lo animaron, junto a él, en Huelva Adriano del Valle y Rogelio Buendía. Publicó siete números, de julio de 1927 a julio de 1928, pero a partir del cuarto se produjo la reconciliación. Su interés se centraba en lo popular y en lo nuevo, con un marcado sentido del humor.

El período de las vanguardias históricas en Canarias [Sánchez Robayna, 1992] se apoya básicamente en una serie de revistas que van de *La Rosa de los Vientos* (1927-1928) a *Índice* (1935), pasando por *Cartones* (1930) y la famosa *Gaceta del Arte* (1932-1936). En el origen de la primera, la que aquí más nos interesa, estuvo Agustín Espinosa [Pérez Corrales, 1986: 299-319]. Su propósito era superar el regionalismo y abrirse a la estética cubista: en clave de ésta era allí leído Góngora.

Animados por Jorge Guillén y José María de Cossío, publicaron en Valladolid José María Luelmo y Francisco Pino *Meseta*, que alcanzó seis números de carácter ecléctico desde enero de 1928 hasta 1929, y que tuvo su continuación, ya en 1931, en *DDOOSS*, de signo más vanguardista [Medrano, 1986].

Capítulo aparte merece *La Gaceta Literaria* [Hernando, 1994]. Promovida por Ernesto Giménez y Guillermo de Torre con el propósito de informar a la cultura europea de lo que se producía en el área ibérica, en enero de 1927 apareció el primer número. Ortega señalaba allí el camino: renunciar a ser una publicación más de juventud en la que «un nuevo equipo lírico empuja hacia una meta alucinada el balón de su propio programa particular», y contar con todas las manifestaciones. Repasando la lista de colaboradores que se pu-

blica en el número 25, se confirma que, desde luego, estaba abierta a todos los vientos. Pero es un hecho que la fuerte personalidad de *Gecé*, quien desde el vanguardismo evolucionó rápidamente al fascismo, y su radicalismo crítico condicionaron el enfoque de los asuntos literarios.

A decir verdad, sólo en sus dos primeros años, 1927 y 1928, desempeñó un papel fundamental como foro de debate, siempre agitado y confuso, de las tendencias literarias. Dentro de su gran variedad se detectan dos focos de atención: la valoración de las experiencias vanguardistas, y la tensión entre poesía pura y la corriente rehumanizadora o vitalista en sus distintas modalidades. Especialmente significativa a este propósito fue la encuesta que sobre la vanguardia se publicó en los números 83-86 (junio-julio de 1930). Pero, como digo, desde el número 52 en el que *Gecé* publicó la fascista «Carta a un compañero de la joven España», *La Gaceta Literaria* navegó con dificultades. Se publicó hasta el número 123 (mayo de 1932), aunque desde agosto de 1931 era ya únicamente la isla de *El Robisón Literario Español*.

Debo mencionar, por último, una nonata revista de la Generación, que Salinas proyectaba ya en 1925 bajo «la sombra larga de Juan Ramón». En abril de 1928 retoma el proyecto para hacerlo posible; se trataría de crear una revista donde Juan Ramón publicara «con las pocas personas con quien alterna a gusto hoy»: Dámaso, Marichalar, Bergamín, Guillén y Salinas. Nuevo fracaso. En 1931 Salinas cree que Lorca y Alberti piensan ya más en el teatro, y Juan Ramón le propone «un proyecto de revista dispartado: Unamuno, Ortega, Azorín, nosotros [Salinas y Guillén] y quizá Cernuda y su grupo [Aleixandre, Hinojosa, los surrealistas]». No salió. Pero en 1932 vuelve a la carga con el propósito de una «revista nuestra [de *la joven literatura*] pero en la que colaborarán las gentes más jóvenes también, claro es, y los interme-

diarios (litoralistas, etc.)»; una revista independiente de la política y el pensamiento. El problema era que si los escritores de *la joven literatura* seguían más o menos unidos en la amistad, su escritura se venía no ya diversificando —que nunca había sido uniforme— sino contraponiendo de manera creciente desde 1928 por lo menos.

En febrero de 1933 apareció en Madrid «*Los Cuatro Vientos*». Revista Literaria. Publicada por Rafael Alberti, Dámaso Alonso, José Bergamín, Antonio Marichalar, Pedro Salinas y Claudio de la Torre». A la vista de esa nómina podría pensarse que era la tan esperada revista generacional. Y materialmente —y en la intención de Salinas— en parte lo era. Ese primer número ofrecía la «Oda al rey de Harlem», de Lorca; un ensayo de Cernuda sobre Juan Ramón y otro de Bergamín y Moreno Villa. En el segundo, abril de 1933, publicaban Unamuno, Jarnés, Altolaguirre, María Zambrano, Claudio de la Torre, Aleixandre y Marichalar. En el tercero, junio de 1933, repetían Aleixandre, Lorca, Bergamín, y se añadía Guillén. Y junto a ellos, en los tres números figuraban jóvenes del grupo de Luis Rosales, Vivanco y Muñoz Rojas. Materialmente se diría que era el proyecto largamente acariciado. No lo era, no lo fue; la culpa la tenía, simplemente, el tiempo histórico.

Presentación en sociedad

Hemos ido viendo moverse a los poetas que compondrán la nómina del 27, paso a paso, en convergencia, impulsados hacia la amistad por un común afán estético cuya naturaleza y límites analizaremos. Dámaso Alonso lo resumirá bellamente: «Los pájaros van uno a uno a posarse en el espino; luego, de pronto, se levantan juntos: bella bandada». La ocasión fue el centenario de Góngora.

Con el estandarte de Góngora

Recordemos la temprana proclama de Guillén en 1922 —«hay que volver a Góngora»— y el interés creciente por don Luis dentro del retorno a los clásicos del Siglo de Oro. En febrero de 1926 pronunció Federico su conferencia sobre «La imagen poética en Góngora», preparada con minucia durante tres meses. Dos meses más tarde, en abril, Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Gerardo Diego y Rafael Alberti, reunidos en un café de Madrid, acuerdan convocar una asamblea gongorina, a la que asisten, además de ellos, Antonio Marichalar, García Lorca, Bergamín, José Moreno Villa, José María Hinojosa, el músico Gustavo Durán y Dámaso Alonso. El programa que esbozan prevé que los profesores preparen ediciones críticas de la obra de don Luis: Dámaso, las *Soledades*; Cossío, los *Romances*; Salinas, los sonetos; Guillén, las octavas; el mexicano Alfonso Reyes, «ca-beza de todos los gongoristas de hoy», según Dámaso, las le-trillas; y don Miguel Artigas, las canciones, décimas y tercetos. Prepararían, además, Gerardo una «Antología en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío»; Antonio Marichalar y Alberti, prosas y poesías, respectivamente, de contemporáneos en homenaje; y, en fin, Moreno Villa y Ernesto Halffter se responsabilizarían de la preparación de sendos álbumes, de dibujos y musical, de artistas jóvenes que se declaraban discípulos o admiradores de Góngora. La *Revista de Occidente* se ofreció a publicarlo todo, y en sesiones sucesivas se proyectaron otras actividades complementarias: auto de fe, «desagravio de tres siglos de necesidades», representación de alguna obra teatral de Góngora, conciertos, una verbena andaluza, exposiciones de grabados y dibujos, conferencias...

No es difícil, ni forzado, descubrir debajo de un programa tan ambicioso, variopinto y combativo, algo más que un puro afán de reivindicar a don Luis de Góngora. Sobre la

hubo de la sintonía estética se estaba tramando, al tiempo, una afirmación de grupo, al que contribuía a consolidar la existencia de contradictores no sólo ni directamente de Góngora sino de lo que significaba el frente de la *joven literatura* que enarbolaba su estandarte.

El programa sufrió en su realización muchos recortes. Por lo pronto, ni teatro ni exposiciones ni conciertos. De las ediciones previstas sólo llegaron a aparecer la de las *Soledades*, aún hoy viva; la de los *Romances*, de inferior calidad, y la *Antología de Homenaje* que preparó Gerardo. Ciertamente Salinas, Guillén y Alfonso Reyes terminaron sus trabajos, pero su afán perfeccionista impidió la publicación. Las invitaciones a sumarse al homenaje —y, sin decirlo, a lo que su organización significaba— iban firmadas por Jorge Guillén, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca y Rafael Alberti: «he ahí, pues (eliminados yo) —dice Dámaso— la nómina completa de las figuras centrales de la generación en su primera época» [1975: 668]. Alberti recuerda a quienes o no contestaron —Ortega, Pérez de Ayala, Eugenio d'Ors, Fernando Vela, Manuel Machado— o se negaron por escrito: Unamuno, que «aducía razones de incompatibilidad con la estética del poeta de Córdoba, criticándole de modo violento su falta de humanidad, su friura y pedantería latinista»; Valle-Inclán, que contestó «de modo más insolente y menos razonado, cosa absurda —dice Alberti— en un gongorino, aunque pasado por agua —agua rubendariana— como él»; y Juan Ramón, que, firmando K. Q. X. —las letras más feas del alfabeto, según él— le escribió a Alberti, secretario de la Comisión Organizadora, negándose: «El carácter y la extensión que Gerardo Diego pretende dar a este asunto de la *Revista de Desorientación*, me quitan las ganas de entrar en él». Pero fallaron también otras colaboraciones prometidas: Antonio Machado, Gabriel Miró, Gómez de la Serna, Jarnés, Espina...

Cumpliendo el programa, el día 23 de mayo de 1927, fecha de la muerte de don Luis, comenzaron las celebraciones públicas. Esa mañana, Astrana Marín, que, con el título de «Los orígenes del gongorismo», venía publicando desde enero en *Los Lunes del Imparcial* varios artículos en los que tildaba a los de *la joven literatura* de «sedicentes secuaces de Góngora», «partidarios de lo caduco», etc., recibió una corona de alfalfa entretrejida de cuatro herraduras y acompañada de unos versos de Dámaso Alonso: «Mi señor don Luis Astrana, / miserable criticaastro, / tú que comienzas en astro / para terminar en rana...». En hoguera simbólica, y en efígie, arrieron más tarde obras concretas de Lope y Quevedo, por enemigos de Góngora; de escritores considerados reacios a toda aventura poética; historias de la literatura y antologías injustas con él; gramáticas y diccionarios, por inservibles para entenderlo; artículos contradictorios de contemporáneos; determinados títulos de Ortega, d' Ors, Pérez de Ayala y Valle-Inclán —los de este último rociados con desinfectante—, por mostrar poco entusiasmo o negarse a la invitación al homenaje y a lo que significaba. Por la noche —cuenta Alberti— «hubo juegos de agua contra las paredes de la Academia. Indelebles guirrnaldas de ácido úrico la decoraron de amarillo...». Dámaso, por su parte, prefirió recordar el solemne funeral que le organizaron al canónigo cordobés en la iglesia madrileña de Santa Bárbara: el templo, vacío; once jóvenes, a los que se habían unido don Miguel Artigas y Amado Alonso, todos serios —Bergamín y Alberti con dos claveles reventones en la solapa—, y el clero preguntándose quién sería aquel don Luis de Góngora y terminando por expresar el pésame a Bergamín, cariacontecido.

Tiene Alberti buen cuidado en precisar que no todos los del grupo participaron en todos los actos reseñados: Salinas, Guillén, Cernuda o Aleixandre, aunque no eran «solemnes»,

no participaron en el «acto fluvial» contra los muros de la Academia.

... y con él a Sevilla

Y, gracias a las gestiones de Ignacio Sánchez Mejías, que por aquellas fechas había decidido inesperadamente retirarse de los toros para dedicarse a la literatura, fueron invitados a inaugurar las actividades del curso en la Sección de Literatura del Ateneo de Sevilla [Reyes Cano, 1997: 17-91]. El programa incluía la realización de un homenaje a Góngora, que, a la vez, en línea con lo sucedido en Madrid, suponía una presentación en sociedad del grupo, ya más concentrado, de *la joven literatura*. Era diciembre de 1927 y allí concurren Guillén, Bergamín, Chabás, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca y Alberti. Al decir del diario madrileño *El Sol*, «siete literatos madrileños de vanguardia», «la brillante pléyade», según *El Correo de Andalucía*. Hubo, desde luego, lecturas de versos en el salón de la Sociedad Económica de Amigos del País. Según Alberti:

... el público jaleaba las difíciles décimas de Guillén como en la plaza de toros las mejores verónicas. Federico y yo leímos, alternativamente, los más complicados fragmentos de las *Soledades* de don Luis, con interrupciones entusiastas de la concurrencia. Pero el delirio rebasó el ruedo cuando el propio Lorca recitó parte de su *Romancero gitano*, inédito aún. Se agitaron pañuelos como ante la mejor faena, corriendo el final de la lectura el poeta andaluz. Adriano del Valle, quien en su desbordado frenesí, puesto de pie sobre su asiento, llegó a arrojarle a Federico la chaqueta, el cuello y la corbata [1959: 263-264].

Se confirma así el doble carácter de las intervenciones: homenaje y presentación.

