



HAL
open science

**Vanguardias literarias en el mundo hispánico, s. XX.
Variaciones vanguardistas sobre el tema de la noche
(España,1900-1930)**

Eve Fourmont Giustiniani

► **To cite this version:**

Eve Fourmont Giustiniani. Vanguardias literarias en el mundo hispánico, s. XX. Variaciones vanguardistas sobre el tema de la noche (España,1900-1930). lectureType_12. Savoirs fondamentaux : Théorie et historiographie littéraires dans le monde hispanique contemporain, Aix (Aix-Marseille Université), Francia. 2023, pp.65. hal-04245079

HAL Id: hal-04245079

<https://hal.science/hal-04245079v1>

Submitted on 16 Oct 2023

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

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



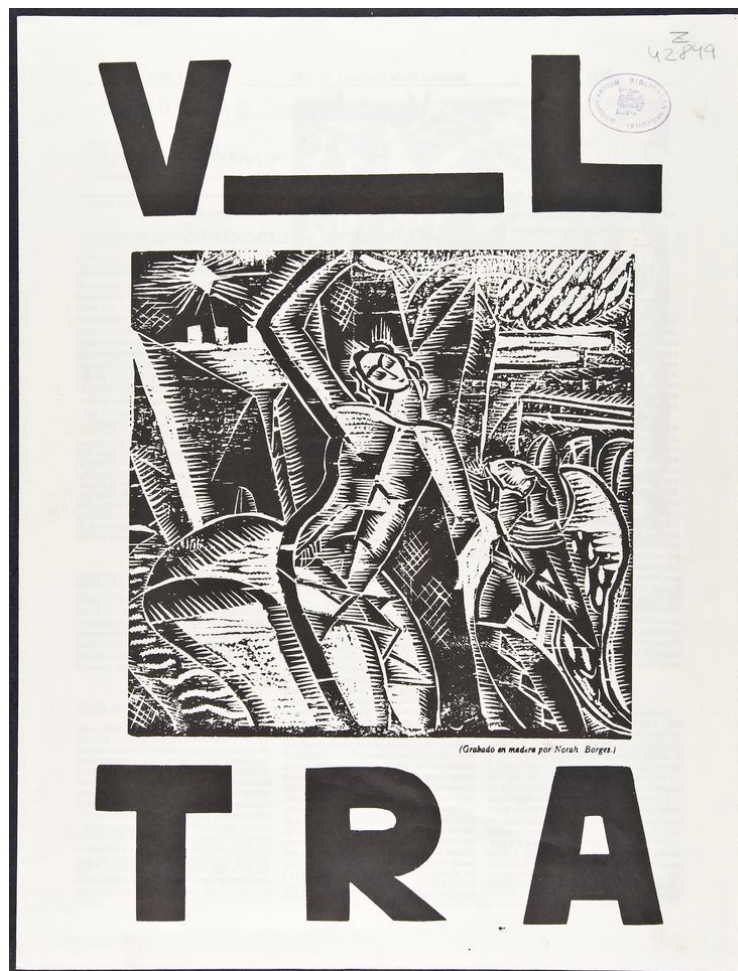
Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Master 1 LLCER parcours Études hispaniques et latino-américaines
UE HLEA04_B Savoirs fondamentaux :

Théorie et historiographie littéraires

PROGRAMME 2023-2024

VANGUARDIAS LITERARIAS EN EL MUNDO HISPÁNICO, s.XX. Variaciones vanguardistas sobre el tema de la noche (España, 1900-1930)



par

Eve Fourmont Giustiniani

Maître de conférence en études hispaniques

Département d'études hispaniques et latino-américaines, AMU, ALLSH
Membre de l'UMR 7303 TELEMMe (CNRS, AMU, Aix-en-Provence, France)

eve.fourmont@univ-amu.fr

octobre 2023

Eve Fourmont Giustiniani (Aix-Marseille Université, CNRS, TELEMMe)

Vanguardias literarias en el mundo hispánico, s. XX. Variaciones vanguardistas sobre el tema de la noche (España, 1900-1930)

CURSO, BIBLIOGRAFÍA Y SELECCIÓN DE DOCUMENTOS

Master 1 LLCER parcours Études hispaniques et latino-américaines,
UE HLEA04_B: Théorie et historiographie littéraires, 2023-2024

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: CURSO

I. Capítulo introductivo. Historia cultural de España, de la crisis finisecular a la ‘Edad de plata’ (1898-1936)	5
I.1. Un contexto de ruptura(s): Crisis finisecular y cambio de siglo	5
I.1.1. ¿Qué es la vanguardia? La dialéctica de la modernidad	5
I.1.2. La crisis de la conciencia europea	6
I.1.3. El cambio de siglo en España: modernización tardía y múltiples crisis	6
I.1.4. De la « Leyenda negra » de España al regeneracionismo: la « generación del 98 », entre decadentismo y modernismo	7
I.2. La Edad de Plata de las letras españolas.....	9
I.2.1. Un contexto político explosivo.....	9
I.2.2. Un contexto cultural y educativo favorable.....	9
I.2.3. Las mutaciones de los Felices Veinte	10
I.2.4. Una época cultural floreciente: edición y revistas	12
I.2.5. Selección bibliográfica para la Introducción general	13
II. Capítulo primero. Un relámpago en la noche: la irrupción vanguardista en España	15
II.1. La chispa futurista	15
II.1.1. Ramón Gómez de la Serna, ‘precursor de entusiasmos’	15
II.1.2. La poesía en las revistas literarias de vanguardia	16
II.1.3. Breve apunte sobre las vanguardias plásticas.....	17
II.1.4. El entusiasmo novelístico vanguardista.....	17
II.2. El destello creacionista : luces (artificiales) en noches estrelladas	19
II.2.1. Huidobro y el creacionismo.....	19
II.2.2. El creacionismo, teoría y práctica.....	20
II.2.3. Creacionismo en España: estudio de textos	21
II.2.4. Selección bibliográfica para el capítulo I	22
III. Capítulo segundo. Fiesta en la noche ultraísta: ¿una fiebre de postguerra?	23
III.1. El Ultraísmo, crisol y síntesis vanguardista hispánica (1918-1924)	23
III.1.1. Breve historiografía del ultraísmo	23
III.1.2. El nacimiento de “Ultra”	24
III.1.3. La estética ultraísta	24
III.1.4. Nota sobre el ultraísmo argentino	27

III.1.5. Evaluación del ultraísmo	28
III.1.6. ANEXO: “El ultraísmo”, Por Ma. Ángeles Vázquez	29
III.2. Fragar de la noche ultraísta	30
III.2.1. Poemas.....	30
III.2.2. Selección bibliográfica para el capítulo III	32
IV. Capítulo tercero. Nocturno de las vanguardias históricas	33
IV.1. Una cuestión historiográfica : ¿Existe la generación del 27?	33
IV.1.1. La generación del 27, rótulo incómodo.....	33
IV.1.2. Nóminas y estilos	34
IV.1.3. Periodización	34
IV.1.4. La Generación del 27, una etiqueta empobrecedora	35
IV.2. Ocaso de las vanguardias hacia la noche surrealista	37
IV.2.1. Impacto y modalidades del surrealismo en España.....	37
IV.2.2. El surrealismo, ¿última vanguardia española iconoclasta?	38
IV.2.3. Selección bibliográfica para el capítulo 3.....	39

SEGUNDA PARTE: FASCÍCULO DE DOCUMENTOS

Capítulo primero. Un relámpago en la noche: la irrupción vanguardista en España	42
La chispa futurista : Ramón, precursor de vanguardias	43
Doc 1. Ramón Gómez de la Serna, “Proclama futurista a los españoles”, 1910.....	43
El destello creacionista. Luces (artificiales) en noches estrelladas.....	44
Doc 2. Gerardo Diego, “Creacionismo”, 1919.....	44
Doc 3. Juan Larrea, “Otoño”, 1919	45
Doc 4. Pedro Garfias, “Tormenta”, 1919.....	46
Doc. 5. Rafael Cansinos-Asséns, “Un gran poeta chileno. Vicente Huidobro y el creacionismo”, 1919.....	47
Doc. 7. Gerardo Diego, “Posibilidades creacionistas”, 1919.....	49
Capítulo segundo. Fiesta en la noche ultraísta. ¿una fiebre de postguerra?.....	50
El Ultraísmo (1918-1924): Crisol y síntesis vanguardista	52
Doc 8. « Un manifiesto literario - ULTRA ».....	52
Doc 9. Isaac del Vando-Villar, “Manifiesto ultraísta”, 1919	53
Doc10. Rafael Cansinos-Asséns, “Instrucciones para leer a los poetas ultraístas”, 1920	54
Fragor de la noche ultraísta. Poemas	55
Doc 11. Adriano del Valle, “Signo celeste”, 1919.....	55
Doc 12. Rafael Lasso de la Vega, “Cabaret”, 1919	56
Doc 13. Vicente Risco, “Bambalinas“, 1920.....	57
Doc 14. Eugenio Montes, “Atardecer en Nueva York”, 1919.....	58
Capítulo tercero. Nocturno de las vanguardias históricas	59
Una cuestión historiográfica: ¿existe la “generación del 27”?	60
Doc 15. José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, Madrid, Revista de Occidente, 1925.....	60
Doc 16. José Díaz Fernández, “El Nuevo romanticismo”, Madrid, Cénit, 1930.....	62
La noche surrealista: ¿última vanguardia histórica española?	63
Doc 17. Federico García Lorca, “Romance de la luna, luna”, 1928.....	63
Doc 18. Luis Cernuda, “Nocturno entre las musarañas”, 1929	64
Doc 19. Vicente Aleixandre, “La luna es una ausencia”, 1935.....	65

PRIMERA PARTE: CURSO

I. Capítulo introductivo. Historia cultural de España, de la crisis finisecular a la 'Edad de plata' (1898-1936)

I.1. Un contexto de ruptura(s): Crisis finisecular y cambio de siglo

I.1.1. ¿Qué es la vanguardia? La dialéctica de la modernidad

El término de "vanguardia" proviene del vocabulario militar: designa la parte de una armada o de un ejército que se sitúa en adelante del cuerpo general para avisar a éste durante las operaciones y asegurar su seguridad. Estar a la vanguardia significa estar adelantado, y de ahí el término viene a ser equivalente del de "precursor". En sentido figurado, la vanguardia define un grupo o movimiento innovador en el campo de las ideas, las artes, las ciencias, las técnicas, etc. Es de vanguardia lo que es innovador, que adelanta, que rompe con la tradición, que pretende impulsar el desarrollo de las ideas, las artes o las técnicas.

La vanguardia establece por lo tanto una dialéctica de construcción del futuro a partir de una destrucción del pasado. Por lo tanto, la etiqueta de vanguardia viene a ser una categoría indefinida y por esencia efímera: **cada vanguardia se presenta como la superación de la precedente**, o sea como la última; pero está condenada a ser reemplazada por otra (siempre se es el reaccionario de otro...). **El vanguardismo se define como una actitud ante el arte, antes de ser una estética de contenido preciso.** Es el motor mismo de la modernidad, que siempre intenta sobrepasar la tradición que la precede, subvirtiendo la cultura instituida. Es propio de cierta élite cultural que pretende elevarse contra los gustos burgueses y crear el vocabulario estético del porvenir.

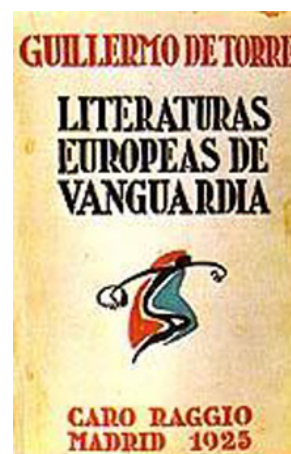
Los movimientos de vanguardia fueron fundamentalmente europeos y en su mayoría tuvieron raíz francesa, en la medida en que sus pautas se marcaron desde París, que ya había sido el lugar de origen del simbolismo, del impresionismo y del modernismo, que buscaban superar el romanticismo y el realismo del s. XIX. Se habla así de las "**vanguardias históricas**" para designar el conjunto de las artes y la literatura innovadores del periodo de entreguerras.

El **catálogo de las vanguardias** propuesto por Guillermo de Torre en su ensayo crítico *Literaturas europeas de vanguardia* (1925 - Ilustración) comprende una lista impresionante de *-ismos*:

"futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, surrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo"...

Torre estima casi imposible "hacer una clasificación escrupulosamente completa de todos los 'ismos' unipersonales o escolares", multiplicados "ovípara y caprichosamente en los últimos años".

Las vanguardias históricas son el tiempo de los *-ismos* (cf Cirlot, 2006). Ramón Gómez de la Serna titulará uno de sus ensayos con este título por sí mismo revelador: *Ismos* (1931). El filólogo francés Serge Salaün (1992) habla, para calificar la renovación estética de este periodo, de "sacudidas *-ísmicas*".



La **única característica común** a todas las corrientes de vanguardias, extremadamente variadas, es por lo tanto su voluntad de innovación, de ruptura, y hasta de subversión de todos los códigos existentes (estéticos y por ende éticos).

Esta reivindicación de novedad a ultranza se declina en varios aspectos:

- El rechazo iconoclasta de los códigos poéticos y artísticos, considerados como estéticamente e ideológicamente anacrónicos;
- La formulación de un proyecto estético mediante programas, manifiestos y proclamas que celebran la destrucción o la descomposición del presente (cf Brihuega, 1982; Juliá, 2013; Tomiche, 2010);

-La dimensión combativa de esta voluntad de renovación, de ahí el uso de un término de origen militar para denominarla; en algunas corrientes como el futurismo esta dimensión combativa, beligerante se convierte en principio estético.

Las “vanguardias históricas” europeas, cuyo desarrollo puede situarse aproximadamente **entre los años 1890 y 1939**, nacen en un contexto histórico y cultural muy peculiar, marcado por una conciencia de “fin de siglo” (Aymes y Salaün, 2017) y las esperanzas puestas en la construcción de un mundo nuevo en vísperas del siglo XX.

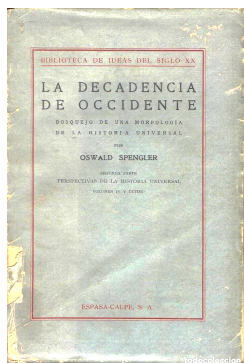
1.1.2. La crisis de la conciencia europea

La emergencia de las vanguardias se debe a mutaciones profundas en las sociedades europeas, que se producen en la bisagra entre el siglo XIX y el XX.

La aparición de las vanguardias fue precedida y preparada por el fenómeno de crisis de lo que se consideraba, a mediados y finales del s. XIX, como un modelo insuperable: el de los Estados-naciones de la era industrial, vertebrados por sistemas políticos liberales nacidos de la Revolución francesa.

El cambio de siglo, aunque ve triunfar este modelo en los planos político y económico (en particular con la expansión colonial), sostenidos por un progreso tecnológico sin precedentes en la historia de la humanidad, ve surgir también **corrientes ideológicas que vienen a criticar este modelo y sus posibles efectos perversos**. Desde principios del s. XX se empiezan a criticar los fundamentos de esta modernidad tardía: la ideología positivista, tecnicista, o la “religión del progreso”, en razón de su dimensión inhumana y olvidadiza de los valores tradicionales.

La crisis de la conciencia europea toma la forma de una oleada de publicaciones alrededor del declive ineluctable de Occidente (frente a nuevas potencias mundiales emergentes como los EEUU), de la crisis de valores (surgen defensores de un pretendido orden tradicional sustentado en una visión idílica del pasado, y críticos del racionalismo del siglo de las luces a menudo vinculados con sectores religiosos o místicos).



Cierta **desconfianza en el progreso técnico**, ya extendida a principios de siglo, toma aires de **trágica profecía con la gran catástrofe de la primera guerra mundial**, que marca brutalmente la entrada de la civilización occidental en el siglo XX. Resultaba en adelante innegable el potencial destructor de la ciencia y la técnica modernas, puesto de manifiesto en la atroz carnicería de la guerra. El choque de la Primera Guerra Mundial provocó un profundo cambio en las sociedades occidentales y la entrada brutal en el siglo XX.

[Ilustración: Portada de la edición española de *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler (1918-1922)]

1.1.3. El cambio de siglo en España: modernización tardía y múltiples crisis

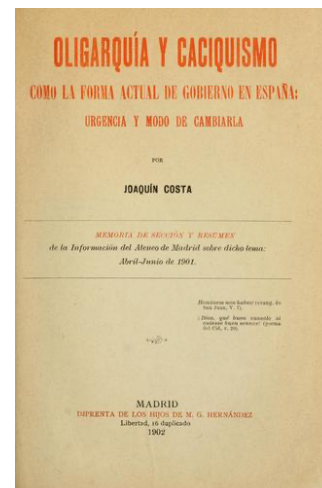
En España, la **conciencia de un declive civilizacional** estaba ya anclada en las mentalidades desde la independencia de las antiguas colonias del imperio a mediados del s. XIX, que culminó con la pérdida de Cuba y las Filipinas en una guerra relámpago contra EEUU en 1898.

Lo que vino a llamarse **“crisis del 98”** es una corriente literaria, esencialmente, que sigue el “desastre” militar del 98 y marca la **toma de conciencia de la merma del papel de España en el mundo** y de su “retraso” respecto al desarrollo político, económico y social de las otras naciones occidentales (Inglaterra, Francia, Alemania), que se encontraban por su parte en el apogeo de su desarrollo industrial y de su aventura colonialista.

La crisis del 98, en España, pone de relieve el estancamiento del régimen de la Restauración fundado en 1875. Una monarquía constitucional, pero que carece de representatividad al organizar las elecciones según un “turno” gubernamental predeterminado entre liberales y conservadores, que excluía a los otros partidos (el socialista en particular, fundado en 1879). El sistema aparecía a los pensadores del 98 minado por el caciquismo (prácticas clientelares), la corrupción, la falsificación electoral, la pervivencia de estructuras sociales clasistas y la impronta social y política de la Iglesia –véase el ensayo de Joaquín Costa *Oligarquía y caciquismo*, de 1902 [ilustración]. España era en aquel momento un país rural, pobre, y mayoritariamente analfabeto.

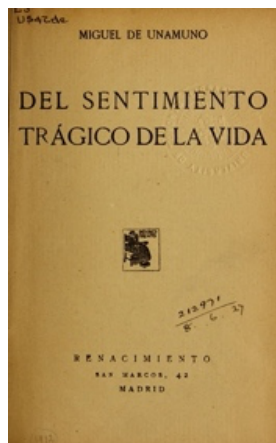
“Se puede decir que el pueblo en que yo nací, la Edad Media se prolongó hasta la Primera Guerra Mundial”, escribe Luis Buñuel en sus memorias (*Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 17). La cita revela cierta exageración, sin duda por una voluntad de prolongar la **imagen romántica de una España atrasada**, tradicional y atávica pero dotada de fuerza y autenticidad, ingrediente del éxito de los artistas españoles que viajaban a París en aquella época, en la estela de la moda orientalista que dominaba desde finales del s. XIX.

Es cierto, sin embargo, que **el proceso de modernización española fue bastante tardío** y lento respecto al de los países de Europa del Norte, en pleno auge industrial y colonial en aquel momento. Este **desfase relativo**, hoy en día matizado por los historiadores, explica en gran parte el pesimismo histórico de los pensadores de fin de siglo, tanto como el afán de modernización de la generación intelectual siguiente.



1.1.4. De la « Leyenda negra » de España al regeneracionismo: la « generación del 98 », entre decadentismo y modernismo

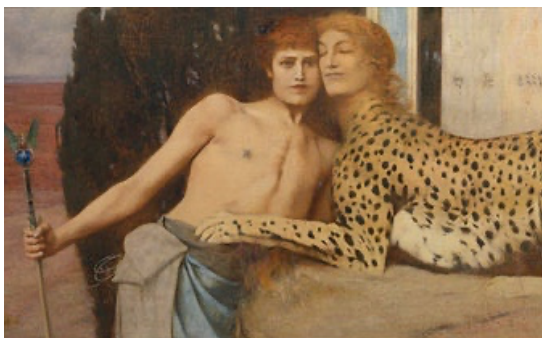
La crisis finisecular cristaliza en el discurso de determinados intelectuales (bautizados como “**generación del 98**”: Pio Baroja, Azorín, Unamuno,...). Esta literatura de ideas está marcada por cierto pesimismo histórico, y la convicción de que la clave de la decadencia española radicaba en el carácter intrínseco del pueblo español; pero que yacía al mismo tiempo en este “volksgeist” (espíritu del pueblo), la esencia misma del alma española. Urgía resucitar y salvaguardar este “casticismo” (castellano-centrado) de nefastas influencias extranjeras. El programa consistía pues en huir de un cosmopolitismo corruptor y, al contrario, en “españolizar” las corrientes ideológicas, científicas, filosóficas, literarias, estéticas... venidas del norte de Europa (Francia y Alemania esencialmente), es decir encontrarles una traducción conforme al genio nacional español (Castellani, 2017).



[Ilustración: Portada de la primera edición de *El sentimiento trágico de la vida*, de Miguel de Unamuno (1912)]

La transposición en las artes de las corrientes finiseculares europeas confluyó en el **modernismo**. Como corriente estética, bebe de las tendencias finiseculares europeas que son el Parnaso francés y el simbolismo, surgidas en la segunda mitad del siglo XIX. Estas corrientes no forman un grupo de contornos netos sino un conjunto informal de tendencias ideológicas y estéticas.

Se caracterizan por cierto pesimismo histórico, que contrasta con la optimista creencia en el progreso de inicios del s. XIX. Se concretan en filosofías o doctrinas irracionistas, místicas, vitalistas o espiritualistas, que se pretenden contrarrestar el racionalismo abstracto, el positivismo cientista o el utilitarismo que sustentaban la revolución industrial.



[Ilustración: Fernand KNOPFF, *Les Caresses* (1896), detalle, Musée d'Art moderne, Bruxelles]

El simbolismo y el modernismo se declinan así en estéticas “escapistas”, ya sea hacia el **mundo de los mitos y las leyendas** (de la Edad Media en particular: véase en pintura, por ejemplo, la corriente del prerrafaelismo), ya sea en los **territorios de lo irracional y lo fantástico**. La estética finisecular se inspira asimismo del **gusto orientalista** : se ponen de moda los viajes a “Oriente” –que a menudo

empiezan por el sur de España— donde se encuentra la inspiración de un **exotismo** no exento de erotismo ni de cierto sentimiento colonialista de superioridad, aunque haya también propiciado un verdadero y novedoso interés antropológico hacia las culturas extra-europeas y pre-modernas. También se busca inspiración estética en el lejano mundo extremo-oriental: el “japonismo” influye así en las artes decorativas y en la pintura.



El **modernismo hispano se considera como la primera de las corrientes estéticas de fin de siglo que haya tenido un alcance internacional o “pan-hispánico”**, es decir a la vez peninsular y latino-americano. La influencia en España del poeta nicaragüense Rubén Darío, a este respecto, es modélica.

[Ilustraciones: Alfons MUCHA, *Moët et Chandon* (1899), Richard Fuxa Foundation / Ramón CASAS (1866-1932), *Anís del Mono* (1898), litografía en color sobre papel, 218x110,5 cm., Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona]

=> La imagen de la “España negra”, mantenida por cierta tradición casticista y alimentada por el gusto orientalista que encontraba una de sus fuentes de inspiración en una Andalucía mitificada, es la que pretenden dismantlar los intelectuales y artistas de la generación siguiente, a los que se agrupó posteriormente bajo las etiquetas de novecentismo, regeneracionismo, o “generación del 14”. Así, paradójicamente, las vanguardias se afirmaron rechazando el modernismo, al mismo tiempo procedían de él, de forma dialéctica (Cuverdic García, 2009). El filósofo José Ortega y Gasset, en 1914, se proclamó así “nada moderno, y muy *siglo XX*”...