La entrada en la historia literaria

Eso significó, por voluntad de iniciativa, por la naturaleza misma del género y por la recepción de protagonistas, partidarios y detractores, la publicación por Gerardo Diego de su *Poesía Española. Antología 1915-1931* (1932). Conviene, ante todo, recordar la nómina de antologados: Unamuno, Manuel Machado, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, García Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Alexandre y Larrea, cuya gestación podemos seguir paso a paso gracias a Morelli [1997].

Puede pensarse que ese planteamiento que articula a *la joven literatura* con los maestros de la anterior generación obedece a que, tal como Dámaso Alonso pondría de relieve en su artículo fundacional [1975: 671], no se alzaba frente a los mayores. Es también cierto que, pese a tantos desencuentros, su creación poética debía mucho a Juan Ramón; que, aun discrepando, Unamuno, siempre solitario, les había interesado, sobre todo a Gerardo, y que a la vuelta del destierro lo habían acogido con entusiasmo; y, en fin, que, sabiéndolo contrario a la línea deshumanizadora, don Antonio Machado les merecía respeto e influyó, aun sin ser conscientes, en ellos [González, 1997]. En cualquier caso, la articulación cumple en la *Antología* de 1932, una función de inserción de *la joven literatura* en la historia literaria.

En el prólogo a la edición explica Gerardo Diego que la clave de la selección se cifra en aplicar la distinción que desde hace años venía estableciendo entre poesía y literatura: «esa fe es creencia también, *más o menos firme e inquebrantable, según los casos*, de cuantos poetas figuran en este libro». Por otra parte —añade previendo las objeciones— la *Antología* «no es en modo alguno un alarde de grupo, una demostración intransigente de escuela»; las dife-

rencias que separan las poéticas de Unamuno y Guillén, de Juan Ramón y Larrea son abismales, y no resultan menores las que se perciben dentro de una misma generación —la de *la joven literatura*, en concreto— y, dentro de ella, entre las distintas etapas de un mismo poeta. Pese a todo, «hay un programa mínimo, negativo, y una idealidad común que une en cierta manera a todos estos poetas, aparte de los lazos de mutua estimación y recíproca amistad que los relacionan». Y por eso, concluye, «este libro es un poco un libro colectivo, no sólo en el contenido, sino en el gusto y la responsabilidad». Como *suya* la recibieron, en efecto, los miembros de *la joven literatura*. Guillén le había dicho a Gerardo (15-I-1931): «Tú eres el único capaz de realizar nuestra Antología».

Como de ellos la recibió también la crítica adversa, cuyas objeciones se centraban en tres puntos: olvido de nombres estimados como buenos poetas de ese momento; negación de la existencia de esa línea de poesía poética y no literaria, aducida como clave de la selección; incorporación de Alexandre, Cernuda, Prados y Altolaguirre. Sobre la primera advertía implícitamente Dámaso Alonso al cuestionar el título: «en efecto, si se dice solamente *Poesía Española 1915-1931*, sin precisar, como se hace en el Prólogo, que en ella se atiende tan sólo a una línea de escritura concreta, se da pie a la protesta. Si además, se niega la mayor, esto es, la existencia de esa forma contradictista de poesía no literaria, la puerta sigue abierta a la censura». La tercera objeción es menos consistente: salieron enseguida los mayores —en edad y en obra— de *la joven literatura* en defensa de la inclusión de los cuatros cuestionados. Salinas, en «Una carta de Pedro Salinas» (*Heraldo de Madrid*, 17-III-1932), además de reivindicar la inclusión de los más jóvenes, plantea la defensa de la *Antología* sobre la base de diferenciarla de esas antologías históricas «tipo muestrario, repertorio abre-

viado donde conviven, como en la realidad, las tendencias y gustos dispares». Pero hay otro criterio, añade, «el que yo llamaría de estilo. Parcial, pero de parte, no de partida. *Se trata de recoger obras que respondan a una cierta concepción espiritual o formal del arte* [...]», estar o no en una antología no representa superioridad o inferioridad alguna. Todo pasa en el fuero del seleccionador» [Morelli, 1997: 261-265]. La polémica continuó y la *Antología* alcanzó una venta que debe calificarse de extraordinaria: más de dos mil ejemplares desde su aparición en febrero de 1932 hasta enero de 1934.

En 1934 Gerardo Diego publica *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. En el prólogo establece la continuidad con la anterior antología pero, al mismo tiempo reconoce que:

... la presente obra es un libro totalmente nuevo, en lo que se refiere a la inclusión de quince poetas que no figuraban en aquella, inclusión obligada ahora al sustituir la fecha inicial de 1915 por el concepto clásico de contemporaneidad.

Tras insistir en el criterio de selección adoptado para la de 1932, recalcando la responsabilidad colectiva de los antólogos, explica cuál rige esta otra. Se quedan fuera:

... los que cultivan una poesía aún «siglo XIX», impermeable a la fertilización rubeniana; una poesía académica, notablemente anacrónica. O una poesía regionalista y dialectal, resto del naturalismo fin de siglo. O una poesía del arroyo, con materiales de plebeya y efectista calidad. O una poesía fácilmente pintoresca, abandonada a la holgura del tópico del teatro.

A Unamuno, los Machado y Juan Ramón se añadían Rubén, que abre lógicamente esta *Antología*, Valle-Inclán, Villalpesa y Marquina. Tras ellos se incluía a Enrique de Mesa,

Tomás Morales y José del Río Sáinz, y, después de Moreno Villa y antes de *la joven literatura*, a los echados en falta con más insistencia: *Alonso Quesada*, Bacarisse, Espina, Domenchina, León Felipe y Basterra. Al grupo de *la joven literatura* se incorporan Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre.

En relación con la antología de 1932 presenta la de 1934 dos problemas básicos. El primero, más grave, es el de compatibilidad de dos planteamientos. Salinas lo denunció, apertinuas aparecida la segunda. Habla de tres tipos de posibles antologías: la personal, que refleja sólo el gusto del preparador; la que representa «una escuela o tendencia literaria con exclusión de las restantes: es —dice— la antología de un grupo, que se dirige a un público de minoría o que quiere imponer a ese público de minoría un criterio de selección»; y, por fin, la histórica, que se propone una misión informativa, «de presentación neutral, dentro de lo posible, del conjunto de un género o de una época en su producción literaria». Según eso, «lo sucedido, en realidad, es que la antología de Gerardo Diego ha dejado de ser una antología de grupo, de estilo [...] con la aspiración de convertirse en una antología histórica [...] Podría centrarse esta nueva forma de la antología [...] diciendo que se debe a la admisión de todo el movimiento modernista, con su creador y maestro [Rubén Darío] a la cabeza». A pesar de ello, continúa Salinas, «esta visión panorámica» puede servir para confirmar la tesis establecida en la *Antología* de 1932: que a partir de 1915 el modernismo cede paso a una nueva lírica [«Una antología de la Poesía Española Contemporánea», *Indice Literario*, 7, agosto 1934: 333-337].

De ese modo, haciendo de la necesidad virtud —juntos sí, pero no revueltos—, no sólo salvaba Salinas el propósito colectivo anterior sino que reforzaba la implícita intención de insertar a *la joven literatura* en la historia literaria: nosotros,

venía a decir, representamos un tiempo nuevo en la lírica, en conexión con Unamuno y Antonio Machado, incontaminados ambos de modernismo —salvo «algún caso de leves acentos» en el segundo— y con Juan Ramón, que a partir de 1915 depura su poesía y evoluciona hacia nuevas formas.

No todos recibían así la nueva *Antología*. Luis Cernuda afirma en su estudio sobre la Generación que «para satisfacer reproches de ser muy restringida en su selección, el antologista rompió la unidad de la misma, añadiendo en la segunda edición versos enteramente ajenos al criterio y propósito que animaban la primera» [Cernuda, 1994a: 184].

Además del problema de compatibilidad con la *Antología* de 1932, planteaba la de 1934, otro ya insinuado. En el corto espacio que las separa se había producido en la lírica lo que podríamos llamar una aceleración de tiempo histórico, motivada por dos hechos: de un lado, el afianzamiento y desarrollo de la obra de los poetas más jóvenes del grupo —que a la altura de 1930-1931, cuando la primera se gestaba, era, si sólida, de escasa difusión—, y la imparable y rápida evolución del conjunto del sistema literario, no sólo de la lírica, hacia una rehumanización; y de otro, el condicionamiento de ese sistema por la política. Se refleja todo ello en la selección de poemas: no pienso únicamente en la inclusión por parte de Alberti del poema «De un momento a otro» —«Siervos, / viejos criados de mi infancia víncola y pesquera / ... / yo os envío un saludo / y os llamo camaradas»—, sino, por ejemplo, en los cambios que introduce Guillén, suprimiendo cuatro poemas —entre ellos, «La rosa», dedicado a Juan Ramón— y sustituyéndolos por otros que gravitan hacia el *Cántico* de 1936; o en el mismo Gerardo, que descarta algunos poemas de la época creacionista y da paso a otros de corte más tradicional. No hay cambios sustanciales en las poéticas, pero resulta sobradamente significativo en esta línea la que introduce Vicente Aleixandre, quien declara

que «frente a la divinización de la palabra, frente a esa casi obscena deflección de la *maestría* o dominio verbal del arte que trabaja la talla [...] hay que afirmar, hay que exclamar con verdad: No, la poesía no es *cuestión de palabras*».

Acabo de aludir a las poéticas. Dice Pozuelo Yvancos (1997: 91) que «si fuese cierta la intención [...] de fundamentar en principios estéticos la línea que pretendía instaurar, las Poéticas de la Antología habrían constituido un fracaso, porque su contenido, además de heterogéneo y dispar, resulta totalmente contradictorio con la idea de grupo». En rigor, no cabe hablar de una poética del 27 y menos aún de una poética contradistinta.

Llegados a este punto, hay un hecho que conviene destacar: y es que, sin negar la proyección que *la joven literatura* tuvo en el campo de la prosa y del teatro, la atención como grupo se va contrayendo, y de manera decisiva con la *Antología*, a los poetas. Eso ha motivado que cuando hoy se habla de Generación del 27, se piense sólo en ellos. No entendemos, sin embargo, de manera cabal el planteamiento multiforme de su poesía, y mucho menos su significación en la historia literaria, si no los contemplamos encuadrados en un marco en el que se entrecruzan una serie de líneas de estética y poética que dominan el espacio de la literatura dentro del arte nuevo.

2. ITINERARIO ESTÉTICO DE UNA GENERACIÓN. DE LA VANGUARDIA AL SURREALISMO

En el principio fue Ramón

Partamos de aquí: si, como con insistencia declaran sus miembros, la Generación no se alza frente a nadie, ¿cuál es el término referencial de oposición al que alude su autocali-

ficación de *joven literatura*? Salinas, Cernuda y Gerardo lo señalan: el modernismo que encarnaban Francisco Villaespesa, Emilio Carrere, Eduardo Marquina, etc. y cuyo agotamiento se percibe hacia 1910. Un año antes, 1909, en la apertura de curso de la Sección de Literatura del mismo Ateneo había anunciado Ramón Gómez de la Serna el advenimiento de una «nueva literatura», aún por hacer, que estaría definida, entre otras cosas, por un rechazo del sentimentalismo, de la servidumbre al discurso conceptual, y por la concentración de la mirada, libre de trabas ideológicas, en lo instantáneo [García de la Concha, 1977 y 1984].

Sentaba así la base para lo que iba a constituir su gran aportación a la literatura española contemporánea y aun a la europea: la greguería. Anticipados ya sus rasgos en *El libro mudo*, es a partir de 1912 cuando Ramón lo perfila como género. Fue Cernuda, si no me equivoco, el primero en explicitar en un estudio la relación entre «Gómez de la Serna y la Generación poética de 1925» [1994: 172-180], afirmando de entrada que en él:

... encuentra nuestra lírica el antecedente histórico más importante para ciertas formas de lo *nuevo*, captadas por la visión y la expresión. Y como sabemos, lo *nuevo*, a diferencia de lo *moderno* (preocupación de la generación anterior a esta [...] obsesionó a los escritores y poetas que surgen en nuestra literatura hacia 1920.

Julián Marías apunta certero que, en para nada casual coincidencia, han sido tres españoles geniales quienes, como radicales descubridores, han introducido en nuestro siglo «una nueva manera de mirar la realidad» en los campos de la plástica, la literatura y el pensamiento: Picasso, Ramón y Ortega [1966: 632-633].

Pero no es sólo un nuevo modo de mirar lo que Ramón in-

roduce en la literatura. En el prólogo a *Ismos* (1931) razonará que un mundo incoherente, como es el mundo en que vivimos, no puede tener otra expresión que la de la fragmentación y la incoherencia, y que, además, el hombre debe convencerse de que en medio de ese mundo él es un ser marginal, por lo que más que referir las cosas a sí, debe busarse a sí mismo en las cosas. De acuerdo con ello, comienza Ramón por cambiar el estatuto de quien mira, haciendo que sea una persona desligada de condicionamientos ideológicos y sentimentales, para que pueda captar *lo nuevo* de las cosas. Y cambia también el sentido final de la mirada: su destino ya no será el hombre sino las cosas. Inicia así un proceso que desembocará en el surrealismo y que Sánchez Vidal [García de la Concha, 1982: 50-73] condensó en un título afortunado: «De Su Majestad el Yo al éxtasis de los objetos». Todo eso es lo que condensa en la greguería como mecanismo de captación y expresión.

Desde muy pronto, aunque de manera casi siempre superficial, señaló la crítica el parentesco de Ramón con el cubismo, que él consideraba la síntesis de las mejores formas de la vanguardia y cuya revolución se cifra en superar la perspectiva tradicional de mimesis. Tres postulados del cubismo me parecen sobremedida ilustrativos del hacer literario de Ramón. El principio de que, en vez de reconstruir un aspecto de la realidad, lo que el artista debe ofrecer es su equivalente plástico. Ahí se sustenta la teoría de la imagen visionaria como comparación de dos términos que no ofrecen entre sí analogía de formas o de valores, pero que engendran, en quien contempla su fusión, sentimientos o percepciones análogos. En segundo lugar, el principio de fragmentación, por el que se desintegra cualquier visión totalizadora preconcebida y se consigue centrar la atención en aspectos parciales e inéditos. Y, finalmente, el postulado de la construcción, entendida no como

simple andamiaje extrínseco, sino como creación en sí misma.)

Porque es intensamente moderno, ve Ramón en el lenguaje no sólo un instrumento de expresión sino un objeto de experimentación: «no sólo la realidad; los mismos signos verbales se deforman y estilizan, son dichos de otra manera, en forma *ar-tística*, prismática, dislocada». Pero todo eso lo hace desarrollando una tradición barroca. Con mentalidad de teórico del creacionismo, dice Gerardo Diego [1964: 18-19]: «la greguería se confunde con la imagen poética, generalmente imagen creada múltiple, o al menos doble —enseguida explicaremos estos conceptos—. Y Ramón es en este sentido un fecundísimo poeta».

Hay greguerías que consisten en una estilización máxima de lo poético a través del humorismo, mientras que en otras el humor se desautomatiza gracias a un elemento poético. Como común denominador del proceso se advierte un desplazamiento continuo de la palabra, que se libera de las ataduras del diccionario y que, a impulsos del ingenio, produce instantáneas iluminaciones, alumbramientos de *lo nuevo*. En correlación a ese planteamiento bipolar, hay muchas greguerías que no rebasan el ámbito del juego intrascendente que el arte nuevo considera un objetivo digno —Ortega discursió sobre el significado filosófico de este hecho [Llera, 1994]— en tanto que otras, bajo el excipiente del humor, encierran reflexiones graves. El *arte nuevo*, cuyo advenimiento anunciaba Ramón, no se siente vinculado tampoco a las normas de la vieja Poética o de la vieja Retórica: «ya nada es lo que es por definición», sentenciaba allí. En consecuencia, el poema puede expresarse en prosa y hablar en términos vulgares. Venía así Ramón a insertarse en la tradición de Apollinaire, que él conducirá hasta las fronteras de lo irracional y el absurdo, donde la recogerán Dalí, Buñuel y los surrealistas. Antes, en el camino, la habían heredado los poetas de *la*

joven literatura. Cernuda [1984: 178-179] ofrece una lista de versos que parecen greguerías:

Radiador, ruiseñor del invierno [Guillén].

Rosa... la prometida del viento [Salinas].

La guitarra es un pozo / con viento en vez de agua [Diego].

Su sexo tiembla enredado / como el pájaro en las zarzas

[Lorca].

Cuando la luz ignoraba todavía / si el mar nacería niño o niña

[Alberti].

El eco del pito del barco / debiera de tener humo

[Altolaguirre].

Muchos más ejemplos, no sólo con sabor a greguería sino directamente inspirados en greguerías ramonianas, se hallan en el estudio en gran parte inédito de César Nicolás [1983]. Imitaciones e intertextos estéticos apuntados a la seducción por desde los principios estéticos apuntados a la seducción por la imagen. Llegará ésta a convertirse en un verdadero culto, polarizando la atención del poeta, del mismo modo que las formas de condensación en que la greguería se inspira, sobre todo el *haikai*⁴, adquirirán enorme difusión.

La herencia creacionista

Aunque en un orden cronológico del *itinerario* habría que considerar ahora las nuevas aportaciones teóricas de Ortega y el cambio estético de Juan Ramón, que comienzan a pro-

⁴ Composición poética, de origen oriental, que consta de tres versos. Su forma más típica es el *haiku* japonés, de diecisiete sílabas (5+7+5). Mientras el *haikai* se caracteriza por el ingenio, la ironía y el gusto por la brillantez de la imagen, el *haiku* es menos efectista y busca una poeiticidad desnuda.

ducirse hacia 1915, conviene seguir la línea lógica de desarrollo del vanguardismo. Latente, como he dicho, hasta 1918, es entonces cuando se producen las proclamas de Cansinos Asséns, el manifiesto de *Ultra* y la activa presencia de Huidobro en Madrid. No se trata de hacer aquí una historia del movimiento, sino de conocer la relación que *la joven literatura*, y en concreto su grupo de poetas, tuvo con él.

Según Dámaso Alonso, aquel grupo complejo de vanguardistas trajo:

... más que su chillón y efímero entusiasmo; los experimentos realizados con la imagen [imagen múltiple, etc.]; la actividad para ligar poéticamente elementos, muy distantes entre sí, de la realidad; en fin, el ennoblecimiento del humor, mejor dicho, de cierta alegría deportiva y despreocupación, sí que, a mi manera de ver, fueron a dar por caminos subterráneos, o por muy sutiles capilares, a la generación de antes de la guerra. El ultraísmo, movimiento fracasado, alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas generaciones poéticas de nuestra historia [1975: 661].

Anota que hubo otros movimientos que, en la órbita vanguardista, influyeron en su Generación:

Todos se pueden agrupar en torno al cubismo: son eminentemente técnicos, con un gran odio a la anécdota y a lo sentimental, en ocasiones no sin humor entreverado [...], pero el cubismo, en sí, era perfectamente auténtico.

Advirtamos que dos de las aportaciones atribuidas al ultraísmo —la ligazón en las imágenes de elementos muy distantes y el ennoblecimiento del humor— venían de Ramón y Moreno Villa, Bacarisse y otros. Pero precisemos sobre todo lo que a cada uno corresponde en ese «complejo ultraísta»,

separando el trigo de la paja y señalando el entronque con el cubismo.

A poco de presentarse el movimiento Ultra en Sevilla —mayo 1919— explicaba Gerardo Diego en el Ateneo de Santander [García de la Concha, 1981] que dentro del *ultraísmo* formaban los *creacionistas* un grupo especial. En efecto, Cansinos hablaba sólo de hacer una poesía ultrarromántica y afirmaba que «la salvación reside en aceptarlo todo: todo lo que venga, todo lo que sea nuevo». No especificaba mucho más el manifiesto que los ultraístas publican a fines de 1918: «nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal de que expresen un anhelo nuevo» [Videla, 1963: 33]. Pero lo que Vicente Huidobro había traído consigo en el verano de 1918 era mucho más. Ya en 1914 había lanzado en América el grito «Non servian» [Schwartz, 1991: 72] que descartaba la mímesis en el arte: en vez de copiar, hay que crear. A comienzos de 1917 conectará Huidobro en París con los escritores y artistas que empezaban a ser conocidos como cubistas: Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Blais Cendrars, Pierre Reverdy, Juan Gris. Con Reverdy funda la revista *Nord-Sud* y, quizá inspirado en el título de un artículo suyo, «Creation», acuña Huidobro el rótulo de *Creacionismo* para la poesía cubista [Costa, 1984: 58-94]. Con Juan Gris colaborará estrechamente, hasta el punto de que se debe a la pluma de ambos la redacción de lo que cifra la poética del creacionismo:

Crear un poema tomando de 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.

En el marco de una soñada fusión de las artes, llevó Huidobro hasta sus últimas consecuencias el principio de construir el poema «como un cuadro» (Max Jacob) [Costa, 1984]. De ahí la peculiar disposición de los versos y de su tipografía —juegos de mayúsculas y minúsculas, dislocación de letras— sobre el espacio en blanco de la página. La sujeción de la puntuación pretendía facilitar el deslizamiento de unas imágenes sobre otras, a la manera de las facetas de una composición plástica, para lograr con ello la simultaneidad y la yuxtaposición de elementos dispares. Ese tipo de discurso predominantemente visual privilegiaba sobre todo la imagen. En 1918, ya en Madrid, publicó Huidobro *Poemas árticos*, primer libro creacionista en español.

Gerardo Diego copia algunos poemas y se los muestra a su amigo de estudios universitarios bilbaínos, Juan Larrea, el cual descubre allí un nuevo horizonte para la lírica [Costa, 1984; Gurney, 1985]. Gerardo, que se pone a ensayar de inmediato una escritura ultraísta, cuyo signo de liberación refleja bien el poema que a modo de manifiesto abre *Evasión* (1918-1919), cierra esa primera etapa vanguardista con otro, «Creacionismo», que enlaza ya con la escritura creacionista de *Imagen múltiple* (1919-1921)⁵ [Pérez, 1989]. La evolución es muy rápida, pero ambas etapas quedan engarzadas por la preocupación de lograr en la poesía un tipo de discurso musical [Hernández, 1993], que va de los «Nocurnos» de *Evasión* a los ensayos de *Estribillo* (1919-1921), compuestos al mismo tiempo que los de *Imagen múltiple*.

Huidobro fue abandonando progresivamente la obsesión por el «poema cuadro», *collage* de palabras, al descubrir que el orden secuencial de un poema permite que una imagen en-

⁵ Véanse ambos poemas en la Documentación complementaria (págs. 528 y 529). *Evasión* (1918-1919) e *Imagen múltiple* (1919-1921) forman con *Estribillo* (1919-1921) el libro *Imagen*.

giende otra, de la que, a su vez, nazca una tercera, y así sucesivamente: el conjunto puede configurarse así elípticamente una imagen simbólica, no cifrada de modo expreso en palabras, pero claramente connotada en la secuencia fílmica o en la constelación de imágenes. Es la imagen *polipétala* de la que hablarán Cansinos y Guillermo de Torre [1925]. Meses más tarde, Gerardo Diego, explorando las «posibilidades creacionistas» [1919], explica que, además de la imagen básica, que es la palabra en su sentido directo, y de la imagen refleja o simple, que es la tradicional, existe la posibilidad de construir una imagen doble, triple, cuádruple. A medida que se amplían las referencias, la obra empieza a independizarse de la realidad. Con todo, añade:

... desde el momento en que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acortijo cerebral, en que naufragará la emoción.

Y es en ese punto cuando Gerardo Diego da el salto:

La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado.

Esto es lo que persigue la «imagen múltiple»:

No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la poesía en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples [...].

El entusiasmo condujo al abuso: a la construcción artificial de imágenes pretendidamente múltiples y a creer que en el poema todo se reduce a imagen, a una sola imagen. Pero

desde el comienzo mismo de la experimentación de una nueva imagen se había abierto dentro de ella una vía de gran interés. Varios miembros del grupo parisino de la revista *Nord-Sud* sienten la necesidad de poner orden dentro de la vanguardia, superando el fácil recurso común a los tópicos modernos. Comienzan a hablar entonces, ya en 1917, de la necesidad de un nuevo clasicismo, que se concreta en diversas iniciativas: imitar a los clásicos en su capacidad inventiva, modernizarlos, *traducir* sus obras al idioma vanguardista: Huidobro llegó incluso a ejercitar una versión —absolutamente esperpéntica— de San Juan de la Cruz [Costa, 1984: 85-86].

Sobre la misma pauta huidobriana del cultivo de un doble tipo de poesía, pero mucho más certero, Gerardo Diego le explica a Ortega en una carta de 1921 que los grandes poetas quedan fuera de toda época y toda escuela:

El poeta de hoy es compatible con todos y con todo. No le estorba el simbolismo, ni el futurismo, ni aun el romanticismo, porque no es una consecuencia de ellos [por reacción como solía ser]. No está más allá, ni más acá. Está simplemente en otro plano. En rigor, en el sentido tradicional de la palabra, esta poesía que queremos hacer, no es poesía: aspira sólo a ser creada en una autonomía perfecta [Márquez, 1996: 12-16].

Para Jaime Siles [1997], que interpreta estas líneas a la luz de la correspondencia de Gerardo con Larrea en esos años, esta convicción fundamenta la dualidad de escritura de Gerardo Diego, permitiéndole hacer algo que la crítica de los últimos años estudia como característico de la Generación del 27: ver la tradición como vanguardia y la vanguardia como tradición. En esas coordenadas se inscribe, como he dicho y aún tendremos ocasión de confirmar, la intensa

lectura *actualizada* de los clásicos, a los que Guillén proclamaba, en expresión alborozada, «de los nuestros».