RECURSOS: síntesis del debate estético sobre el Modernismo y el espíritu de la crisis de 1898:

<https://theartmarket.es/regionalismo-y-modernismo-en-el-siglo-xx-espanol/>

<https://www.liceus.com/el-modernismo-literario-espanol/>

I.2. La Edad de Plata de las letras españolas

I.2.1. Un contexto político explosivo

La crisis política que se había iniciado a principios del siglo XX no hizo sino agravarse en los años siguientes, en particular a causa del descontento generado por la malograda conquista colonial de Marruecos (que puso de relieve la obsolescencia del ejército y la desigualdad del sistema de reclutamiento de soldados, del cual las clases burguesas lograban escapar). **El descrédito de la Monarquía culminará en 1917** con una grave **crisis a la vez económica** (la inflación debida a la demanda bélica empobrecía sobremanera la clase obrera y alimentaba huelgas y protestas, duramente reprimidas); **militar** (una Juntas reclamaban un cambio de rumbo urgente en la política militar y general), y **regionalista** (el emergente nacionalismo catalán convocó una asamblea parlamentaria alternativa en Barcelona).

La crisis desembocó en la instauración del **directorio militar de Primo de Rivera (1923-1930)**, que contó con el apoyo del rey Alfonso XIII, y se inspiró en el fascismo mussoliniano (sindicalismo vertical, industrialización, control de la opinión y prensa, interdicción de partidos políticos), para intentar “restablecer el orden”. Paradójicamente, este periodo de restricción de libertades se tradujo por una modernización económica y social importante del país, un auge cultural sin precedentes (conocido como la “Edad de Plata” de la cultura española gracias al ensayo pionero de J.C. Mainer¹) y un fortalecimiento de las corrientes de oposición políticas que convergieron en 1930 en el exitoso proyecto republicano.

[Ilustración: Fotografía del Rey Alfonso XIII (izq.) junto a Miguel Primo de Rivera, ca. 1923.]



I.2.2. Un contexto cultural y educativo favorable

Mientras España se encuentra estancada a nivel económico y político —y después, encorsetada por la dictadura de Primo de Rivera—, el ambiente cultural se ve sin embargo favorable al auge de una modernización cultural. En 1916, existían 12 universidades en España. El número de estudiantes crece notablemente: había 15.700 universitarios en 1885, y en 1931, serían unos 41.000.



[Ilustraciones: Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la ILE entre los « institucionistas » Ricardo Rubio (izquierda) y Manuel Bartolomé Cossío (derecha). / La Residencia de Estudiantes en Madrid.]

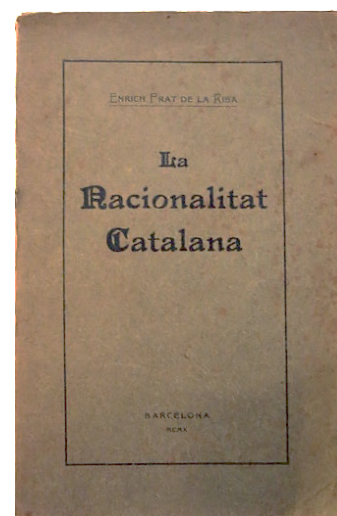
En este campo, es de notar papel determinante de instituciones como la Institución Libre de Enseñanza (fundada en 1875), que aplicaba innovadoras teorías pedagógicas, de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, creada en 1907 como órgano de la ILE destinado a promover los estudios en el extranjero mediante el otorgamiento de becas; o la Residencia de Estudiantes (1910) y la Residencia de

¹ MAINER, José Carlos, [La Edad de Plata \(1902-1939\)](#): ensayo de interpretación de un proceso cultural, Madrid, Cátedra, 1981.

Señoritas (1915), que fueron a la vez centros de formación, de creación y de sociabilidad. La “Resi” acogió por ejemplo a conferenciantes prestigiosos: Einstein, Valery, Marinetti, Max Jacob, Le Corbusier, Keynes... que ponían en contacto la élite estudiantil española con lo mejor de la cultura y la ciencia occidentales. Estas instituciones madrileñas fueron clave en la circulación de intelectuales y artistas, en la formación de redes de sociabilidad, en la creación y difusión de la obra de los vanguardistas.

Pero cabe señalar que Madrid era lejos de ser el único centro de renovación cultural en España: **en la recepción de la cultura europea y de las vanguardias en particular, el papel de Cataluña fue también determinante.**

Desde la época del modernismo, Barcelona había sido mucho más permeable a las vanguardias que Madrid; competía con la capital en todos los aspectos (tanto cultural como económico), y fue así punta de lanza del movimiento regeneracionista –o renaixentista. Éste cuajó en Cataluña, en el contexto del auge del nacionalismo político y cultural catalán, bajo la forma del “noucentisme” (novecentismo), un movimiento amplio, no sólo artístico y arquitectónico sino, más generalmente, político y cultural³.



Ilustraciones: Logotipo ilustrado de la Mancomunitat catalana, institución federadora de las provincias catalanas creada en 1914; y portada del ensayo (1906) de Enric Prat de la Riba (fundador de la Lliga regionalista y presidente de la Mancomunitat de 1914 a 1917) que defiende la existencia de una “nacionalidad catalana”.

Recurso: ficha sobre el movimiento del novecentismo del Museo Nacional de Cataluña. <https://www.museunacional.cat/es/iii-novecentismos-3>

I.2.3. Las mutaciones de los Felices Veinte

(Serrano y Salaün, 2006)

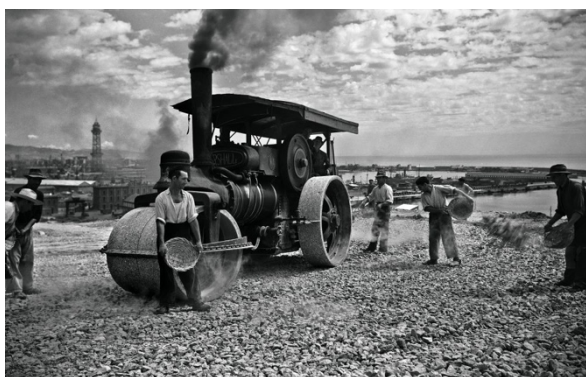
Con la Primera Guerra mundial, irrumpe en España como en el resto de Europa una conciencia aguda de un cambio de época. “La guerra del 14 ha conmovido los cimientos de la sociedad”, escribe el poeta Juan Gil-Albert en *Mesa revuelta*. **La llamada “generación del 14”, formada en el cuño de las instituciones culturales como la JAE y la ILE, y por sus experiencias en el extranjero**, tiene un posicionamiento muy distinto al de la generación del 98 respecto al “problema de España”. Mientras los intelectuales del 98 vivieron la bisagra entre los siglos XIX y XX como una crisis profunda, sus sucesores abandonan el discurso de la queja y el decadentismo a favor de una actitud positiva, un proyecto modernizador y una fe europeísta. Como lo resumió Ortega y Gasset, eminente miembro de esta generación: “España es el problema, Europa la solución” (1915). Esta generación logrará dar contenido a sus proyectos de modernización –una voluntad reflejada en el rótulo de “regeneracionismo”– y conseguirá plasmarlos políticamente, con el advenimiento de la Segunda República (1931).

Los Felices Veinte (*années folles*), que siguieron los duros años de la guerra, fueron años marcados, para todos los países occidentales, por un *boom* económico extraordinario, sostenido por el progreso técnico, la producción industrial moderna y el proceso de colonización, reforzados por el nuevo orden mundial posbélico.

A nivel político, el todopoderoso modelo liberal empezó a ponerse en cuestión, en particular con el reforzamiento de los partidos socialistas y comunistas derivados del sindicalismo obrero y estimulados por el modelo de la Revolución rusa de 1917, mientras desde los sectores conservadores o tradicionalistas se intentaba defender un régimen político que garantizara el orden político-social tradicional frente a los cambios traídos por las mutaciones económicas.

Las **sociedades europeas de principios del siglo XX sufrieron profundas transformaciones:**

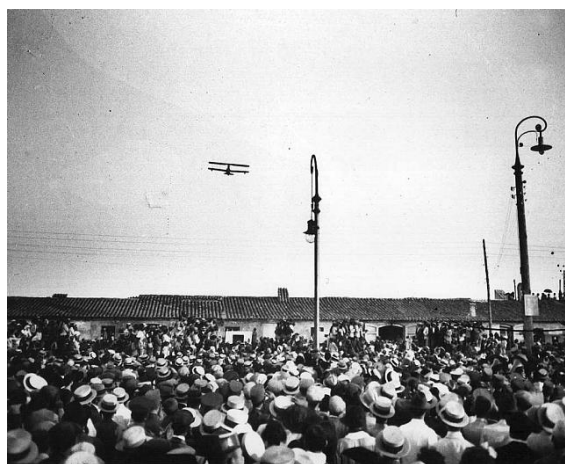
- Demográficas: crecimiento demográfico y de la esperanza de vida, disminución de la mortalidad;
- Territoriales: éxodo rural, crecimiento urbano;
- Económicas: mengua del sector primario a favor de los sectores secundario (industria) y terciario (servicios), acceso facilitados a bienes de consumo y ocio producidos a gran escala;
- Sociológicas: aparición de una cada vez más amplia clase media enriquecida, urbana y alfabetizada; cambio en la aprensión del papel familiar y social de la mujer...



Ampliación urbana en Barcelona, años 20. Foto de Leopoldo Plasencia Pons.
Tranvía en la Calle Colón, Palma de Mallorca, hacia 1925.

A nivel cultural, estas mutaciones se tradujeron por una verdadera efervescencia creativa, sostenida por el progreso técnico, y que venía a compensar, por su despreocupación y espíritu lúdico, los duros años de guerra. **El impacto de las innovaciones modernas** fue notable en todos los campos de la creación. Se impone una atmósfera moderna, urbana y jocosa, basada en el uso más o menos extendido de objetos técnicos que revolucionan la vida cotidiana (automóvil, tren, teléfono, fonógrafo, cámaras fotográficas y cinematográficas...). El mundo de las ideas se ve revolucionado por las técnicas de comunicación de masas: el progreso exponencial de la imprenta (libros/diarios), la invención de la radio, permitían conocer casi "en tiempo real" lo que pasaba en la otra punta del continente. Estas técnicas fascinaban a los artistas, tanto por su potencial creativo y la revolución técnica que suponían, como por la inacabable fuente de inspiración que proporcionaban (García García, 2013).

Las vanguardias mostraron una ambigua fascinación por este progreso tecno-científico. Mientras que el futurismo italiano y el constructivismo ruso hicieron de la velocidad, el movimiento y la máquina la gramática de su estética², el cubismo y el fauvismo, por ejemplo, recurrieron a las fuentes de un primitivismo redescubierto con la expansión de los imperios coloniales. Las vanguardias que florecen a partir de los años 1910 abogan más bien por un arte puro, desconectado de toda política: el "arte por el arte". La crisis de valores y la pérdida de confianza en el futuro se



² "La ciencia victoriosa de nuestros días ha renegado de su pasado para responder mejor a las necesidades materiales de nuestro tiempo; nosotros queremos que el arte, renegando de su pasado, pueda responder por fin a las necesidades intelectuales que nos agitan". Tomaso Marinetti, *Manifiesto Futurista* (1909), trad. esp: *Prometeo*, 1910.

plasmaron en este refugio en las actividades estéticas, donde era posible encontrar una "compensación existencial".

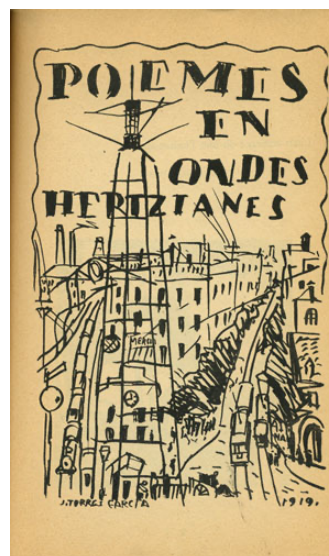
Foto : El hidroavión Savoia S-9 a su llegada en Palma de Mallorca, procedente de Barcelona, el 18 de marzo de 1920. <http://postale.free.fr/plus/Galeriade-Fotografias-Historicas/Galeria-de-Fotografias-Historicas.html>

La comunicación entre artistas también se ve facilitada por el progreso de los medios de circulación: los viajes facilitan la creación de redes de sociabilidad internacionales, los juegos de influencias recíprocas, las adaptaciones locales de tendencias extranjeras. Estos intercambios explican la **dimensión intrínsecamente cosmopolita de la vanguardia**.