En cualquier caso, el ultraísmo, y más concretamente el creacionismo, fomentaron en los poetas de *la joven literatura* el interés por la imagen como célula germinal del poema y el cultivo de un determinado tipo de metáfora, entendida como un proceso mágico por el que, acercando dos objetos alejados, se crea una relación nueva, supuestamente inexistente en el mundo natural.

El magisterio de Ortega

Como vengo diciendo, en la escritura poética de *la joven literatura* convergen muchas influencias. Fue, sin duda, capital la de Ortega. No disponemos todavía de un estudio que la abarque en toda su extensión. Ricardo Senabre [1993] ha esbozado lo que podría ser un catálogo de metáforas de poetas de la Generación que proceden de la desbordante escritura orteguiana: puede tratarse de sedimentos de lecturas, pero también de asimilación inconsciente de acuñaciones orteguianas que, por el extraordinario influjo ejercido con sus artículos, llegaron a convertirse en patrimonio común.

Pero, más allá de esto, el magisterio se sitúa en el plano teórico. En las páginas dedicadas a la «Historia externa» de *la joven literatura* hemos tenido ocasión de comprobar cómo *Revista de Occidente* sirvió de plataforma al grupo, pero también hemos visto que a partir de 1928 se van distanciando de Ortega y las reservas que éste muestra hacia la tarea de los jóvenes les suenan a monsergas. Años más tarde, Guillén llegará a decir que su Generación debería querellarse contra el filósofo por el daño que les había causado al dar pie con su teoría de la deshumanización del arte a que se les tildara de «deshumanos». Creo, con Philip Silver [1981], que la re-

lación de Ortega con la Generación de 1927 no se comprende adecuadamente si no se enmarca en el programa orteguiano de renovación cultural, objetivo primario de la «Generación de 1914».

Robert Whol [1979] explica cómo a comienzos de la segunda década del siglo surgen en toda Europa movimientos de élites intelectuales que se proponen el ideal de la gobernanación intelectual de los pueblos. A ello apuntaba la Liga de Educación Política Española, que Ortega animó en 1913 y cuyos objetivos resumió al año siguiente en su conferencia sobre «Vieja y nueva política». Entre los promotores de la Liga estaba Pedro Salinas, y es evidente que él y su amigo Jorge Guillén se movieron doctrinalmente en la órbita orteguiana [Marichal, 1969] y, además de encarnar en su obra poética los principios estéticos del filósofo [Havard, 1983; García de la Concha, 1995], sirvieron de puente entre él y la *joven literatura*.

Culminando el proceso de incorporación de la fenomenología filosófica europea al pensamiento español [Silver, 1978], Ortega formula en sus *Meditaciones del Quijote* (1914) una teoría general de la realidad y abre una vía metodológica de acceso a ella, indicando al mismo tiempo a los poetas, en el «Ensayo de estética a manera de prólogo» al libro de Moreno Villa, *El pasajero* (1915), cuál puede ser su camino específico. Distanciándose del concepto de arte como mimesis, define allí Ortega el arte como creación, esto es, como «realización» en la que el artista ha de darnos no el ser de las cosas en su relación utilitaria con el yo —que es lo que hace la aproximación científica— sino respetando su independencia, en la que él llama la realidad ejecutiva de las cosas.

Tomando como ejemplo un verso del catalán López Picó —el ciprés es «com l'espectre d'una flama morta»— hace notar Ortega que la metáfora se logra mediante un doble desplazamiento de dos realidades nada compatibles entre

el, la del ciprés y la de la llama, en un proceso de «irrealización» hacia un espacio de encuentro en el que se produce la «realización» del objeto artístico: el espacio del sentimiento del poeta. El ciprés y la llama dejan de ser sustantivos estáticos y se dinamizan como una «realidad nueva» en el «lugar sentimental». Tal como señala Morón [1985], Ortega anticipa ahí la teoría creacionista [...] y en 1925 podrá defender la necesidad de un «arte artístico», ajeno a los sentimientos humanos».

Hacia 1920 se produce un giro en la actitud teórica de Ortega ante la estética. Es la que se refleja en ensayos como *Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust* (1923), el «Diálogo sobre el arte nuevo» (1924), *Sobre el punto de vista en las artes* (1924) y, en fin, en *La deshumanización del arte e Ideas sobre la Novela* (1925). Ya no se trata de vincular el arte al campo de los sentimientos —el arte es el reino del sentimiento», decía en *Adán en el paraíso* (1910)— o de lo humano —«la poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano», añadía en *Meditaciones del Quijote* (1914)— sino de examinar las abstracciones que no consideraran a la vida como objeto del arte.

Aunque complementaria del «Ensayo de Estética», *La deshumanización* resulta algo contraria a él porque acentúa otros aspectos del arte: su huida de la realidad, los medios expresivos que utiliza, la actitud irónica que comporta respecto del arte mismo (véase la Documentación complementaria, págs. 530 y 531). Todo se resume en el arte nuevo, según su percepción, en «un mismo instinto de fuga y evasión de lo real» hacia la realidad autónoma ahí construida:

Vida es una cosa, poesía es otra [...] No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino del arte es vivir su itinerario humano; la misión de aquel es inventar lo

que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal incontinente [371].

Señala Ortega a Mallarmé como «el libertador que devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente», por más que él no haya logrado realizar toda su ambición; pero él «ordenó la maniobra decisiva: saltar lastres» (*ibid.*)

Conviene leer con atención las líneas que Ortega dedica en *La deshumanización del arte* a la metáfora para comprender la dimensión humana de ese arte deshumanizado. Me refiero a la relación que establece entre el objetivo esencial de la metáfora —eludir el nombre de las cosas— y el tabú religioso. Se trata en este caso de evitar la realidad, creando una realidad nueva:

Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida [...] Todo el arte nuevo resulta comprensible y adquiere cierta dosis de grandeza cuando se le interpreta como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo [384].

En sus notas sobre «Góngora, 1627-1927», recogidas en *Espiritu de la letra*, vuelve Ortega a afirmar que:

La poesía es eufemismo, eludir el nombre cotidiano de las cosas, evitar que nuestra mente las tropiece por su vertiente habitual, gastada por el uso, y mediante un rodeo inesperado ponernos ante el dorso nunca visto del objeto de siempre. La nueva denominación lo recrea mágicamente, lo repristina y virginiza. ¡Delicia aun mayor que la de crear, es la de recrear! [144]

Tras aludir a la sustantivación del ornato que se produce en la poesía del barroco y a la específica voluntad de Gón-

gora de «tapar lo real, encubrir lo cotidiano con fantasmagoría», concluye: «En el gongorismo el arte se manifiesta sinceramente como lo que es: pura broma, fábula convenida. ¿Y es poco ser broma?».

De Mallarmé a Góngora: el trayecto de la poesía pura

Como quiera que desde Victor Hugo la pureza constituye un objetivo universal de la lírica europea, es necesario precisar el sentido en que en cada caso se habla de «poesía pura». En 1920, fecha de publicación de *El cementerio marino*, habla Paul Valéry de poesía pura en relación con la música, y un año más tarde imparte seis lecciones sobre la poesía pura francesa en el siglo XIX. Es en octubre de 1925 cuando el abate Brémond, para respaldar la candidatura de Valéry a la Academia, provoca la polémica sobre la poesía pura.

Según Brémond, hay en la poesía dos tiempos. Uno primero, en el que el poeta, de manera análoga a la del místico —no se olvide que el abate era autor de una monumental *Historia del sentimiento religioso en Francia*—, experimenta un conocimiento inefable. El segundo tiempo corresponde a la plasmación en el verso de lo que ha intuitido. El poeta sabe que la sublime experiencia pura se contaminará por fuerza en la traducción de las palabras; deberá esforzarse por ello en liberar a estas de las funciones discursivas para que comuniquen con la mayor eficacia posible la riqueza de lo experimentado, pero el poema terminará por ser una copia imperfecta de lo intuitido. Para Valéry, en cambio, no hay más poesía que la que se produce en el espacio del poema. El fenómeno poético tiene, pues, un carácter monista: no es copia sino creación de una realidad nueva por medio de un sistema de relaciones entre palabras. Y siendo el poema «un titubeo prolongado entre sonido y sentido»,

poesía pura, para decirlo con palabras de Guillén, «es matemática y es química —y nada más— [...] Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. Pura es igual a simple químicamente».

La reciente monografía de Allain-Castrillo [1995] clasifica como *refractarios* a Valéry, a Cernuda —achacándolo a un reflejo instintivo por el sambenito de *guilleniano* que se colgó a su primer libro—, a García Lorca a partir de su versión al surrealismo, y a Jamés en su segunda etapa, después de 1927. Siempre según la misma hispanista, adoptarían una posición independiente Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso, quien, sin embargo, emparentaba a Valéry con Góngora en la «precisión gramatical y desenvoltamiento lógico que excluye toda niebla» y que reaccionó decididamente cuando Juan Ramón le espetó un día que Valéry era un poeta ripioso. Serían, desde luego, los más devotos valérynicos Salinas y Gerardo Diego. Guillén constituye un caso aparte: Juan Ramón lo consideraba «el gran premio Valéry del Liceo poético español», pero a la hora de determinar influencias o intereses, la crítica se ha enzarzado en una polémica sin fin en la que se mezclan indiscriminadamente cuestiones de pensamiento y forma y hasta de actitudes morales, todo ello adobado con buena dosis de *chauvinismo* o de nacionalismo castellano. Al margen de tanta confusión, sería bueno, como recomienda García Berrio [1985: 148] establecer primero «una retórica medianamente completa y orgánica de la lírica europea de las vanguardias», único modo de entender lo que es común y lo que pueda ser específico de cada uno al servicio de la personal visión del mundo.

En la versión española de esa retórica tuvo influencia, desde luego, Valéry. Pero mucho más, o en un nivel más profundo, su maestro Mallarmé. Ortega lo presentaba en *La*

dehumanización del arte como el gran libertador de la nueva lírica. Fue Alfonso Reyes quien primero desarrolló el tema de la relación entre Góngora y Mallarmé. Devoto de Mallarmé, a quien traducirá y estudiará, y uno de los primeros gongoristas en el tiempo y en el rigor, pone de relieve el que «ambos se hicieron un mundo propio» y se empeñaron en una «depuración tenaz y gradual», que puede incluso llegar a lo monstruoso.

En marzo de 1923 publica Jorge Guillén en la revista *Esphera*, bajo el título de «Las dos vertientes», un poema en el que liga a ambos poetas. Sánchez Robayna, que lo glosa [1993: 67 y 68], recuerda que Gourmont, en sus *Promenades Littéraires*, calificaba a ambos de «malhechores de la estética» y hace notar que la descripción de la obra de don Luis está hecha sobre la imagen mallarmeana del alma, resumida en las volutas del humo del tabaco. Es decir, explicita Robayna, «un Góngora *vía* Mallarmé».

Más arriba he consignado el temprano interés de Guillén por Góngora, sobre quien hace la tesis doctoral y cuyos poemas mayores —escribirá en 1927—, «ápice de la lírica del Renacimiento, insinúan cardinales proposiciones modernas: son fin y principio» [Guillén 1980: 321]. ¿En qué?, podríamos preguntarnos. Al hilo de un breve ensayo guilleniano sobre «El segundo Juan Ramón» [1980: 439-444] apunta Sánchez Robayna dos conceptos fundamentales: la unidad de la obra, que presupone premeditación, y la arquitectura, que equivale a constructividad. Años más tarde, en una lección de 1957 sobre el lenguaje poético de Góngora, volverá a insistir Guillén en que el cordobés y Mallarmé crean poesía por eliminación y, en coincidencia con Ortega, explicará que en don Luis...

queda prohibido el lenguaje directo. En general, queda prohibido evocar una cosa mediante su simple nombre pro-

pio. El ahínco del poeta va a empeñarse en no emplear ese nombre. La realidad será aludida, y con estos rodeos y metáforas se irá creando una realidad más [Guillén, 1969].

Podemos ampliar, en el testimonio de los poetas de *la joven literatura*, las «proposiciones modernas» que de Góngora llegan a través de Mallarmé. Me fijaré en el temprano «Un escorzo de Góngora», de Gerardo Diego [1924], y en el muy completo ensayo «Góngora y la literatura contemporánea» que Dámaso Alonso escribió en 1927 y publicó, con ligeros retoques, en 1932. Uno y otro coinciden en señalar la diferencia de motivación que guió el interés del simbolismo, por un lado, y de *la joven literatura*, por otro, para reivindicar a Góngora como actual o moderno, como suyo. Fue, desde luego, el simbolismo francés el que rescató a don Luis de un largo olvido: es bien conocida la proclamación de admiración que Verlaine hacía, y cómo Moréas saludaba a Rubén gritándole: «¡Viva don Luis de Góngora y Argote!»). Pero Dámaso Alonso, al igual que antes Azorín, dudaba mucho de que el conocimiento que de Góngora tuvieran fuera importante. En cualquier caso, Rubén tomó nota y contagió el entusiasmo a los literatos españoles de la transición finisecular. En su artículo fundacional del concepto de «Generación del 98», recogido en *Clásicos modernos*, Azorín señalará entre sus características: «rehabilita a Góngora —uno de cuyos versos sirve de epígrafe a Verlaine, que creía cono- cendo pie a lo que Gerardo llama en el «Escorzo» la asociación a Góngora de «Rubén-Greco-Mallarmé».