En materia literaria, por ejemplo, el creacionismo fue introducido en España por el poeta chileno Vicente Huidobro, quien vivió en Madrid después de una estancia en París; el ultraísmo, asimismo, puede considerarse tanto una vanguardia española como "panhispánica", que tuvo una impronta notable en Argentina. En el campo de las artes, llegaron por ejemplo a España ecos del "estridentismo" mexicano encabezado por Manuel Maples Arce, del "vibracionismo" promovido por el pintor uruguayo Rafael Barradas, radicado un tiempo en Barcelona, o del constructivismo practicado por el artista uruguayo Joaquín Torres García, plenamente integrado en los círculos vanguardistas catalanes. Firmó así por ejemplo, las ilustraciones de portadas de varias revistas y poemarios como el de Joan Salvat Papasseit en 1919 (cf Barrera López, 1989; Oliver, 2017).



Rafael BARRADAS (Uruguay) *Atocha*, 1916, MNCARS



Portada de *Poemes en ondes hertzianes*, de Joan SALVAT-PAPASSEIT, con ilustración de Joaquín Torres García (1919)

El ambiente de postguerra y la efervescencia a la vez económica, política y cultural de los años 1920 explica el cambio radical de los paradigmas estéticos del que las vanguardias son testigo.

"El pasado ya no puede gravitar sobre las modernas concepciones estéticas [... Hoy es una necesidad psicológica caminar [...] hacia horizontes luminosamente esplendorosos e inexplorados", dice el novelista Juan Chabás en un artículo de significativo título: "Orientaciones de la postguerra" (revista *Cervantes*, enero de 1919).

1.2.4. Una época cultural floreciente: edición y revistas

La época de los Felices Veinte no sólo se caracteriza por el auge económico y una profunda transformación sociológica, sino también por una efervescencia cultural que se desarrolla, sorprendentemente, a pesar de las limitaciones puestas a la libertad de expresión y opinión durante la dictadura de Primo de Rivera. Éste se

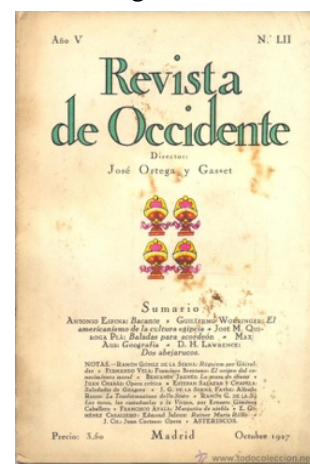
preocupaba más por las opiniones subversivas que podían circular en los diarios que en los libros, dirigiendo principalmente la censura hacia la prensa cotidiana. Los libros que trataban de política e historia fueron así objeto de un entusiasmo que correspondía a la necesidad de comprender las circunstancias.

Así, la década de los 20' está marcada en España por un **formidable auge de la edición**. La industria editora española se benefició del entusiasmo del público tanto como de los progresos técnicos de la imprenta y experimentó un verdadero punto de inflexión en los años veinte.

La prensa (diarios y publicaciones periódicas) fue revolucionada por la introducción de la rotativa desde finales del siglo anterior. Aunque la prensa diaria experimentó un cierto debilitamiento durante los años 1924-25, y si no hay que exagerar su alcance en un país todavía mayoritariamente analfabeto, contribuyó a la modernización del país, manteniéndolo al corriente de la actualidad europea. Por otro lado, la invención de la radio permitía la difusión veloz de las noticias y daba una sensación de “aceleración” del mundo. Por su parte, la edición de libros se vio mejorada en calidad y su volumen aumentó considerablemente. A modo de ejemplo, la emblemática colección Calpe, fundada en 1918, ya contaba con un catálogo de 700 obras editadas en 1922.

Con el auge de la edición, **la prensa diaria, las revistas periódicas y los libros acabaron creando una verdadera red cultural** en la que gravitaban todos los creadores de vanguardia (Oltra Tomás, 1999). Ejemplo de ello es la famosa *Revista de Occidente*, fundada en 1923 por José Ortega y Gasset con el objetivo de dar cuenta de lo nuevo -y lo mejor- de la cultura occidental, que contaba con una selecta tertulia y se dotó de una rama editorial, las ediciones de la Revista de Occidente, en 1924, en las que todos los autores noveles soñaban con publicar. La Revista de Occidente fue así un importante promotor de las vanguardias literarias (tanto novelísticas como poética), confiriendo a sus autores prestigio y reconocimiento.

Ilustración: Portada del nº52 de la *Revista de Occidente* (1927), dirigida por J. Ortega y Gasset (1923-1936)



I.2.5. Selección bibliográfica para la Introducción general

DE LA CRISIS FINISECULAR A LA EDAD DE PLATA. LAS VANGUARDIAS LITERARIAS ESPAÑOLAS EN CONTEXTO

- AUBERT, Paul, FOURMONT GIUSTINIANI, Eve (2008), «L'avant-garde entre iconoclasme et élitisme», in José Ortega y Gasset: *La déshumanisation de l'art. Suivi de Idées sur le roman et de L'Art au présent et au passé*, Cabris: Sulliver, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02564397>.
- AYMES, Jean-René, Salaün, Serge (dir.) (2017), *Les fins de siècles en Espagne*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle <http://books.openedition.org/psn/893>.
- AZNAR SOLER, Manuel (2010), *República literaria y revolución: 1920-1939*, Vols. 1-2 Sevilla, Espagne, Renacimiento.
- BARRERA LOPEZ, José María (1998), «Revistas literarias de vanguardia», in Javier Pérez Bazo (dir), *La vanguardia en España: arte y literatura*, 329-350 Paris, Ophrys <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1112283>.
- BRIHUEGA, Jaime (dir) (1982), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales: las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Espagne, Cátedra.
- CANO BALLESTA, Juan (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Espagne, Siglo veintiuno de España.
- CIRLOT LAPORTA, Juan Eduardo, González García, Ángel Préfacier (2006), *Diccionario de los ismos*, (L. Cirlot & V. Cirlot, Dir.), Madrid, Espagne, Ediciones Siruela.
- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier (dir) (1995), *Poesía española de vanguardia: (1918-1936)*, Madrid, Espagne, Clásicos Castalia.

- FAUCHEREAU, Serge (2016), *Avant-gardes du XXe siècle: arts & littérature, 1905-1930*, Paris, France, Flammarion.
- GARCIA, Miguel Ángel (2015), «La crítica de Antonio Marichalar y las vanguardias en España: de la creación pura al “superromanticismo desollado”», *Etudes romanes de Brno*, (2), 223-236. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5335070>.
- JULIA, Santos (2013), *Nosotros, los abajo firmantes: una historia de España a través de manifiestos y protestas (1896-2013)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores.
- LLORENTE, María Ema (2011), «El traje vacío. Origen, pervivencia y evolución de un motivo en la poesía española de vanguardia: ultraísmo, creacionismo y surrealismo», *Revista de literatura*, 73 (146), 513-538.
- MAINER BAQUE, José-Carlos (1983), *La Edad de plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra.
- MAINER Baqué, José-Carlos, RICO, Francisco, LOZANO, Modesta (1979), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Espagne, Crítica.
- MERLOT-MORAT, Philippe (2017), *Littérature espagnole contemporaine (en ligne)*, Paris (6, avenue Reille 75685), France, P.U.F. <https://www.cairn.info/litterature-espagnole-contemporaine--9782130621317.htm>.
- NEIRA, Julio (2015), *De musas, aeroplanos y trincheras. Poesía española contemporánea*, Madrid, UNED.
- OLIVER, Nuria (2017), «La métaphore électrique, fil conducteur des premières avant-gardes: A propos de Joan Salvat-Papasseit, poète catalan d'avant-garde», in Serge Salaün, Elisée Trenc (dir.), *Les avant-gardes en Catalogne (1916-1930)*, 13-49 Paris, Presses Sorbonne Nouvelle <http://books.openedition.org/psn/1248>.
- OLTRA TOMAS, José Miguel (1999), «Breve panorama de las revistas poéticas del siglo XX: un intento de periodización», *Hispanística XX*, (17), 457-470. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3651670>.
- ORTEGA Y GASSET, José (2009), *La deshumanización del arte*, (G. Rey Faraldos, Dir), Madrid, Castalia.
- PEREZ BAZO, Javier (1998a), «La Vanguardia como categoría periodológica», in *La vanguardia en España: arte y literatura*, 7-30, Paris, Ophrys <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1112252>.
- PEREZ BAZO, Javier (dir) (1998b), *La vanguardia en España: arte y literatura*, Paris, France, Ophrys.
- SALAÜN, Serge (dir) (2017), *Les avant-gardes poétiques espagnoles: Pratiques textuelles*, Les avant-gardes poétiques espagnoles: Pratiques textuelles, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle <http://books.openedition.org/psn/1261>.
- SALAÜN, Serge, Trenc, Elisée (dir.) (2017), *Les avant-gardes en Catalogne (1916-1930)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle <http://books.openedition.org/psn/1243>.
- SANCHEZ CARMONA, María Teresa (2013), «El espíritu de las vanguardias: Vislumbres y perspectivas de un arte estrábico», *Arte, Individuo y Sociedad*, 25 (1), 135-151.
- SERRANO, Carlos, SALAÜN, Serge (2006), *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, Marcial Pons <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=10598>.
- TOMICHE, Anne (2010), «“Manifestes artistiques” et “avant-gardes” au XXe siècle», *Silène. entre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=150.
- TORRE, Guillermo de (2001), *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Visor libros.
- VAZQUEZ-MEDEL, Manuel-Angel (2002), «Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, (1), 11-20. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161764>.

II. Capítulo primero. Un relámpago en la noche: la irrupción vanguardista en España

II.1. La chispa futurista

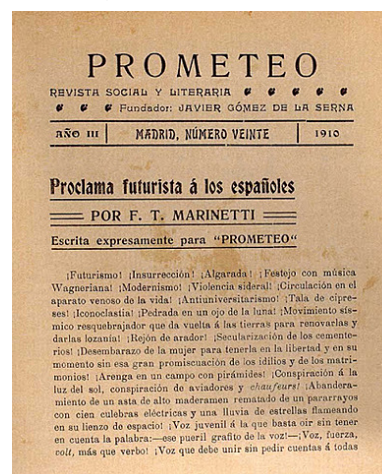
II.1.1. Ramón Gómez de la Serna, ‘precursor de entusiasmos’

Este manifiesto bajo forma de poema en prosa firmado bajo el pseudónimo de « Tristán » por el célebre *Ramón* es la repercusión directa del primer *Manifiesto futurista* del italiano Tomaso Marinetti (1909).

En 1910, la revista *Prometeo* (1908-1912) publicó el manifiesto de Marinetti sólo dos meses después de su publicación en Francia (cf Lentzen, 1989; Mancebo Roca, 2006). La introducción de la corriente futurista en España por medio de Ramón Gómez de la Serna **se considera como el punto de partida de las vanguardias en España**, especialmente en el ámbito literario (Valcárcel, 1998), mucho más que en las artes plásticas (en este campo, el futurismo se difundió poco en España, al contrario de los países europeos en el que se extendió bajo diversas formas y denominaciones, tal como el constructivismo ruso).

En esta etapa inicial, no existían todavía en España escuelas o movimientos de vanguardia que se constituyeran como grupos, como en Francia o Italia, sino autores aislados que solían ser del modernismo tardío, como Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez, Cansinos Assens, José Bergamín... que publicaban en revistas literarias, las cuales también ofrecían traducciones (de Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, etc.).

El manifiesto firmado por Ramón Gómez de la Serna en la fecha temprana de 1910 contiene en germen todos los elementos comunes a las siguientes corrientes de vanguardias españolas, y europeas en general, agrupadas bajo el rótulo historiográfico de « vanguardias históricas ». Ramón muestra en efecto cierta clarividencia al destacar en su texto todos los tópicos de las vanguardias : beligerancia contra los códigos estéticos (y hasta morales) del pasado, novedad a ultranza, rechazo de las academias decimonónicas e incluso del modernismo (considerado como una corriente decadentista ya pasada de moda), e innovación lingüística. También se destacan del texto la reivindicación de la fuerza lozana de la juventud, fermento del porvenir, y la fascinación por el universo de la técnica (en particular, la electricidad), fuente de renovación lingüística por la cantidad de palabras nuevas que proporciona.