Dámaso, que ofrece un repaso detallado y útil de los estudios precedentes sobre la relación Góngora-Mallarmé, afirma que «el paralelismo establecido entre ambos poetas tiene defensa si se consideran sólo algunas notas adjetivas y externas, pero es fundamentalmente falso» hasta el punto de

que él estima, por el contrario, que la poesía «del uno es la negación de la del otro». La razón se sitúa en la línea de lo apuntado por Gerardo Diego:

Partamos de la antirrealidad del arte de los dos [...] El objeto de la poesía es, pues, la sustitución de un mundo de realidades por uno de representaciones. La diferencia es esta: para Góngora el mundo de representaciones estéticas es un complejo formado, preexistente, tradicional. Para Mallarmé es un mundo inexistente, que se está formando y deshaciendo en todo momento de intuición poética, vario, nuevo siempre, cambiante, volandero, como las construcciones del humo.

La contraposición puede, a mi juicio, relativizarse si pensamos que, como señala Sánchez Robayna, «en el simbolismo la reflexión sobre el mundo es indistinguible de la reflexión sobre el lenguaje» y que «es a partir de esta fase del lenguaje poético moderno cuando la obra de Góngora puede ser leída cabalmente».

A partir de esa base, Góngora puede seguir seduciendo a los poetas de los años veinte con las mismas voluptuosidades que a los simbolistas, pero *la joven literatura* encuentra en don Luis otros motivos específicos de seducción: ante todo, que en él hay versos que «no sugieren nada, pero [que] hacen algo más importante: inventan, crean». Les seduce la «limpia audacia de la imagen» —en ello insistirá García Lorca—; el modo en que «su peculiar sintaxis agrupa y recorta frases que, aparte de lo que en sí son, están colmadas de incitaciones». Encuentran, en fin, en él un maestro de la arquitectura estrófica, subrayando a veces «con adherencias sensuales y barrocas la misma ondulante línea del tema», contrarrestando, otras, la línea peculiar del nudo del contenido, con el propósito de compensarlo y armonizarlo al modo del contrapunto musical.

Todo esto funciona a modo de estímulo. Dámaso Alonso lo resume de manera perfecta: «Góngora no influye, reinfluye». Es decir, guiado por las ideas estéticas que fermentaban en el arte nuevo y, específicamente, en la nueva literatura, en Góngora encuentran los poetas creacionistas y, en conjunto, los de *la joven literatura* ejemplos de guía y contraste. Bien claro lo dejó Federico García Lorca en su repetida conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora» [1997: 53-77].

Espumo las afirmaciones fundamentales en las que podemos ver reflejadas como en un estanque terso las preocupaciones e intereses estéticos de *la joven literatura*:

Una nativa necesidad de belleza nueva le lleva a un nuevo modelado del idioma [...].

Amaba la belleza objetiva, la belleza pura e inútil, exenta de congojas comunicables [...].

Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética. ¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? Limitarse [...].

Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales [...] en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto [...].

La metáfora une dos mundos antagonicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación [...] La originalidad de don Luis de Góngora, aparte de lo puramente gramatical, está en su método de «cazar» las imágenes [...] A la imaginación y le pone bridas, como si fuera escultor, para empujar su poema [...] Su mecánica imaginativa es perfecta. Cada imagen a veces es un mito creado [...].

Góngora trata con la misma medida todas sus materias, y así como maneja mares y continentes como un cílope, analiza frutas y objetos. Es más, se recrea en las cosas pequeñas con más fervor [...].

Confirma Federico la tesis de que él y sus amigos accedían a Góngora *vía* Mallarmé: «Hace falta que el siglo XIX

traiga al gran poeta y alucinado profesor Stéphane Mallarmé, que paseó por la *rue de Rome* su lirismo abstracto sin segundo y abrió el camino ventilado y violento de las nuevas escuelas poéticas». En Mallarmé ve al mejor discípulo a pesar de no conocer al maestro y de que éste aporte una muy superior riqueza verbal. Pero ambos coinciden en crear las imágenes no sobre la misma naturaleza, es decir en mimesis, sino en «llevar el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro» de donde salen transformados y nuevos:

Los chopos, rosas, zagales y mares del espiritual cordobés son creados y nuevos [...] no hay nada más imprudente que leer el madrigal hecho a una rosa con una rosa viva en la mano. Sobran la rosa o el madrigal.

En la polémica Brémond-Valéry, Lorca se alinea junto a éste: «El estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador. Hay que repasar la visión del concepto para que se clasifique». Tan consciente era Góngora de su estética —concluye Federico— «que se dio cuenta, mientras los demás estaban ciegos, del bizantinismo querido y la arquitectura rítmica del Greco, otro raro para épocas futuras...».

Juan Ramón y el neopopularismo

Con demasiada frecuencia, el estudio de las relaciones de *la joven literatura* con Juan Ramón Jiménez se ha reducido al anecdótico de sus encuentros y definitivos desencuentros. Debiera, sin embargo, bastar el testimonio de Alberti que más arriba he recogido, para hacer otro planteamiento: «jamás poeta español iba a ser más querido y escuchado por

una rutilante generación de poetas». El breve repaso de la historia de las revistas nos ha confirmado la realidad de ese magisterio, progresivamente selectivo y crítico.

Comprometido hasta 1923 con el ideario de la «Generación de 1914», proyecta en 1917, con Ortega y Gasset y con Pérez de Ayala, una revista, *Actualidad y Futuro*, en la que la poesía debía servir para ayudar a configurar nuevos valores humanos y cívicos: era la concreción de un programa de «ética estética». Aparece ese mismo año el *Diario de un poeta recién casado*, en el que la crítica más alerta —así, Canals nos— ve «una modalidad nueva», «digna de acaudillar [...] a los jóvenes poetas que ahora intentan hacer de la obra de arte una cerebración intermedia; a los Moreno Villa, a los Bacarisse...». En 1918 publica *Eternidades (1916-1917)*, donde cifra la poética de esa segunda etapa de su creación que abre vías a la renovación estética de los años veinte: de «forma nueva del conceptismo» habla, por ejemplo, Gabriel Alomar; de «lirismo de la inteligencia», Bataillon, que lo compara con Góngora para subrayar la disparidad de actitudes en el común proceso de esencialización de la poesía.

El fin de la poesía es para Juan Ramón «venir a ser yo en una nueva visión del mundo que yo veo». Esto es, despertar al yo profundo, que está dormido debajo de los sentimientos vulgares, y hacer que descubra el secreto oculto en los sucesos y cosas de cada día. Ambos objetivos tienen un común denominador, la búsqueda de lo puro, porque «lo puro, por pequeño que sea, es infinito». En carta de 1920 a Gerardo Diego, lo concreta de manera precisa: «una poesía idealista, más interior, más sintética, expresada con todas las conquistas de sensación y técnica que el simbolismo nos ha legado; de ningún modo un arte de ingenio, sótano de lo intelectual». Subrayo por mi cuenta la advertencia que apunta —insisto, en 1920— el camino de la disensión. En 1923 se niega a asistir al homenaje que, a propuesta de Alfonso Re-

yes, organiza Ortega en el Retiro madrileño a Mallarmé, y poco después hace lo mismo en el que se tributa a Valéry: «compara así definitivamente con la línea de actuación de Ortega y, por añadidura, con la *Revista de Occidente*, que para el poeta ya la «*Revista de Desorientado*», porque, a su juicio, estaba desorientando la poesía en la peor línea de la imitación de Valéry».

Hay que oponer siempre *espíritu a ingenio, hallazgo a truco, invención a eco, acento a charlería* [1962: 335].

Valéry era sólo, según Juan Ramón, un divulgador de Mallarmé, «un virtuoso, un ejecutante perlado, terso, demasiado hablando de la crítica, la idea, la poesía». Y entendía él que, siguiendo al poeta francés en la vuelta a la estrofa y a las formas clásicas, en su exaltación del virtuosismo técnico y en su distanciamiento de la realidad viva, *la joven literatura se equivocaba buscando la pura poesía en vez de la poesía pura*. En 1927 su juicio se ha radicalizado:

Recuerdo a ciertos jóvenes actuales que puedan y quieran todavía entenderme —a riesgo de su enemistad y con la evidente ilusión de que no se queden adormilados para siempre contra el olé y el ay del arbolé, contra el acróstico y la charada, contra el eco y el humo, contra el diletantismo del -ismo: contra tanta idea minúscula—, la hermosa galería secreta de la frente reflexiva, el mirador difícil de los horizontes abiertos, el alto ámbito casi desierto del ala poderosa; los planos, las gradas, los niveles de la poesía suprema [1971: 131-132].

La advertencia nos sitúa de lleno ante la valoración de lo que supuso el *neopopularismo* en la producción poética de *la joven literatura*. No puedo detenerme aquí a explicar cómo todos los renacimientos de la lírica española se asenta-

ron de modo constante en la conjugación de un elemento culto, casi siempre un estímulo exterior, con la captación de savia de la lírica popular. Y tras sus huellas avanzan por el vía los Machado y Juan Ramón, ajenos a todo fácil costumbrismo, atentos, en cambio, a captar el arte esencial que ha decantado a lo largo de los siglos en la tradición popular «lo mejor y lo más puro de mi ser —dice el andaluz universal— será siempre pueblo».

La Institución Libre de Enseñanza comulgaba con estas ideas y fomentaba esa devoción. En el ámbito del Centro de Estudios Históricos se potencia el estudio del Romancero y el Cancionero, y ya hemos visto cómo Lorca, en poesía y música, y Alberti en su poesía se familiarizan con los cancioneros del Renacimiento y con los populares regionales. Es cierto que, como suele ocurrir cada vez que se introduce una forma nueva, en la poesía de ambos, y en la de otros miembros de *la joven literatura*, se detectan ejemplos de aplicación mimética de formas populares. Y eso justifica en parte la denuncia juanramoniana del pastiche y el facilismo. Pero he avanzado ya la intención última de la familiaridad con los clásicos y con la lírica tradicional: captar en ellos los procedimientos modernos y aplicarlos en la propia poesía.

Dos testimonios resultan, en lo que toca a lo popular, esclarecedores: la conferencia de García Lorca sobre «Arquitectura del cante-jondo» [García Lorca, 1997: 33-52] y la pronunciada por Rafael Alberti en la Universidad de Berlín (1932) sobre «la poesía popular en la lírica española contemporánea» [Alberti, 1970: 87-103]. Empieza por interesarnos en la primera la distinción que establece entre cante-jondo y flamenco: «color espiritual y color local», respectivamente. «He ahí —dice Lorca— la honda diferencia, y apunta con ello a la clave del interés. No interesa lo popular en la dimensión costumbrista folclorista, sino por la decan-

tación artística que la tradición ha ido realizando en sus formas. El cante-jondo, dice, «es siempre a fuerza de vejez y estilización».

En los poemas las más variadas gradaciones del sentimiento humano, puestas al servicio de la expresión más pura y exacta, laten en los tercetos y cuartetos de la siguiyriya y sus derivadas. No hay en toda la poesía española unos poemas de valores más justos y expresiones seguras y acertadas que en estos simples cantares del pueblo andaluz [43-44].

Junto a la capacidad de condensación, que es, en definitiva, pureza, supresión de todo ornato accidental, de la simplicidad discursiva, Lorca admira en el cante-jondo su capacidad para sugerir el misterio mediante símbolos condensados:

Es un canto sin paisaje y por lo tanto concentrado en sí mismo y terrible [...] Es admirable cómo a través de los diseños líricos, un sentimiento va tomando forma y cómo llega a concretarse en una cosa casi material. Este es el caso de la Peña [45].

Por paradójico que resulte, esa es, en efecto, una de las maravillas de la lírica popular: que, por medio de la abstracción y gracias a ella, alcanza la máxima concreción plástica y sensorial. En la primera mención de la conferencia sobre «La imagen poética de don Luis de Góngora» —la que leyó en la Residencia de Estudiantes [1997: 1306-1332]— subraya cómo «en Andalucía la imagen popular llega a extremos de nitidez y sensibilidad maravillosas, y las transformaciones son completamente gongorinas». Y aduce este ejemplo:

A un cauce profundo que discurre por el campo, lo llaman un *buey de agua*, para indicar su volumen, su acometividad

y su fuerza; y yo he oído decir a un labrador de Granada: «Las mimbres les gusta estar siempre en la *lengua* del río». Buey de agua y lengua del río son dos imágenes hechas por el pueblo y que responden a una manera de ver ya muy cerca de don Luis de Góngora [1307].