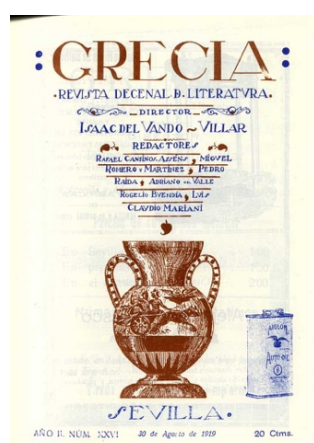
A partir de finales de los años 1910, se sucede una serie de “gestos fundadores” en el campo de la creación poética. Los movimientos y grupos se siguen, coexisten y a menudo se superponen: la poesía es un importante foco de la vanguardia española, uno de los más brillantes, y sin duda el más estudiado. Constituye también un entorno de cierto interés sociológico: la poesía de vanguardia se crea en ambiente literalmente eléctrico, entre tertulias y cenáculos, actos públicos realizados con parafernalia extravagante, algaradas, escándalos, vida bohemia, reuniones vodevilescas, parodias de ceremonias en centros académicos y otras tribunas improvisadas para proclamar combativas arengas de rebeldía estética (Cf Sarmiento García (2013).

El verdadero arranque del vanguardismo poético español puede fecharse en 1918, con la llegada a Madrid del fundador del primer movimiento que se enraíza marcadamente en España: el creacionismo. Para un panorama general sobre las vanguardias poéticas españolas, cf Cano Ballesta, 1996; Díez de Revenga, 1995; Gracia, Ródenas y Mainer, 2011, vol. 7; Merlot-Morat, 2017; Pérez Bazo, 1998.

II.1.2. La poesía en las revistas literarias de vanguardia

Las revistas literarias, de publicación irregular y a veces muy efímera, se beneficiaron de los progresos técnicos de la industria editorial (reducción de los costes de impresión, recurso a la publicidad para financiar la edición), y se convirtieron en un verdadero fenómeno cultural (Barrera López, 1998). Fueron la **puerta de entrada principal de las vanguardias europeas en España así como el foro principal de publicación de la “joven literatura”** que florecía en las cuatro puntas del país³.

Entre las revistas literarias de vanguardia que aparecieron en esta época, se pueden citar las siguientes:



HORIZONTE

Nº
2

Prometeo, 1908-1912
Los Quijotes, 1915-1918
Cervantes, 1916-20
Grecia (Sevilla/Madrid), 1918-20
Cosmópolis, 1919-20
Perseo, 1919
Ultra (Oviedo) 1919-20
Reflector, 1920
Ultra (Madrid) 1921-22
Creación, 1921
Tableros, 1921-22
Horizonte, 1922-24
Vértices, 1923
Tobogán, 1924
Plural, 1925
Sagittatio, 1926-27
Favorables París Poema, 1926
Meridiano, 1929
Pasquín, 1929-30
Extremos a que ha llegado la Poesía en España, 1931
En España ya está todo preparado para que se enamoren los sacerdotes, 1931
Papel de Vasar, 1933

En las páginas de estas revistas encontramos una mezcla de textos originales (poesía, prosa), ya fuesen de autores españoles o extranjeros traducidos, de noticias culturales, reseñas de eventos y críticas literarias, así como de textos programáticos, proclamas y manifiestos.

Los titulares de estas revistas, así como su diseño, dan una idea de la evolución del vanguardismo español. Las primeras revistas vanguardistas conservaban un diseño gráfico tradicional (*Prometeo*) y sus títulos establecían un vínculo con la cultura clásica española o la antigüedad (*Cervantes*, *Grecia*).

A partir de los años 20, el diseño se moderniza, en particular con portadas ilustradas, que muestran la **permeabilidad de las corrientes vanguardistas entre los campos de la literatura y de las artes visuales**. Las últimas revistas de esta lista, ya aparecidas a principios de los años 30, muestran una afán aún más rupturista si cabe, así como la importante influencia del surrealismo en España.

RECURSO: Portal “Revistas de la edad de plata” de la Residencia de estudiantes: <http://nrevistasdep.edaddeplata.org/#/>. Este gráfico dinámico da cuenta de la impresionante actividad literaria de los Felices Veinte y da acceso a las versiones digitalizadas de los ejemplares conservados en el archivo de la célebre “Resi”.

³ « Las revistas poéticas han cumplido y cumplen un cometido esencial por ser instrumentos de difusión de las nuevas propuestas que en cada momento surgen. En alguna medida, y por su capacidad de penetración en el mercado como productos intermedios entre el libro y el periódico, «imponen» modas y modos en la producción literaria, al igual que lo hacen las revistas de diseño, arquitectura, vestido o cinematográficas. Son, por lo tanto, como espejos en los que mirar modos prematuros de ulterior formación de la obra literaria, lo que Guillermo de Torre denomina «los esquemas preformes de la obra», dictando normas de imitación y creando «corrientes del gusto» lector. Muchas de las mejores obras de la poesía de nuestro siglo no solo se han prefigurado desde la recepción de la estética de algunas de estas revistas, sino que se nos han anticipado desde sus páginas. Disminuir, por lo tanto, su importancia en la cultura contemporánea es inaceptable». OLTRA TOMÁS, José Miguel, 1999, en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3651670>.

II.1.3. Breve apunte sobre las vanguardias plásticas

En el campo de las artes visuales, la penetración de las vanguardias europeas (Fauchereau, 2016) fue más bien difusa y dispersa. Durante esta fase las vanguardias pictóricas españolas se ven influenciadas por las corrientes extranjeras, desarrollándolas más bien poco. La influencia de los *ismos* europeos en las artes españolas es continua, pero desordenada, con la aproximación al expresionismo alemán y al futurismo italiano en un principio, luego al dadaísmo franco-suizo y al surrealismo, y en mucha menor medida del suprematismo y del constructivismo ruso.

Dos notables excepciones las constituyen el **cubismo** y el **surrealismo**, que encontraron en España un terreno de exploración fértil, o incluso arrancaron desde el trabajo de artistas españoles (Picasso, Juan Gris, Dalí...).

Pablo PICASSO, *Fábrica de Horta del Ebro*, 1909, óleo s/lienzo, 53 x 60 cm. L'Hermitage, San Petersburgo >



En artes visuales también el cosmopolitismo es un rasgo fundamental de las vanguardias. Para los artistas españoles, era ineludible el “viaje a París”, centro artístico internacional en aquel momento. El escultor Julio González viajó así a la capital francesa en 1900; Picasso en 1901, por primera vez (hasta 1904 cruzará la frontera hasta 8 veces); en 1906 les siguen el escultor Pablo Gargallo, los pintores Juan Gris o Daniel Vázquez Díaz.



La fascinación por lo nuevo de los artistas se delinea en el auge de nuevas disciplinas como la fotografía, el cine, y las combinaciones que estas nuevas disciplinas pueden suscitar (tal como la técnica, ya practicada por los dadaístas, del collage y del fotomontaje).

< Benjamín PALENCIA, *Collage con cadena y manos* (1926), Madrid, MNCARS

II.1.4. El entusiasmo novelístico vanguardista

La difusión de las nuevas estéticas europeas, en el contexto efervescente de la posguerra, lleva a ciertos círculos intelectuales/culturales, en la capital y diversas regiones o ciudades de España, a llevar experimentaciones literarias en los campos de la narrativa y de la poesía (Fernández Cifuentes, 1993; López Cobo, 2016).

La renovación vanguardista alcanza muy particularmente al **relato novelístico**, al que impulsa a ensayar nuevas fórmulas⁴. Así, propicia no sólo el desarrollo de una novela de corte psicológico, sino de una novela lírica en la que predomina la expresión de la subjetividad, en la estela de la investigación sobre la psique humana emprendida por el psicoanálisis freudiano.

⁴ Cf RODRIGUEZ FISCHER, Ana (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999; LÓPEZ COBO, Azucena, *Estética y prosa del arte nuevo. José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Fernando Vela*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2016.

La ruptura con el relato tradicional se logra mediante una gran variedad de procedimientos estructurales y estilísticos más o menos innovadores, que todos convergen en una actitud antirrealista y un decidido afán experimental.

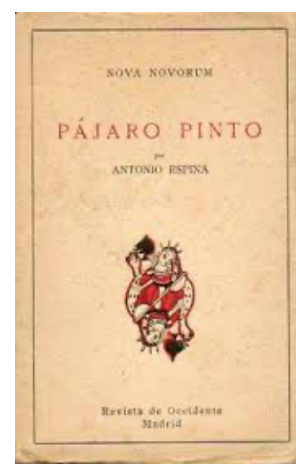
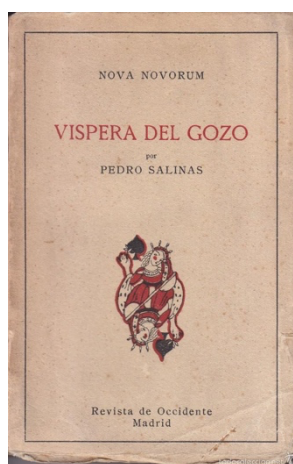
La **ruptura con los códigos formales de la novela realista** se aprecia por ejemplo en alteraciones del orden cronológico en la estructura del relato; el uso del monólogo interior; en la multiplicación de puntos de vista y la utilización de la polifonía que rompen con los tradicionales procedimientos del narrador omnisciente y de la focalización externa; y también en digresiones intelectualistas o descripciones de cierto preciosismo lingüístico que vienen a revelar la psique del narrador en detrimento del desarrollo de la diégesis. Se trata, por tanto, de una novela en la que la narración se libera de la dependencia de la historia, que rompe con la disposición lineal del tiempo, y que abre un amplio espacio para el distanciamiento culto, irónico o humorístico.

Esta línea renovadora abierta por los novelistas modernistas (Valle Inclán en particular), la prolongarán los escritores del 14, muy especialmente Ramón Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Ramón Gómez de la Serna y Max Aub⁶- que todavía quieren encontrar un punto de equilibrio entre el realismo y el experimentalismo aislador. El resultado es la creación de un corpus novelístico que conjuga el acceso a un público potencialmente amplio con una exigencia de valoración estética. Y eso sin que se diluya en su totalidad la marcada preocupación reformista y social que tiñe la actividad de gran parte de los autores e intelectuales del momento.

La nueva narrativa se congregó en la colección *Nova Novorum* de la Revista de Occidente, que cuenta con poco pero significativos volúmenes (López Cobo, 2003). Allí se fragua un tipo de relato que ensaya la incorporación a la narración del estilo metafórico propio de la poesía, del fragmentarismo en boga en las artes plásticas y de la visión dinámica aprendida en el cine.

La narrativa de los años se puede ordenar en dos grandes vertientes: la novela lírico-intelectual (Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Mauricio Bacarisse, Francisco Ayala, Pedro Salinas) y la humorística (Jardiel Poncela, Edgar Neville).

Nótese por otro lado el enorme éxito de otro conjunto de narradores que se ciñen a los modos clásicos del relato para ponerlos al servicio del entretenimiento o la mera diversión, o bien de un ideario reformista y social (Vicente Blasco Ibáñez, Felipe Trigo...). Alcanzaron tal éxito que llevaron durante largas décadas la crítica a infravalorar, cuando no a despreciar o ignorar, la importancia del relevante grupo de novelistas españoles de vanguardia, que sintonizaba perfectamente con las modernas tendencias europeas de la época.



RECURSO: Presentación sintética del panorama de la novela de vanguardia en España: <https://sites.google.com/site/lanarrativadelsigloxxenespana/>

Bibliografía indicativa sobre la narrativa de vanguardia

FERNANDEZ CIFUENTES, Luis (1993), «Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela», *Anales de Literatura Española*, (9), 45-59.

LOPEZ COBO, Azucena (2003), «La narrativa del arte nuevo: Ortega y los límites de una influencia», *Revista de estudios orteguianos*, (7), 173-194. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=763428>.

LOPEZ COBO, Azucena (2016), *Estética y prosa del arte nuevo: José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Fernando Vela*, Madrid, Biblioteca Nueva <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=808567>.

RODRIGUEZ FISCHER, Ana (dir) (1999), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia.

II.2. El destello creacionista : luces (artificiales) en noches estrelladas

II.2.1. Huidobro y el creacionismo

Vicente Huidobro, poeta chileno, llega a Madrid en julio 1918 procedente de París, donde había pasado dos años con Reverdy, Picabia, Eluard, Picasso y Cendrars: se sentía el alma de un nuevo Rubén Darío.

En Madrid, donde se quedará hasta noviembre 1918, Huidobro publicará 4 nuevos poemarios en el sólo año 1918, entre los cuales 2 están redactados en francés: *Poemas árticos* (ed. Pueyo, 1918), *Ecuatorial* (Pueyo, 1918), *Hallali* (ed. Jesús López, 1918) y *Tour Eiffel* (s.e., 1918). (Araya, 1981)

En el artículo “Creacionismo”, Huidobro reivindica la paternidad del movimiento y afirma que “el creacionismo no es una escuela que haya querido imponer; es una teoría estética general que comencé a elaborar hacia 1912”.

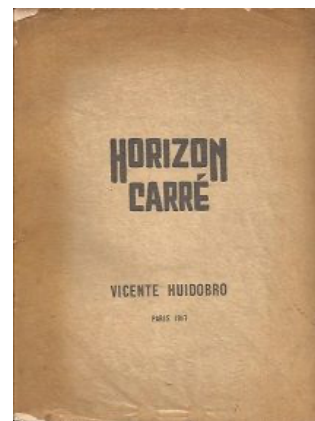
Con *Horizon carré* (editado en París por Paul Birault, en 1917) trajo a España esta fusión de diferentes movimientos de vanguardia: el creacionismo se presentaba como una mezcla (bastante indiferenciada) de futurismo, dadaísmo y cubismo, que exalta el maquinismo, el cosmopolitismo y, sobre todo, la **figura demiúrgica del poeta**. En *Horizon carré*, Huidobro proclama la necesidad de “hacer un arte que no imite ni traduzca la realidad”, es decir, de romper con la

realidad visible para crear una nueva realidad, que tenga sentido por sí misma fuera de su referente concreto. Aspira a “crear un poema tomando a la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente”; o sea, “Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol” (cf Gavilán, 2012).

En su temprano y corto manifiesto *Non Serviam*, leído en Santiago de Chile, en 1914, Huidobro afirma:

“Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos? Hemos cantado a la naturaleza –cosa que a ella bien poco le importa—. Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores... *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura, seré tu amo”. (Huidobro, Vicente: “Non serviam” en *Obra selecta*, Ed Ayacucho, Caracas, 1989, pp 291-292.)

El creacionismo reivindica pues el poder creador de la palabra poética como vector de invención de un mundo nuevo, e instrumento de liberación del corsé de la imitación o *mimesis*. Este afán queda plasmado en el célebre poema titulado “Arte poética” (recogido en el volumen *Espejo de agua*, publicado en Buenos Aires en 1916), que puede considerarse como una suerte de manifiesto performativo.



Que el verso sea como una llave
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea,
Y el alma del oyente quede temblando.
 Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
El adjetivo, cuando no da vida, mata.
 Estamos en el ciclo de los nervios.
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.
 Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!
Hacedla florecer en el poema ;

Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.
 El Poeta es un pequeño Dios.

II.2.2. El creacionismo, teoría y práctica

En 1921, Huidobro dota esta propuesta de fuerza programática al leer una conferencia en el Ateneo de Madrid, titulada con aparente sencillez (pero verdadera ambición) “La Poesía”:

“Aparte de la significación gramatical del lenguaje, hay otra, una significación mágica, que es la única que nos interesa... En todas las cosas hay una palabra interna, una palabra latente y que está debajo de la palabra que las designa. Ésa es la palabra que debe descubrir el poeta... **El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir.** El lector corriente no se da cuenta de que el mundo rebasa fuera del valor de las palabras, que queda siempre un más allá fuera de la vista humana; un campo inmenso lejos de las fórmulas del tráfico diario. (...)

Os diré lo que entiendo por **poema creador: es un poema en el que cada parte constitutiva y el conjunto presentan un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de toda otra realidad que él mismo**, pues toma el mundo como un fenómeno particular aparte y diferente de los otros fenómenos... Cuando yo escribo ‘El pájaro anidado en el arco iris’, os presento un fenómeno nuevo, una cosa que nunca habéis visto, que no veréis jamás y que, sin embargo, os gustaría ver... **El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de conceptos creados**; no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, sólo que, aquí, esos elementos son todos inventados, **sin ninguna preocupación por lo real, o por la verdad anterior al acto de realización**”. Huidobro, Vicente: “La Poesía”, en *Obra selecta*, ed cit, pp 293-294

El creacionismo se cifra pues en la reivindicación de cierta “irrealidad” de la poesía (una palabra empleada por Ortega y Gasset en su ensayo de 1925 *La Deshumanización del arte*), en la medida en que no se preocupa por imitar una realidad previa sino por crear otra, inédita, mediante el uso de la imagen. El poder demiúrgico de la palabra es doble: por una parte, opera una renovación del mismo lenguaje, y por otra, es capaz de suscitar en la mente realidades nuevas, nunca vistas.

Un crítico escribe al respecto que el proyecto huidobriano de este momento consiste en “el desplazamiento de un eventual Dios creador por la figura de un poeta poseedor de una omnisciente capacidad de crear algo nuevo y que adquiere, todavía, una simbología teológica”⁵. De ahí que de la concepción del poema como objeto estético auto-suficiente surja la visión de un poeta creador profético, dotado de una “superconciencia”, estado de delirio poético que le lleva a la creación.

Sin embargo, más allá de este ambicioso programa ontológico, Huidobro no llega a concretar en qué consiste, a nivel estrictamente formal, el lenguaje poético pregonado por el creacionismo.

Sus rasgos pueden más bien deducirse del amplio corpus constituido no sólo por sus poemas sino también por los de los numerosos y entusiastas seguidores que encontró en Madrid.

Gerardo Diego, en particular, se esforzará por dar contenido y consistencia al programa estético del creacionismo, tanto en sus ensayos críticos como en su propia obra lírica (Diez de Revenga, 2014).

De forma general, el creacionismo se caracteriza por el rechazo a la “anécdota”, o sea al contenido “narrativo” del poema y por ende a las descripciones; recurre a la innovación lexical (véanse los neologismos del poema “Altazor” de Huidobro), al juego tipográfico (inspirado de los famosos caligramas de Apollinaire, cf Anson, 2010), y al rechazo del formalismo lírico tradicional: rima, verso y poemas codificados por la tradición (sobre *Altazor*, cf Silva Cáceres, 1989).

El creacionismo se caracteriza así por el uso generalizado del verso libre, la omisión de la puntuación (dejando así espacio para la ambivalencia semántica), la utilización de disposiciones tipográficas significativas por su valor plástico: versos escalonados, sangrías variadas en las estrofas, blancos intraversales, etc.

⁵ GAVILÁN, Ismael, «Los manifiestos de Vicente Huidobro: poesía y reflexión, un acercamiento», *Crítica.cl*, 2012, <https://critica.cl/literatura-chilena/los-manifiestos-de-vicente-huidobro-poesia-y-reflexion-un-acercamiento>

II.2.3. Creacionismo en España: estudio de textos

En el fascículo de documentos adjunto al curso se encontrará la selección siguiente.

Poemas:

Doc 2. Gerardo Diego (Santander, 1896 – Madrid, 1987) “Creacionismo”, *Grecia*, nº19, 20 de junio de 1919, p. 7

Artículos de apoyo:

DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Gerardo Diego y los orígenes del creacionismo en España: experimentalismo y abstracción», *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, nº extraordinario, 2014, p. 331-349, <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3952>

FERNÁNDEZ, Lidio J., «L’image créationniste de Gerardo Diego», in *Les avant-gardes poétiques espagnoles: Pratiques textuelles* [en ligne], Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1996, p. 17-34. Disponible sur: <http://books.openedition.org/psn/1271>

Neghme Echeverría, Lidia (1993): “Análisis comparado de *Imagen* de Gerardo Diego y de *Poemas Árticos* de Vicente Huidobro”, *Revista Chilena de Literatura*, 41, pp. 99-112, <<http://www.jstor.org/stable/40356682>

Doc 3. Juan Larrea (Bilbao, 1895 – Córdoba, Argentina, 1980)

« Otoño », *Grecia*, nº27, 20 de septiembre de 1919, p. 13.

Artículos de apoyo:

FERNÁNDEZ, Lidio J., «Les poèmes créationnistes de Juan Larrea dans la revue *Grecia*», in *Les avant-gardes poétiques espagnoles: Pratiques textuelles* [en ligne], Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 1996. Disponible sur: <http://books.openedition.org/psn/1269>

MORALES, Andrés, «La Poesía creacionista de Juan Larrea», *Anales de Literatura Chilena*, nº4, 2003, p. 149-163, <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-341838.html>

Doc 4. Pedro Garfias (Salamanca, 1901-Monterrey, 1967)

« Tormenta », in *Grecia*, nº27, 20 de septiembre de 1919, p. 11.

Artículos de apoyo:

Barrera López, José María (1982): “La formación poética de Pedro Garfias (temas e influencias modernistas)”, *Litoral*, 115/117, pp. 73-98, <<http://www.jstor.org/stable/43358292>

García Gallego, Jesús (1982): “Pedro Garfias y el ultraísmo”, *Litoral*, Revista Litoral S.A., 115/117, pp. 113-118, <<http://www.jstor.org/stable/43358300>

Ruiz Lara, Jorge (2019): “El verso sincero de Pedro Garfias”, *Biblioteca de Babel: Revista de filología hispánica*, pp. 15-24, <<https://revistas.uam.es/bibliotecababel/article/view/14406>

Textos doctrinales :

Doc. 5. Rafael Cansinos-Asséns (Sevilla, 1862 – Madrid, 1964)

“Un gran poeta chileno. Vicente Huidobro y el creacionismo”, *Cosmópolis. Revista mensual*(Madrid), nº1, enero de 1919, p. 68-73.

Doc. 6. Guillermo de Torre (Madrid, 1900 – Buenos Aires, 1971)

“Literaturas novísimas. Interpretaciones críticas de nueva estética”, *Cosmópolis* (Madrid), nº21, septiembre de 1920, p. 89-96.

Doc. 7. Gerardo Diego (Santander, 1896 – Madrid, 1987)

« Posibilidades creacionistas », *Cervantes*, Madrid, octubre 1919

II.2.4. Selección bibliográfica para el capítulo primero

UN RELÁMPAGO EN LA NOCHE: LA IRRUPCIÓN VANGUARDISTA EN ESPAÑA (del futurismo al creacionismo)

- ARAYA, Guillermo, 1981, « En torno a Vicente Huidobro », *Bulletin hispanique*, vol. 83, n° 1, p. 163-174. https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1981_num_83_1_4439
- BARRERA LOPEZ José María, 1982, « La formación poética de Pedro Garfias (temas e influencias modernistas) », *Litoral*, vol. , n° 115/117, p. 73-98. <http://www.jstor.org/stable/43358292>
- BERNAL MUÑOZ, José Luis, 1998, « Poesía creacionista », *La vanguardia en España : arte y literatura*, J. Pérez Bazo éd., Paris, Ophrys, p. 161-180. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1112266> [Consulté le : 29 septembre 2022].
- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier, 2014, « Gerardo Diego y los orígenes del creacionismo en España: experimentalismo y abstracción », *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, n° extraordinario, p. 331-349. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3952>
- GAVILAN, Ismael, 2012, « Los manifiestos de Vicente Huidobro: poesía y reflexión, un acercamiento », *Crítica.cl*, <https://critica.cl/literatura-chilena/los-manifiestos-de-vicente-huidobro-poesia-y-reflexion-un-acercamiento>
- LENTZEN, Manfred, 1989, « Marinetti y el futurismo en España », *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín, Vol. 2, 1989*, Iberoamericana Vervuert, p. 309-318. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=594227> [Consulté le : 22 septembre 2022].
- MANCERO ROCA, Juan Agustín, 2006, « La influencia del futurismo en España », *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura: XVI Congreso Nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria, Vol. 2*, Gobierno de Canarias, p. 641-652. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4753140>
- MORALES, Andrés, 2003, « La Poesía creacionista de Juan Larrea », *Anales de Literatura Chilena*, n° 4, p. 149-163. <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-341838.html>
- NEGHME ECHEVERRIA, Lidia, 1993, « Análisis comparado de Imagen de Gerardo Diego y de Poemas Árticos de Vicente Huidobro », *Revista Chilena de Literatura*, n° 41, p. 99-112. <http://www.jstor.org/stable/40356682>
- SILVA CACERES, Raúl, 1989, « El hablante poético y los modos del canto extenso en Altazor, de Vicente Huidobro », *América. Cahiers du CRICCAL*, vol. 6, n° 1, p. 49-57. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1989_num_6_1_947
- VALCÁRCEL Eva, 1998, « La introducción de los modelos Vanguardistas en España hasta 1918: La proyección de las Teorías de Vanguardia en la Poesía », *Revista signos*, vol. 31, n° 43-44, p. 125-137. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0718-09341998000100011&lng=en&nrm=iso&tlng=en

III. Capítulo segundo.

Fiesta en la noche ultraísta: ¿una fiebre de postguerra?