Alberti, por su parte, comienza la conferencia de Berlín haciendo suya la tesis de Juan Ramón de que «no hay arte popular, sino tradición popular del arte». Eso sostenía, en efecto, el maestro en el Apéndice a su *Segunda antología poética*: el pueblo copia y transmite en sus coplas y romances, como en sus bordados y cerámicas, viejos modelos de autores ya perdidos. Claro que, al hacerlo, algunas veces los embellecen recreándolos, y, otras, los estropean: en esos añadidos y retoques está —explica Alberti— «la gracia y fuerza viva de esta memoria en movimiento».

Traza, a continuación, un esbozo histórico de ese proceso en el que los poetas considerados más cultos incrustan en sus obras versos tradicionales u operan sobre ellos, y, al llegar al siglo XX, hace notar que tanto Antonio Machado como Juan Ramón —«los poetas más respetados por las últimas generaciones españolas»— «vuelven a hallar las raíces, demasiado enterradas, de la poesía tradicional, poniéndolas al aire»; Machado, «con una gravedad y llaneza a lo Jorge Manrique y una angustia profunda de *cante jondo*»; Juan Ramón, descomponiendo el romance, haciendo que la anecdota desaparezca o quede diluida en música, hasta el extremo de casi no poderse contar. Ambos, en cualquier caso, son en ese sentido «el punto de partida de casi todos los siguientes»: y enumera a Moreno Villa, Guillén, Salinas, Lorca, Fernando Villalón, Cernuda, Aleixandre, Prados, Altolaguirre y a sí mismo. Excluye a Gerardo Diego y a Larrea «por corresponder a otro punto de arranque». Tras discutir los calificativos de *vanguardistas* y *surrealistas*, precisando

en qué sentido podrían aplicarse al grupo, termina señalando como la mayor parte son andaluces: «todos ellos tienen el deje de este cante, la tristeza de su filosofía, su insistencia sobre la muerte, su sentido dramático del amor y del odio».

En teoría, tanto Lorca como Alberti coinciden con Juan Ramón. La crítica de este se refería a la práctica. Que algunos de sus poemas daban pie a una lectura *neopopularista*, fue un hecho. En ese sentido protestaba Lorca de verse empujado en «lo gitano» superficial, apelando a una lectura que, más allá de la anécdota, supiera captar el aura de misterio y la profundidad de la queja. Pero el problema no radicaba únicamente en que los lectores, digamos, populares se quejasen en la superficie. Basta recordar la carta que Dalí escribe a Federico a raíz de la publicación y del éxito popular del *Romancero gitano* (1928).

... me es imposible coincidir en nada a la opinión de los grandes puercos putrefactos que lo han comentado [un año antes, al enviar a Pepín Bello el «Poema de las cositas». Le decía: «Qué te parece esta poesía? Qué lejos del éxtasis ñoño sentimental y antipoético de un Juan Ramón por ejemplo! Juan Ramón, Jefe de los putrefactos españoles»].

Cree Dalí que lo mejor del libro es lo último, «El martirio de Santa Olalla», etc., porque

... estas cosas pierden ya buena parte de costumbrismo son mucho menos anecdóticas [...]

Tu poesía actual cae de lleno dentro de *lo tradicional* [...] Tú te mueves dentro de las nociones aceptadas y antipoéticas [...] Te quiero por lo que tu libro revela que eres, que es todo el rebés de la realidad que los putrefactos an forjado de ti [...] El día que pierdas el miedo te cagues en los Salinas, abandones la Rima —en fin el Arte tal como se entiende entre los puercos— arás cosas divertidas, orripilantes... crispas-

das poéticas como ningún poeta a realizado [Sánchez Vidal, 1988: 177].

En la misma línea, escribe Buñuel a Pepín Bello:

Un libro de romances me parece, y a las personas que han salido un poco de Sevilla, muy malo. Es una poesía que participa de lo fino y *aproximadamente* moderno [...] Hay dramatismo para los que gustan de esa clase de dramatismo flamenco; hay alma de romance clásico para los que gustan de continuar por los siglos de los siglos los romances clásicos; incluso hay imágenes magníficas y novísimas, pero muy raras y mezcladas con un *argumento* que a mí se me hace insostenible [178-180].

El surrealismo

Estas controversias, la dispersión que, como hemos visto, se produce al regreso de la conmemoración sevillana de Góngora, el progresivo distanciamiento crítico de Salinas y Guillén respecto del grupo de «los andaluces», etc., confirman que, en efecto, 1927 fue un año-bisagra en las relaciones, actividades y trayectoria de escritura de *la joven literatura*. Por decirlo aprovechando la imagen de Dámaso Alonso, en la barca en que navegaban juntos por el Guadalquivir se abre una vía de agua, lo que él llama «la herejía del surrealismo».

La verdad es que el surrealismo francés tuvo, de entrada, mala prensa en España [García Gallego, 1984]. A poco de publicarse el «Primer manifiesto» (24 de octubre de 1924), Fernando Vela informa sobre el movimiento en la *Revista de Occidente* y lo presenta como una «teoría que es más entendida que el resultado». Nada sospechoso de reaccionarismo frente a la vanguardia, Guillermo de Torre lo tacha de «última maniobra efectista [...] de los huérfanos de Dadá»; pero, aun infravalorándolo, apunta algo que aquí va a intere-

ntos, el aprovechamiento en la escritura surrealista de técnicas del creacionismo: «es la consolidación y continuación de las intenciones creadoras o creacionistas comunes a todo el arte genuino de nuestro tiempo» (*Plural*, enero de 1925). La misma revista lo reduce todo, al mes siguiente, a neorromanticismo. Sólo César M. Arconada destaca en *Alfar* (febrero de 1929) el carácter constructivo del movimiento tras la destrucción operada por los diversos *-ismos* de vanguardia.

Dámaso Alonso, en el artículo tantas veces citado, Jorge Guillén [1970] y Alberti [1971] rechazan la influencia del surrealismo francés en España. Lo que aquí hubo —señalan los dos primeros— fue fruto de la condensación de una atmósfera difusa entonces por Europa. Alberti, que alega, además, el desconocimiento por entonces del francés, lo enlaza con la tradición española de «exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual» [1971: 115] y ve en las coplas y en los juegos de palabras de la tradición popular precedente claro. Esa atmósfera y esa tradición son ciertos. Pero hay un nombre que está ahí, el de André Breton, y una producción que, mes a mes, llega en colaboración de revistas y en libros, a algunos de los hombres del 27. Nada tiene de extraño que, a la muerte de éste, Alexandre apunte directo a los libros de poetas españoles que, sin pertenecer a su escuela ni, por supuesto, practicar la escritura automática, se movieron en la órbita del surrealismo, compartiendo preocupaciones y familias de imágenes:

Alguien me dice: ha muerto André Breton

Oh desvarío: tierra, tú en tu voz.

Poetas. Sí. *Poeta en Nueva York*.

También corriendo fiel, *Un río, un amor*:

Allá *Sobre los ángeles* sonó

el trueno; la luz. *La destrucción*

Si a Lorca, Cernuda, Alberti y el propio Aleixandre, autores de ellas, añadimos a Emilio Prados, con sus tempranas *Seis estampas para un rompecabezas*, y a José María de Hinojosa, a quien *la joven literatura* no tomó por entonces demasiado en serio —recuérdese la *jinejapa* de Gerardo Diego «musa tan fúchosa...»— pero que dejó un libro claramente surrealista, *La flor de California*, tendremos el cuadro básico de autores a los que después habrá que añadir los poetas del grupo canario.

Luis Cernuda, que en 1929, a propósito de Jacques Vaché, afirmaba que el suprarrealismo, como entonces se decía con preferencia, era el «único movimiento literario de la época actual, por ser el único que sin detenerse en lo externo penetra hasta el espíritu con una inteligencia y sensibilidad propias» [1994a: 22], explicará después, en 1957, la naturaleza y alcance del surrealismo español [1994b: 191-194]. Confirma el hecho, ya indicado, de que fue precisamente la irrupción del surrealismo la que partió en dos al grupo de poetas de *la joven literatura*: Salinas y Guillén de un lado; de otro, Lorca, Alberti, el propio Cernuda, Aleixandre, Prados (y Altolaguirre que, dice, aunque no practicó esa escritura, asumió el surrealismo en su vida). Deja a un lado a Dámaso Alonso, que apenas si escribe entonces poesía, y ve a Gerardo Diego «como el alma de Garibay, flotando en el aire, sin incorporarse al uno ni al otro subgrupo».

A juicio de Cernuda, sólo Prados y Aleixandre —aparte de él mismo— conocieron directamente a los surrealistas franceses. Por lo que hace a Lorca y Alberti, aparte su intuición excepcional, fue la lectura de Juan Larrea la que les proporcionó «no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que [sin ella] dudo que hubiesen hallado». Se confirma ahí la apreciación de la deuda de la escritura surrealista con el creacionismo, que acabamos de ver señalada por Guillermo de Torre: «En cuanto a la rebeldía que caracterizaba al superrealismo

y falta en el creacionismo, tanto Lorca como Alberti [...] pudieron hallarla en el ambiente de la época».

Durío Carmona [1972] ha evocado el temprano interés por el surrealismo del grupo malagueño que se movía en torno a Emilio Prados: «era el que nos daba a leer a Freud» y quien, en la línea de Alberti, encontraba muchos elementos surrealistas en las coplas de tradición popular. En realidad, el surrealismo apunta ya, de manera tímida, en el primer número de *Litoral* (noviembre 1926) y caracterizará, como he dicho, la breve segunda etapa de la primavera de 1929. Ese verano, Dalí y Gala pasaron una luna de miel en Torremolinos y con ellos conectaron enseguida los poetas de *Litoral*. Prados, Hinojosa y José Luis Cano proyectaron incluso, alentados por Dalí, una revista que estuviera en la línea de *La Révolution Surrealiste*. No prosperó la idea, como tampoco fraguó el manifiesto surrealista que tuvieron intención de publicar Alexandre, Prados y Cernuda.

No puede tampoco ignorarse un hecho que aduce Geist [1980: 179-184]: que Alberti, Lorca, Aleixandre y Cernuda, a los que habría que añadir también a Prados, entran definitivamente en el surrealismo a raíz de sendas crisis personales que, por cierto, con matices diversos, van a conectar con la crisis general sociopolítica de España.

Con esto, entiendo que la clave del rechazo de la etiqueta de *surrealistas*, en el que Lorca y Alberti insistían —«No es surrealismo, ¡jojo!», la conciencia más clara los ilumina», le dice Federico a Sebastián Gasch al enviarle unos poemas de esa época—, responde a dos cuestiones precisas: la filiación respecto de un movimiento organizado, y la función del subconsciente y su versión en una escritura automática. Es claro que la primera promoción de surrealistas españoles no tuvo ninguna vinculación de tipo organizativo, ni entre sí como tales seguidores de la escritura surrealista, ni con el movimiento francés; caso distinto fue el del grupo surrea-

lista de Tenerife, que sí cultivó una intensa relación con Francia. Tampoco participaron los miembros de aquella primera etapa en las discusiones teóricas que en nuestro vecino país fueron continuas. La conexión se produce en el nivel práctico de escritura y afecta al método de composición del discurso en verso o en prosa, a la técnica de construcción de las imágenes, y a la operatividad de estas en unos campos muy concretos, lo que origina la creación de una tónica recurrencia común. La afirmación de que el cultivo de lo surreal, mágico y onírico, tenía en España larga trayectoria, no contradice el hecho de que, desde la irrupción de las corrientes vanguardistas europeas, se conecte con ellas y adopte su concreta especificidad. Recuérdese la admiración que Breton sentía por Reverdy —padre, con Huidobro, del creacionismo hispánico—, y cómo su concepto de imagen genera la revelación de la primera imagen surrealista. En última instancia, cuando se habla de algo que estaba en la atmósfera cultural europea de la liquidación de los felices años veinte, se está sentando la base para admitir una común conciencia de crisis, que desemboca en una escritura con comunes señas de identidad.

Por lo que hace a la función del subconsciente y el automatismo, la aclaración que Lorca formulaba a Gasch —«poesía desligada del control lógico, pero, ¡ojó!, ¡ojó!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo...»— pone el dedo en la llaga del error que supone el creer que la literatura surrealista responde en toda su extensión a la definición básica dogmatizada por Breton en el «Primer Manifiesto». Aparte de las matizaciones que en favor de la imaginación establece en el «Segundo Manifiesto», debiera bastarnos la confesión que hace en una «carta a Roland de Réneville»: «nunca hemos pretendido dar un texto surrealista cualquier como ejemplo perfecto de automatismo verbal [...] En general, subsiste un mínimo de control en sentido de equilibrio

poético». Con razón se preguntaba Alexandre, al hablar de la escritura automática, si en ese sentido, en algún sitio, hubo alguna vez un poeta surrealista.