III.1. El Ultraísmo, crisol y síntesis vanguardista hispánica (1918-1924)

III.1.1. Breve historiografía del ultraísmo

¿Son el creacionismo y el ultraísmo dos vanguardias competidoras? En realidad, no existe un verdadero conflicto teórico entre el creacionismo y el ultraísmo, sino un debate complementario entre
 - una aspiración a la modernidad más espiritual que formal (para los defensores de "Ultra")
 - y una aspiración a una teorización más avanzada para los creacionistas.

Cf GARCÍA, Miguel Ángel, « Las vanguardias a debate: la pugna ultraísmo/creacionismo en el intercambio epistolar de Huidobro, Diego y Larrea », *Iberoamericana* (2001-), vol. 19 / 70, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2019, p. 181-204, <http://www.jstor.org/stable/26893149>

De hecho, para los poetas de la época, resultaron dos formas solapadas de practicar la modernidad: una de forma más visceral y abierta, otra con preocupaciones más técnicas o formales. Pero el mismo viento de "juventud" y "libertad" sopla en ambos grupos, una misma demanda de una "nueva sensibilidad".

En palabras de Javier Pérez Bazo (1998 : 101), el ultraísmo fue quizás la menos original de las aportaciones españolas a la vanguardia histórica, por no tener propuestas muy sólidas, su programa doctrinal limitándose a una mera declaración de intenciones ; pero « paradójicamente, estableció mediante síntesis un nuevo orden que, cuando menos, supuso un proceso desintegrador de los preceptos decadentistas y modernistas ». El ultraísmo, asimismo, asienta las bases de una renovación lírica que asumirá la generación posterior.

En las portadas de la revista *Ultra* fundada en la estela de este manifiesto, se aprecia el nexo íntimo entre literatura y artes plásticas tanto como el cosmopolitismo de las vanguardias; pueden verse por ejemplo grabados del uruguayo Rafael Barradas, del polaco Wladyslaw Jahl, de la argentina Norah Borges (hermana de Jorge Luis Borges y esposa de Guillermo de Torre); así como xilografías realizadas por pintores españoles, como Francisco Bores, Daniel Vázquez Díaz, o Alberto Sánchez.

El ultraísmo, como todas las vanguardias españolas, se desarrolla en un ambiente literalmente eléctrico (cf SARMIENTO GARCÍA, José Antonio, *Las veladas ultraístas*, Universidad de Castilla La Mancha, 2013).

A título de ejemplo, podemos pensar en esta velada ultraísta narrada por Juan González Olmedilla en su crónica "La epopeya del Ultra", publicada poco después en la revista *Grecia*, que tuvo lugar el 2 de marzo de 1920 en el ateneo sevillano. Cuenta con la presencia de Pedro Garfias (en solitario, pero presentado por Adriano del Valle), que lee sus poemas más conocidos. Una vez terminado el baile, como Pedro Garfias, Adriano del Valle e Isaac del Vando-Villar salen a las calles de Sevilla para "celebrar el nuevo éxito de la incompreensión", que esa noche había obtenido Pedro Garfias, lanzando contra las ventanas de la casa del cronista de la ciudad, Santiago Montoro, patatas y panecillos duros...

Documentos de apoyo (ver fascículo) :

Doc 8. « Un manifiesto literario - ULTRA », 1a publicación: *Cervantes*, otoño de 1918. Reed. en *Grecia*, 1918

Doc 9. Isaac del Vando-Villar (Sevilla, 1890 – Sevilla, 1963), “Manifiesto ultraísta”, *Grecia*, nº20, 30 de junio de 1919, p. 9.

Doc 10. Rafael Cansinos-Asséns: “Instrucciones para leer a los poetas ultraístas”, *Grecia*, nº41, 29 de febrero de 1920, p. 1-2

III.1.2. El nacimiento de “Ultra”

El “**acta fundacional**” del grupo tiene lugar durante una tertulia en el Café Colonial, bajo el patrocinio de Rafael Cansinos Asséns (1882-1964), otro personaje clave de las vanguardias. Esta tertulia se reunía todos los sábados, a partir de la medianoche y hasta las altas horas de la noche. Entrevistado el 15 de diciembre de 1918 por Xavier Bóveda para *El Parlamentario*, Cansinos Asséns anuncia tajantemente que en España la guerra (i.e. la primera guerra mundial) parece no haber significado nada, y es preciso que los jóvenes inicien una « poesía ultrarromántica », porque, incluido el modernismo de 1900, « todo lo demás es viejo, viejo, viejo ». « La salvación reside en aceptarlo todo : todo lo que venga, lo que sea nuevo ».

Según cuenta la leyenda, en esa tertulia se redactó el manifiesto ultraísta, divulgado por primera vez en la prensa cotidiana (13 de febrero de 1919) y reproducido en *Grecia*, nº XI, el 15 de marzo de 1919, y al mes siguiente en *Cosmópolis*. Lo firman: Xavier Bóveda, Cesar A. Comet, Fernando Iglesias, Guillermo de Torre, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas, J. de Aroca.

(Ver ALCANTUD, Victoriano, « Scherzos ultraístas en Sevilla. », *eDap: documentos de arquitectura y patrimonio*, Universidad de Sevilla, 2013, p. 26-39, disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4609877>).

El primer Manifiesto Ultra, titulado « Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria » (doc. 8), proclama la necesidad de un ultraísmo en el que cabrán « todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo », y reza así:

« Nuestra literatura debe renovarse, debe lograr su *ultra*, como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político ».

« Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista que llevará este título de *Ultra...* »

III.1.3. La estética ultraísta

Las dos notas principales de esta corriente son su ímpetu iconoclasta (que llevaría a sus representantes a producir más « gestos » y proclamas que obras...), y su peculiar esfuerzo de teorización estética.

El primer Manifiesto Ultraísta se verá así seguido por varios otros: véase el « **Secundo** » **Manifiesto Ultra firmado por Isaac del Vando-Villar** (doc. 9):

« El arte nuevo no asume para sí la justísima denominación de Ultra por los moldes o crisoles métricos en que aspira a ser fundido, sino por el ansia de concepciones amplias, de introspectivas revisiones ilimitadas, que anhelan percibir para grabarlas al rojo, estos modernos cabiros⁶ que se agrupan en torno a los nuevos yunques, en contraposición al anhelo retromilenario que sienten los rezagados monjes miniaturistas que aún trasudan sangre, a prueba y paciencia de buril y de estilo, en derredor a los apollados códices de rimas del novecientos » (*Grecia*, nº12, 1 de abril de 1919, p. 13-14).

Esta intención teorizante también se proyecta en los múltiples lemas anónimos que salpican las páginas de la revista *Ultra* a manera de aforismos, como los siguientes, recogidos en su nº9 (abril de 1921):

« Después del ultraísmo, el fin del mundo »

« Quiénes están contra nosotros ? Los impotentes, los contaminados y los tullidos »

« Los poemas ultraístas son los arcos voltaicos que alumbran la noche de las calles »

« Los ultraístas hemos descubierto la cuadratura del círculo »

« El ultraísmo es algo metafórico que gravita sobre los medios impuros al nivel de los aviones y de los cerebros icarianos »

« Crear, crear u crear. El arte nuevo solo ha de tener frente, no ha de tener espalda ».

⁶ La palabra “cabiros” refiere a enigmáticos dioses griegos (ctonianos) vinculados con cultos de fertilidad en la Antigüedad; aquí vale por una evocación de dioses misteriosos, dotados de fuerza dionisiaca y creadora.

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

La estética ultraísta tiene, a fin de cuentas, pocos criterios formales, que pueden confundirse además con los de otras vanguardias poéticas españolas. Para el crítico francés Serge Salaün, « L'inventaire doctrinal des « ultraístes » espagnols est fort mince (vers blanc, pas de ponctuation et pas de rime) et il n'est que très rarement appliqué, même par les membres les plus éminents du mouvement » (Salaün, 1996, p. 11).

Entre los recursos más frecuentemente utilizados por los ultraístas, podemos citar:

- Eliminación de la rima;
- Juego de arreglos tipográficos (inspirados en el caligrama, pero sin llegar a ello) => fusión de artes visuales/poesía;
- Tendencia al humor, al juego, al escapismo: dimensión del humor como arma para subvertir los clichés literarios del pasado, para desorientar al público y a los "profesionales" del mundo literario;
- Exaltación del dinamismo de los motores, la máquina, la técnica, la electricidad...; fascinación por el mundo urbano y su frenesí;
- Interés por la caricatura, la metáfora distorsionada, la estilización poética de lo cotidiano, las "palabras en libertad";
- Utilización del principio del azar en la composición de los poemas, como los dadaístas, lo que significa que su postura va más allá de la de los futuristas; ídem con esta postura "antiliteraria".

Todo ello plasma una postura sistemática de oposición al modernismo y una fascinación estimulante por la novedad, más que de un verdadero programa.

“Los rasgos poéticos que sintetizan el movimiento se caracterizan por el uso indiscriminado de imágenes y metáforas insólitas, a menudo incoherentes y dispersas, sin hilazón rítmica. En ellas se enfatiza sobre la seducción por la velocidad, los adelantos técnicos (*Los motores suenan mejor que endecasílabos*, Guillermo de Torre), los arcos voltaicos o el cine. De hecho éste, que tanto peso mantuvo en todos los *ismos* de la época, constituye un capítulo relevante en la práctica estética del movimiento, ya que con su influjo se crea una lírica que le otorga mayor trascendencia a la imagen visual como nueva forma de objeto poético. Se eliminan los nexos inútiles, suprimiendo adjetivos en favor de los neologismos, los tecnicismos y las palabras esdrújulas, con tendencia a establecer una original disposición tipográfica de tal manera que se fusionen la plástica y la poesía sintética, que más que decir, sugiere, herencia directa de los caligramas de Apollinaire. Se favorece, en palabras de Gerardo Diego, el avance de la «imagen refleja o simple» hacia una «imagen múltiple»”.

María Ángeles Vázquez, *Rinconete: Ultraísmo*, Centro Virtual Cervantes, https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_04/01062004_01.htm

Para Antonio Espina, crítico literario afín al grupo de la *Revista de Occidente*, « el ultraísmo no es una escuela, ni una doctrina, ni casi una comunidad literaria. Es apenas una orientación y un buen deseo » (Espina : « Arte nuevo », revista *España*, 16/10/1920). Pero no por ello carece de interés: Escribe también A. Espina en este artículo: « si como escuela literaria no es nada, como fermento nihilista, subversivo, ácido, aunque de poca fuerza, nos parece admirable ».

En un capítulo recapitulativo inicialmente publicado en *Literaturas europeas de vanguardias*, en 1925, el crítico (y poeta) Guillermo de Torre estima de mismo modo que la importancia del ultraísmo fue más bien la de un incentivo que de un verdadero corpus:

“Como se advertirá, el llamado ‘manifiesto’ (en *Cervantes*, 1918) no pasaba de ser una rudimentaria exposición de propósitos, hecha con una medida y una cautela muy poco vanguardistas. (...) Poca cosa hubiera sido el ultraísmo si inmediatamente después algunos no hubiéramos aportado a tan escasa doctrina algunos gramos de sustancia teórica. Por mi parte, queriendo tanto diferenciar el ultraísmo de las demás tendencias de vanguardia que entonces se extendían como buscar en él un punto de confluencia, yo lo describía a modo de un “vértice de fusión”, ya que uno de nuestros objetivos era sincronizar la literatura española con las demás europeas, corrigiendo así el retraso padecido desde años atrás. Y eso, al menos, se logró”. TORRE, Guillermo de, « Génesis del ultraísmo », en *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 56-61.

Sin embargo, este mismo Guillermo de Torre se ilustrará por su fervor ultraísta. Véase su “**Manifiesto ultraísta vertical**”, fechado de 1920, (publicado como suplemento a *Grecia* n°50, 1 de noviembre de 1920) ; repleto de neologismos de inspiración científica y tecnológica, de términos astrológicos, termodinámicos, mecánicos, geométricos...