Llegados a este punto conviene tener presente que el surrealismo afecta básicamente a la percepción. La imagen emblemática del ojo rasgado con que se abre la película de Buñuel *Un chien andalou*, traduce no sólo el trastorno de la visión sin la ruptura de fronteras: el yo pasa a ser una cosa más —de ahí su objetivización en los maniqués y su fragmentación en miembros sueltos: la mano cortada, el pie— mientras las cosas lo invaden. Nada tiene de extraño que la técnica de expresión básica del surrealismo sea el *collage*, donde elementos de la más variada procedencia componen un discurso fragmentado en sí mismo. Como es lógico que, entre las categorías académicas de las artes, el surrealismo, que es un arte antiartístico, produzca constantes fluencias del cine a la pintura, y de ambos a la literatura. El libro de Sánchez Vidal [1988] lo ilustra con amplitud y resulta indispensable para comprender la tensa comunidad artística de Dalí, Buñuel y Lorca. El surrealismo supone, en definitiva, una crisis de identidad. Lo expresa muy bien García Lorca en el poema «Muerte» de *Tierra y Luna*, que, a la vez, nos permite conocer una técnica de construcción de la imagen surrealista:

¡Qué esfuerzo!

¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!

¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!

¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!

¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!

Es evidente que cada una de las imágenes —todas ellas metarreales— resulta críptica si no la ensartamos en el conjunto: el caballo se esfuerza en ser un cuadrúpedo de menor envergadura, un perro, y éste quisiera ser aún menor y volar,

convertirse en golondrina; pero ésta, en proceso interior sísmico al del caballo, quisiera ser también un volátil más pequeño, una abeja, mientras que ésta, cerrando el círculo con lo que sueña es con ser caballo. Si representáramos tal voluntad de trasmutación con una flecha orientada en el sentido de las manecillas de un reloj, advertiríamos que todo ese vector configura un círculo perfectamente clauso, el cual es, exactamente, la metáfora onírica que resulta de lo que Rífatherre llama la composición hilada de las imágenes parciales: ante la conciencia de la amenaza ineludible de la muerte, los seres intentan evadirse, acogiéndose, como último reducto, al deseo de trasmutación: vano intento, por que, en definitiva, el aro se estrecha asfixiante.

Esta realidad metafórica última ni siquiera se expresa de manera explícita y hemos de deducirla de la estructura misma del poema. La dificultad se acrece por el hecho de que, mientras que en la imagen de tipo tradicional la base para la asociación de dos realidades es su analogía de tipo mórfoico o axiológico, en la imagen surrealista la base es radicalmente convencional y extremadamente subjetiva, apoyada, con frecuencia, en la asociación de significantes sin tener en cuenta los significados que les corresponden. Tal ejercicio venía ya preparado desde la escritura vanguardista: recuérdese al propósito la greguería ramoniana o, para ceñirnos al campo de la poesía, la descripción de la poética creacionista que hace Gerardo Diego: «de la rima en la rama / brincar hasta el confín / de un nuevo panorama». Con razón subrayaban Guillermo de Torre y Cernuda la conexión con el creacionismo.

De lo que se trata es de arrumbar el viejo hábito de visión; la imagen surrealista se produce, con frecuencia, mediante la deformación de una imagen tópica. Cita Rífatherre como ilustración dos versos de Éluard: «El suave hierro candente de la aurora / devuelve la vista a los ciegos». Lo que de suyo

hace el hierro candente es todo lo contrario, privar de vista a los videntes; de ahí que, refiriéndonos, en concreto, al potente sol de mediodía, hablemos de «sol cegador». Pues bien, al poeta le ha bastado anteponer a «hierro candente» el calificativo de «suave», refiriéndolo al sol que nace, para que el resultado pueda ser ese: devolver la vista a los ciegos.

Escritores unidos y un tiempo nuevo

En 1932, al reseñar en la *Revista de Occidente Espadas como labios*, de Vicente Aleixandre, señalaba Dámaso Alonso cómo en el espacio de unos tres años (1929-1932) los mismos poetas que habían sido tildados de «poco humanos» habían puesto en marcha «un movimiento que podría uno calificar de *neorromántico*». Volvían Bécquer y Quevedo [Calvo Carilla, 1992]. Todavía, como se apuntaba al hablar de las revistas, seguía pensando Salinas en una revista generacional de *la joven literatura* —el viejo proyecto—, en cuya redacción estarían, con Guillén y con él, Alberti, Bergamín, Dámaso, Lorca, Diego y Marichalar. Decía así el carácter que debía tener y proponía como título el de *Escritores Unidos. E. U. 1932*:

... amplitud, concentración, reunión de la literatura independiente, sin política, sin filosofía: intento de afirmación de existencia independiente y aparte de la creación literaria, a salvo de toda creación o contaminación ajena. Nada más. Revista nuestra pero en la que colaborarán las gentes más jóvenes también, claro es, y los intermediarios (literalistas, etc.)

Intentaba de captar a Gerardo Diego. Para entonces estaba ya en los escaparates la esperada *Antología*. De haber cuajado la revista, se habría producido una importante sinergia.

El problema radicaba en que, como he dicho, aquellos escritores estaban unidos ya tan sólo en la amistad. Las líneas de escritura se hacían cada vez más divergentes, aun entre los que habían entrado en la vía de la rehumanización, y, lo que resultaba más decisivo, el concepto mismo de la función de la literatura cambiaba a pasos agigantados, presionados como estaban por la circunstancia política.

Pronto llegaría Pablo Neruda —Lorca le esperaba en la estación con un ramo de flores— y lo subvertiría todo, poniendo «una poesía impura como un traje, como un cuerpo...», recordando que «quien huye del mal gusto, cae en el hielo». El tiempo de *la joven literatura* había terminado.

VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

BIBLIOGRAFÍA

ESTUDIOS

- ALBERTI, Rafael: *La arboleda perdida*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1959.
- *Prosas encontradas (1924-1942)*, recogidas y presentadas por Robert Marrast, Ayuso, Madrid, 1970.
- «Carta a Vittorio Bodini», en *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971, págs. 115 y sigs.
- ALLAIN-CASTRILLO, Monique: *Paul Valéry y el mundo hispánico*, Gredos, Madrid, 1995.
- ALONSO, Dámaso: «Una generación poética (1920-1936)» [1948], en *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1975, vol. 4, págs. 653-676.
- «Góngora y la literatura contemporánea» [1927-1932], en *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1976, vol. 5, págs. 932-979.
- BARBERA GARCÍA, José María: *EL ultraísmo en Sevilla (Historia y textos)*, Alfaro, Sevilla, 1987.
- BANCH, Antonio: *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*, Gredos, Madrid, 1976.
- BLANCO, Javier: «El mal poema, ¿confesión o provocación», *Insula*, 608 y 609 (agosto-septiembre 1997), págs. 11-15.
- *La poética de Juan Ramón Jiménez. Desarrollo, contexto y sistema*, Universidad, Salamanca, 1982.
- BODINI, Vittorio: *Los poetas surrealistas españoles* [1936], Tusquets, Barcelona, 1971.

- BONET, Juan Manuel: «Baedeker del Ultraísmo», en *El Ultraísmo y las artes plásticas*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1996, págs. 9-58.
- : *Diccionario de las vanguardias en España*, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- BORGES, Jorge Luis: «Examen de metáforas», *Alfar*, 40 (mayo 1924), págs. 11-12, y 41 (junio-julio 1924), págs. 4-5. III artículo refunde el titulado «Apuntaciones críticas. La metáfora», *Cosmópolis*, 35 (noviembre 1921), págs. 395-402.
- BRIHUEGA, Jaime: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España (1910-1931)*, Cátedra, Madrid, 1971.
- : *Las vanguardias artísticas en España (1900-1936)*, Itsmo, Madrid, 1981.
- CALVO CARILLA, José Luis: *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Pre-textos, Valencia, 1992.
- CANO BALLESTA, Juan: *La Poesía Española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Gredos, Madrid, 1972.
- CARMONA, Darío: «Conversación con J. M.º Amado», *Litoral* (junio-julio, 1972).
- CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957; en particular, «Gómez de Serna y la generación poética», págs. 166-177, y «Generación de 1925», págs. 181-196. Recogidos en L. Cernuda, 1994a, págs. 172-180 y 183-194.
- : *Obra completa. Prosa*, ed. de Derek Harris y Luis Maribon, Siruela, Madrid, 1994, vol. II, págs. 172-180 y 183-194.
- COSSIO, José María de: «Recuerdos de una generación poética», en *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1970, págs. 195-200.
- COSTA, René de: *Huidobro: los oficios de un poeta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- CUEVAS, Cristóbal: *El universo creador del 27*, Ed. de Universidad, Málaga, 1997.
- DALÍ, Salvador: *Vida secreta de Salvador Dalí*, Dasa, Figueras, 1981.

- HUBBARD, Andrew P.: *Estudios sobre poesía española contemporánea (la Generación de 1924-1925)*, Gredos, Madrid, 1968.
- HUMENIN, Elsa: *La resurgence de Góngora et la génération postique de 1929*, Didier, Paris, 1962.
- HURTADO, Gerardo: «Temas literarios. Posibilidades creacionistas», *Cervantes* (octubre 1919), págs. 23-28.
- : «Un escorzo de Góngora», *Revista de Occidente*, VII (1924), págs. 142-144. Recogido en G. Diego, *Crítica y Poesía*, Madrid, 1984, págs. 99-109.
- : *Actualidad poética de Fray Luis*, Centro Gallego de Montevideo, 1930.
- : *Poesía Española. Antología 1915-1931*, Signo, Madrid, 1932.
- : *Poesía Española. Antología (Contemporáneas)*, Signo, Madrid, 1934.
- : *Poesía Española Contemporánea (1901-1934)*, nueva edición completa, Taurus, Madrid, 1959. Reedición, cotejada con las dos anteriores y con estudio introductorio de Andrés Bortu Olmedo, Taurus, Madrid, 1991.
- : *Lope y Ramón*, Editora Nacional, Madrid, 1964.
- : «Prólogo» al facsímil de las revistas *Carmen y Lola*, Turin, Madrid, 1977.
- : «Prólogo» a *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Obra Cultural de Caja Murcia, Murcia, 1997.
- HURTADO, Alejandro, y VELO, María Jesús: «El grupo de Las Navas, preludio a la Generación del 27», en Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y otros, *Album. Versos de juventud*, Tusquets, Barcelona, 1993, págs. III-XXXVII.
- HURTADO, Antonio: *La construcción imaginaria en «Cáñales» de Jorge Guillén*, U. E. R. des Lettres et des Sciences Humaines, 1985.
- HURTADO DE LA CONCHA, Víctor: «Una polémica ultraísta: Gerardo Diego en el Ateneo de Santander (1919)», en *Homenaje al Ilmo. Sr. D. Ignacio Aguilera*, Institución Cultural de Cantabria, Santander, 1981, vol. I, págs. 175-195.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», *Cuadernos de Investigación Filológica* 3 (1977), págs. 63-86.
- : «Introducción al estudio del surrealismo español», en *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982.
- : «La Generación de 1927: de la Vanguardia al Surrealismo», en *Historia y crítica de la literatura española*, 7, *Época contemporánea*: 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1984, págs. 247-260.
- : «Ramón y la vanguardia», en *Historia y crítica de la literatura española*, *Época contemporánea*: 1914-1939, Crítica, Barcelona, 1984, págs. 205-218.
- : «El espacio imaginario castellano en la poesía de Jorge Guillén», en *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Actas del I Simposium Internacional sobre Jorge Guillén, ed. de A. Piedra y J. Blasco, Universidad de Valladolid y Fundación Jorge Guillén, Valladolid, 1995, págs. 127-140.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús: *La recepción del Surrealismo en España (1924-1931)*, Ubazo, Granada, 1984.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, ed. de Miguel García-Posada, 4 vols., Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1996-1997.
- GARROTE BERNAL, Gaspar: *Trayectorias poéticas del Veintisiete*, Magisterio Español, Madrid, 1996.
- GEIST, Anthony Leo: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso*, Guadalupe, Madrid, 1980.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!», *Prometeo*, 6, (abril, 1909), págs. 1-30. Recogido en *Una teoría personal del arte*, Tecnos, Madrid, 1988.
- GONZÁLEZ, Ángel: *El grupo poético del 27*, Taurus, Madrid, 1976.
- : *Las otras soledades de Antonio Machado*, Real Academia Española, Madrid, 1997.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín: *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Insula, Madrid, 1954.

- GUILLÉN, Jorge: *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, Revista de Occidente, Madrid, 1969.
- : «El estímulo surrealista», en *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1970, págs. 203-206.
- : *Hacia Cántico*. Escritos de los años 20, recopilación y pról. de K. M. Sibbald, Ariel, Barcelona, 1980.
- GUILLÓN, Ricardo: «La generación poética de 1929», *Insula*, 90 (1953), pág. 3.
- HARVEY, Robert: *La poesía de Juan Larrea*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1985.
- HAYWARD, Robert G.: «Guillén, Salinas y Ortega: Circumstance and Perspective», *Bulletin of Hispanic Studies*, LX (1983), págs. 305-318.
- HERNÁNDEZ, Mario: «Gerardo Diego "et alii". Jinojepas», *Boletín de la Fundación F. G. L.*, 2 (1987), págs. 51-67.
- : «Visión incompleta de Gerardo Diego (1896-1987)», *Boletín de la Fundación F. G. L.*, 2 (diciembre 1987), págs. 68-90.
- HERNANDO, Miguel Ángel: *La Gaceta Literaria (1927-1932)*, Universidad, Valladolid, 1974.
- : *Prosa vanguardista en la Generación del 27 (Gecé y la Gaceta Literaria)*, Prensa Española, Madrid, 1975.
- HERRERA, Jacques: «Papel de Aleluyas». *Revista andaluza del 27*, Diputación Provincial, Huelva, 1980.
- HERRERA, Juan Ramón: *Estética y ética estética*, ed. de Francisco Garfías, Aguilar, Madrid, 1962.
- : *Cuadernos*, ed. de Francisco Garfías, Taurus, Madrid, 1971.
- HERRERA FRAUD, Alberto: *La Residencia de Estudiantes y Visita a Maquiavelo*, Ariel, Barcelona, 1972.
- LAZARO CARRETER, Fernando: «Ortega y la metáfora», *Cuenta y Razón*, 11 (mayo-junio 1983), págs. 69-82.
- LEIRA, Luis de: *Ortega y la edad de plata de la literatura española (1914-1936)*, Bulzoni, Roma, 1991.
- : «Ortega y Gasset, filósofo mondain o metafísico del lúdico», en G. Morelli, *op. cit.*, 1994, págs. 13-32.
- LOPEZ CAMPILLO, Evelyne: *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías*, Taurus, Madrid, 1972.

- MACHADO, Manuel: *La guerra literaria*, ed. de M.^a Pilat Celma Valero y F. J. Blasco Pascual, Narcea Ediciones, Madrid, 1981.
- MAINER, José Carlos: *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1983.
- MARIAS, Julián: «El final de la Automoribundia», en *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid, 1966, vol. III, págs. 632-633.
- MARICHAL, Juan: «The Spain of Jorge Guillen's poetry», en Ivar Ivask y Juan Marichal (eds.), *Luminous reality. The poetry of Jorge Guillén*, Norman, University of Oklahoma Press, 1969, págs. XXXI-XXXVI. Recogido con el título de «Historia y poesía en Jorge Guillén», en Biruté Ciplijauskaitė (ed.), *Jorge Guillén*, Taurus, Madrid, 1975, págs. 23-29.
- MATEO GOMBARTE, Eduardo: «¿La ficción del 27 o Generación del 27 S. A.?» en *El concepto de generación literaria*, Síntesis, Madrid, 1996, págs. 165-178.
- MEDRANO ILLERA, María José: *Revistas poéticas vallsolentinas: de la Generación del 27 a la Rehumanización*, Universidad, Valladolid, 1974.
- MOLINA, César Antonio: *La revista «Alfar» y la prensa literaria de su época*, Nos, La Coruña, 1984.
- MORELLI, Gabriele (ed.): *Treinta años de vanguardia española*, Carro de Nieve, Sevilla, 1991.
- (ed.): *Ludus, gioco, sport, cinema nell'avanguardia spagnola*, Jaca Book, Milán, 1994.
- : *Historia y recepción de la Antología poética de Gerardo Diego*, Pre-Textos, Valencia, 1997.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco: «El "ensayo de una estética a manera de prólogo" (1914)», en Manuel Durán (ed.), *Ortega Hoy*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, págs. 71-84.
- MORRIS, C. Brian: *Surrealism and Spain: 1920-1936*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972.
- MORRIS, C. Brian: «Ramón y la vanguardia», en Agustín Sánchez Vidal, *Historia y crítica de la literatura española, 7/1. Época contemporánea: 1914-1939. Primer Suplemento*, Crítica, Barcelona, 1995, págs. 132-146.

- MOSKOP, D. J.: *Pure Poetry*, Oxford University Press, Londres, 1971.
- MURACCHIO, Danièle: *La revista «Mediodía» de Sevilla*, Universidad, Sevilla, 1980.
- MURRA, Julio: «Litoral», *la revista de una generación*, La Isla de los Ratones, Santander, 1978.
- MURRIAS, César: *Ramón Gómez de la Serna y la Generación del 27*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Cáceres, 3 vols., 1983.
- : *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1988.
- MURUGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte [1925]; Ideas sobre la novela [1925]; Diálogo sobre el arte nuevo [1924]; Góngora [1927]*, en *Obras completas*, vol. III, Alianza, Editorial-Revista de Occidente, 1983.
- : *Aspiritu de la letra*, ed. de Ricardo Senabre, Cátedra, Madrid, 1985.
- MURUNA, Rafael: *Las revistas del 27: «Litoral», «Verso y Prosa», «Carmen», «Gallo»*, Pre-textos, Valencia, 1993.
- MURUZ, J. Bernardo: *Fases de la poesía creacionista de Gerardo Diego*, Albatros Hispanófila, Valencia, 1989.
- MURUZ CORRALES, Miguel: *Agustín Espinosa, entre el mito y el sueño*, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.
- MURUHO YVANCOS, J. M.: «Las poéticas de la Antología de Gerardo Diego», *En círculos de Lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, ed. de F. J. Díez de Revenga y M. de Paco, Obra Cultural de Caja de Murcia, Murcia, 1977, págs. 85-102.
- MURVIES CANO, Rogelio: *Sevilla en la Generación del 27*, Ayuntamiento, Sevilla, 1997.
- MURZAS, Juan Manuel: *El 27 como generación*, La Isla de los Ratones, Santander, 1978.
- y TORRES NEBRERA, Gregorio: *El grupo poético del 27*, Cinel, Madrid, 1980.
- MURCHIEZ ROBAYNA, Andrés: *Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 1993.

- SÁNCHEZ ROBYNA, Andrés: *Canarias: las vanguardias históricas*, C. A. A. M. y Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 1992.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Dalí, Lorca: el enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 1988.
- : «La cultura española de vanguardia», en T. Albadalejo F. J. Blasco y R. de la Fuente (eds.), *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*, 2, Júcar, Madrid, 1992.
- SANTOS TORROELLA, Rafael: *Dalí residente*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, C. S. I. C., Madrid, 1992.
- SENABRE, Ricardo: «Ortega y Gasset y la generación del 27», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 514-515 (1993), págs. 197-207.
- SIEBENMANN, Gustav: *Los estilos poéticos en España de 1900*, Gredos, Madrid, 1973.
- SILES, Jaime: «Gerardo Diego, crítico literario», en F. J. Díez de Revenga y M. de Paco, *op. cit.*, 1997, págs. 13-48.
- SILVER, Philip: *Fenomenología y razón vital. Génesis de «Meditaciones del Quijote» de Ortega y Gasset*, Alianza Universidad, Madrid, 1978.
- : «Ortega y la Generación de 1927», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXX (1981), págs. 261-280.
- SORIA OLMEDO, Andrés: *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Istmo, Madrid, 1988.
- : «¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)», en VV. AA., *Lecturas del 27*, Granada, 1980, págs. 83-97.
- : «Introducción» a la edición de *Poesía Española Contemporánea* (1959), Taurus, Madrid, 1991, págs. 11-64.
- SCHWARTZ, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid, 1991.
- TORRE, Guillermo de: *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925.
- : *La aventura estética de nuestra edad*, Seix Barral, Barcelona, 1962.
- VIDELA, Gloria: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1963.
- WHOL, Robert: *The generation of 1914*, Harvard University Press, Massachusetts, 1979. Versión italiana: *Storia di una generazione*, Jaca Book, Milán, 1984.

Vanguardistas

- Revista*, *Revista de Literatura* (Sevilla, 1918-Madrid, 1920), ed. de José María Barrera, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1998.
- Reflector* (Madrid, 1920), edición facsímil encartada en *Peñalobra*, 18 (1975-1976), con estudio de Jorge Campor.
- Ultra*, *Poesía. Crítica. Arte / Revista internacional de vanguardia* (Madrid, 1921-1922), edición facsímil con estudio de José María Barrera y José Antonio Sarmiento, Visor, Madrid, 1993.
- Ultra Revista de Casa América Galicia* (La Coruña, 1921-1927), edición facsímil con estudio de César Antonio Molina, Editorial Nón, La Coruña, 1983, 4 vols.
- Horizonte. Arte, literatura, crítica* (Madrid, 1922), edición facsímil con prólogo de José María Barrera, Renacimiento, Sevilla, 1991.
- Horizonte. Revista de Arte* (Lugo, 1924), edición facsímil presentada por Basilio Losada y con estudio histórico de Evaristo Correa Calderón, Sotelo Blanco Ediciones, Barcelona, 1982.
- Revistas de Juan Ramón Jiménez*
- Judice. Revista de Definición y Concordia* (1921-1922), edición facsímil de José Esteban, El Museo Universal, Madrid, 1987.
- Boletín Bello Español*, edición facsímil, Renacimiento, Sevilla, 1980.
- En la órbita de la generación*
- Suplemento literario de «La Verdad»* (1923-1926), edición facsímil con prólogo de Francisco Javier Díez de Revenga, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1990.
- Litoral* (Málaga, 1926-1929), edición facsímil en *Litoral*, 25-30 (Málaga, 1972).

- Los suplementos *Tiempos* (1925), de Emilio Prados; *Las Islas Invitadas* (1926), de M. Altolaguirre; *La Amante* (1926), de Rafael Alberti; *Caracteres* (1926), de José Bergamín; *Perfil del Aire* (1972), de Luis Cernuda; y *Ámbito* (1928), de Vicente Aleixandre han sido recogidos en edición facsímil en un volumen publicado por la Fundación Areces, Madrid, s. a., *Verso y Prosa. Boletín de la joven literatura (Murcia, 1927-1928)*, edición facsímil con prólogo de Francisco Javier Díez de Revenga, Chys-Galería de Arte, Murcia, 1976.
- Carmen. Revista chica de poesía española y Lola (Gijón, 1927-1928)*, edición facsímil con prólogo de Gerardo Diego, Turner, Madrid, 1977.
- Gallo (Granada, 1928)*, edición facsímil de Christopher Maurer, Comares, Granada, 1988.
- Favorables Paris Poema (París, 1926)*, edición facsímil con estudio de Jorge Urrutia, Renacimiento, Sevilla, 1981.
- Papel de Aleluyas. Hojillas del Calendario de la Nueva Estética (Huelva, 1927-1928)*, edición facsímil con estudio de Jaques Issorel, Diputación Provincial de Huelva, 1980.
- La Rosa de los Vientos (Santa Cruz de Tenerife, 1927-1928)*, edición facsímil con estudio de Sebastián de la Nuez, Palmas de Gran Canaria, 1977.
- La Gaceta Literaria (Madrid 1927-1932)*, edición facsímil, Turner, Madrid, 1980.
- Tres revistas vanguardistas de vanguardia: Meseta (1928-1929), DDOOSS (1931), A la nueva ventura (1934)*, edición facsímil con prólogo de Antonio Corral Castanedo, Ateneo de Valladolid, 1984.
- Los cuatro vientos (Madrid, 1933)*, edición facsímil, Turner, Madrid, 1980.

EPISTOLARIOS

- ALEIXANDRE, Vicente: *Cartas a Juan Guerrero y Jorge Guillén*, ed. de Gabriele Morelli, Fundación del 27, Madrid, 1997.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel: *Epistolario. De Altolaguirre a Gerardo Diego*, Caballo Griego para la Poesía, Madrid, 1991.

- CAJALO, José Luis: *Epistolario del 27. Cartas inéditas de Jorge Guillén, Luis Cernuda y Emilio Prados*, Versal-Cátedra, Madrid, 1992.
- GUILLÉN, Gerardo, y COSSÍO, José María: *Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*, prólogo de Elena Diego, ed. de Rafael Gómez de Tudanca, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares-Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Correspondencia (1921-1932)*, ed. de Margarita Márquez, *Revista de Occidente*, 178 (marzo 1996), págs. 5-18.
- MARGARITA LORCA, Federico: *Epistolario Completo*, ed. de Andrew Anderson y Christopher Maurer, Cátedra, Madrid, 1977.
- GUILLÉN, Jorge, y COSSÍO, José María: *Correspondencia (1922-1969)*, ed. de Ángel Caffarena y Rafael Gómez de Tudanca, Ayuntamiento de Málaga-Diputación Regional de Cantabria, 1993.
- MOROSINI, José María: *Epistolario (1922-1936)*, ed. de Julio Neira y Alfonso Sánchez, Fundación Genesis, Sevilla, 1997.
- JARRERA, Juan: *Cartas a Gerardo Diego (1916-1980)*, ed. de Enrique Cordero de Ciria y Juan Manuel Díaz de Guereño, Cuadernos Universitarios Mundaiz, Universidad de Deusto, San Sebastián, 1986.
- GUILLÉN, Pedro: *Cartas de viaje (1912-1991)*, ed. de Enric Bou, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- GUILLÉN, Jorge: *Correspondencias (1923-1991)*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992.