PAISAJE PLÁSTICO

Mediodía igniscente en el vórtice de la campiña estival

Dardeantes cohetes solares hienden
El paisaje se magnifica en el meridio plenisolar
Se adivina a Dios que en su cabina)
ante su térmico cuadro distribuidor
acumula trillones de calorías)
La calina amustia los deseos dinámicos

El Sol maduro
e exprime como unapoma henchida
r cálidas gotas horadantes
p sobre los toraos curvados
S
O
L
e
n
d
i
c
u
l
a
r
m
e
n
i
e

Quién ha borrado todas las sombras?
el vientre convexo de la gleba

Los cuerpos enervados
tendidos sobre el agro
crepitan en un orgasmo de ardentías

En la atmósfera embriagada gravita el solsticio

S
O
L
V
E
R
T
I
C
A
L

Olas de clerzo azul siegan los blondos trigales
Las espigas gigantes estrián
el zafro dérmico del horizonte
Interrogantes hoces aplacan la
avidez de los tallos erectos
Los olivos contorsionan sus troncos hendidos por el dall febeo

Racimos agraces evocan las vendimias saciadoras
Sobre la parva gualda de una era floa una copia campesina
que se entrecruza con una feminea sonrisa voluptuosa

LA SED
estrangula las gargantas

Los trillos resbalan con modesta sobre las
BIELDOS
HORCAS
BOTIJOS
meses incendiares

ESPEJISMO
de pulpas acuosas

Campesinos jadeantes en su fervor agreste
reciben en la hostia solar la eucaristía triptolémica
Un intenso y áureo reflejo alucina los ojos
El
rio Las ranas estridulantes de la alberca
exi modulan una cansinamonodia
Las espigadoras encorvadas sobre los rastrojos
de confunden con los sarmientos de las carrascas
su
cau
ce

**HAY UNA CONSTELACIÓN DE GAVILLAS SOBRE LOS PREDIOS RA-
(SUIRADOS)**

Los barbechos dormitan. Bancales barcinos. Zahones abandonados.
En la efuación sensorial bajo la égida meridía advienen:
**ESCUADRILLAS DE AVIONES
QUE AGAVILLAN CON SUS HÉLICES
LAS COSECHAS INFLAMADAS.**
Y rítmicamente los élitros sonoros de las cigarras ébrias
polarizan la armonía estival.
Guillermo de Torre.

El ultraísmo llegó sin embargo a estimular los más brillantes poemarios de la época. Entre ellos, destaquemos por ejemplo:

Hélices (1923) de Guillermo de Torre, a veces considerado el libro más fiel al programa del ultraísmo. Volumen de cuidada composición, con cubierta de Rafael Barradas y retrato del autor por Daniel Vázquez Díaz, presenta las virtudes y vicios inherentes al movimiento ultraísta: brillantez y pedantería; fidelidad a la 'receta' ultraísta y sentido de la oportunidad. Quiere ser un escaparate de la modernidad internacional: dividido en 10 partes en las que el poeta se mueve en un « velívolo augural », se realiza a lo largo de un « raid extratelúrico », vive con « febridiscencia horadante » y contempla todo « fluir inehauriblemente ».

En el poema « Autorretrato » (de la sección « Caleidoscopio »), la voz poemática enuncia así :

un síncope de esdrújulos
 acelera mi vida mental,
 un silbido de locomotoras
 y un perfume transoceánico
 me echan al cuello sus brazos.

Resalta en este poemario el atrevimiento en la disposición de los versos, tal como en los poemas de las secciones « Palabras en libertad » y « Puzzles »; el uso de iconos ultraístas vinculados con la luz y la electricidad en la sección « Bellezas de hoy » : la torre Eiffel, el reflector, el arco voltaico, la locomotora, el arcoíris. La sección « Poemas foto-génicos » muestra la huella del cine en la poesía (ahí aparecen Charlot, y el « vértigo vibracionista del film norteamericano »).

- Sobre Guillermo de Torre: LOPEZ COBO, Azucena, « El ansia ultraísta de Guillermo de Torre », *Analecta Malacitana*, vol. XXXI, n°1, 2008, p. 61-77.

Imagen (1922) y Manual de espumas (1924) de Gerardo Diego despliegan expresividad tipográfica, uso estratégico de la rima, plasticidad arbitraria de las imágenes. El esfuerzo creativo del poeta apunta a reinventar los elementos de la vida natural que le rodea y que, en forma de sustantivos sin determinante alguno (como títulos de cuadros), figuran al frente de los poemas, que evocan estaciones del año, elementos del paisaje, el mar y sus pertenencias... Pero los poemas están salpicados de alusiones a la vida moderna: bares y fábricas, trenes y autos, todo ello en un tono de descubrimiento juvenil (« el cielo está hecho con lápices de colores », en « Panorama »); y muy consciente, en continuidad con el postulado creacionista al cual adhirió G. Diego antes de hacerse ultraísta, de que es la poesía la que crea el mundo y no al revés (« Los pájaros aprenden mis endecasílabos », en « Alegoría »).

Deben también mencionarse, en el corpus ultraísta:

Adriano del Valle, con los poemarios *Primavera portátil* (1934) y *Los gozos del río* (1940), libros que reúnen poemas compuestos entre 1920 y 1923 (véanse también sus composiciones plásticas surrealistas, a base de colages, en la colección del Museo Reina Sofía: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/autor/valle-adriano>);

Pedro Garfias, con *El ala del sur* (1926);

José de Ciria y Escalante, con *Poemas póstumos* (1924);

Isaac del Vando-Villar, con *La sombrilla japonesa* (1924);

César M. Arconada, con *Sed y Urbe* (1928)

César A. Comet, con *Talismán de distancias* (1934);

así como los poemas sueltos de Eliodoro Puche o Antonio Espina publicados en revistas ultraístas.

III.1.4. Nota sobre el ultraísmo argentino

Otra figura clave del ultraísmo, además de Cansinos y del propio Torre, fue el escritor argentino Jorge Luis Borges, a quien Torre (en su actividad de crítico) llamó "inductor de entusiasmos". Norah Borges, artista visual y hermana de Jorge Luis, era también la esposa del mismo Torre... Verdadero "pasador" del ultraísmo entre España y Argentina, Borges prolonga la expansión de este *-ismo* esbozando los principios ultraístas en un artículo titulado "Ultra", publicado en la revista porteña **Nosotros, en 1921 (n°151)**:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. El poema vale por y para sus elementos líricos (arte por el arte) ;
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Exclusión de lo anecdótico, lo narrativo, la conexión lógica, los adjetivos innecesarios, las frases de enlace y el ornamentalismo : herencia del futurismo;
3. « Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada » Exclusión de la sensibilidad, del "confesionalismo" (es decir, el principio romántico de la efusión del ser interior...) en el acto creativo;
4. Síntesis de dos o más imágenes en una que ensanche así su facultad de sugerencia. Síntesis de varias imágenes en una sola. Fusión de percepciones, permutación entre elementos estáticos y dinámicos, sinestesia acústica/óptica, confusión de lo objetivo y lo subjetivo.

Este manifiesto estético, publicado en el primer número de la revista *Prisma* en Buenos Aires, se ve reproducido en la revista *Ultra*, nº21, 1º de enero de 1922, bajo el título de « Proclama ultraísta », con las firmas de Jorge Luis Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre.

III.1.5. Evaluación del ultraísmo

Para Guillermo de Torre (*Literaturas europeas de vanguardia...*, 1975, p.31), el movimiento ultraísta estaba condenado a un final prematuro, debido a su reticencia a entrar en el campo ideológico y social. « Murió » de hecho en 1922, con la desaparición de la revista *Ultra*.

Para Torre, el ultraísmo carecía del impacto del futurismo, de la fuerza corrosiva del dadaísmo. Le faltaba la violencia del gesto, pero también la cohesión del grupo, el carácter sistemático de sus actividades. Torre destaca así la "anarquía absoluta" que reinaba en cualquier reunión del grupo, que se resumía a proveer fuerza orientadora (*Literaturas europeas...*, p. 57).

Este elemento explica la escasa perennidad de este movimiento.

Sin embargo, al hojear las revistas *Grecia* o *Ultra*, se recalca la voluntad integradora del movimiento, absorbiendo o interesándose por todo lo nuevo, a pesar de su heterogeneidad: el criterio de novedad parece suficiente para etiquetar tal o cual poema de ultraísta. De ahí el notable eclecticismo del movimiento.

Dámaso Alonso, miembro destacado de la "generación del 27" (y activo promotor de la difusión de dicho rótulo), califica no obstante como fundamental la aportación del movimiento ultraísta a la vanguardia española:

« Trajo aquel grupo más que su chillón y efímero entusiasmo: los experimentos realizados con la imagen (imagen múltiple), la actividad para ligar poéticamente elementos muy distantes entre sí de la realidad [...], el ennoblecimiento del humor, mejor dicho de cierta alegría deportiva y despreocupada...El ultraísmo, movimiento fracasado, alimenta, aunque sea en pequeña parte, una de las más intensas generaciones de nuestra historia.

[...] todos los poetas actuales [1927], aun los más alejados de esta tendencia, son deudores [...] a Ultra, y de este movimiento hay que partir cuando se quiera hacer la historia de la poesía actual" (ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1988, 3ª edición aumentada, p. 234).

Pero el mismo poeta/crítico subrayará la limitación de ciertos caracteres del ultraísmo, tal como su dogma del humor o su renuncia a los efectos rítmicos.

Con todo, puede afirmarse sin equivocación que el ultraísmo sirvió de transición entre el modernismo y la generación del 27.

Guillermo de Torre concluye así, sobre el legado de Ultra —del que fue uno de los más entusiastas promotores: “En suma, [fue] el canto del cisne de la literatura desinteresada, antes de que atronaran el aire los rugidos de la literatura tendenciosa” (entendiendo por ello la literatura comprometida).

Por su postura de distanciamiento de la tradición, su actitud desafiante frente a la herencia cultural del romanismo y el modernismo, el ultraísmo fue un éxito.

En este sentido, el ultraísmo preparó el camino para la "poesía pura" de finales los años veinte (cf Juan Cano Ballesta).

III.1.6. ANEXO: “El ultraísmo”, Por Ma. Ángeles Vázquez

María Ángeles Vázquez, « Literatura. El ultraísmo», Rinconete, Blog del Centro Virtual Cervantes, 2014 https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_04/01062004_01.htm#np1

La aparición en noviembre de 1920 del artículo de Guillermo de Torre (1900-1971) «El movimiento ultraísta español», capítulo central más tarde de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925),¹ constituye el intento más minucioso para conferir al ultraísmo identidad teórica y práctica. Este movimiento poético de vanguardia surge de las tertulias que promueve Rafael Cansinos-Asséns (1883-1964) en el Café Colonial de Madrid a finales de 1918 y como reacción contra el amaneramiento del modernismo ya agonizante de Rubén Darío. La publicación de las revistas *Troços* (Barcelona) y *Orpheu* (Lisboa) en 1916 señalan la etapa de ruptura con la literatura anterior, e indiscutiblemente *Horizon Carré* de Vicente Huidobro, de hecho el ultraísmo participa en gran parte del creacionismo.

Cuenta con enorme aceptación y participan en su formación escritores de la talla de Juan Larrea, Pedro Garfias, José Rivas Panedas, Rafael Cansinos-Asséns, Eugenio Montes, Isaac del Vando-Villar, Adriano del Valle, Rafael Lasso de la Vega y Jorge Luis Borges, en aquel momento presente en España, aunque más tarde renegará de sus orígenes ultraístas. Son numerosas las revistas que difunden sus principios estéticos, *Grecia*, *Cervantes* (que, dirigida anteriormente por Villaespesa, Cansinos convierte en el órgano del movimiento en 1919 y 1920), *Ultra*, *Plural* o *Alfar*. En *Grecia* aparece el primer manifiesto (1919), donde ya se vislumbran las conexiones que mantienen con el futurismo o el dadaísmo.

El ultraísmo (término acuñado por Guillermo de Torre, su principal portavoz teórico), se nutre, además de los *ismos* citados, del cubismo y el expresionismo, como un intento de apertura a todo lo novedoso que provenga de otras manifestaciones artísticas:

[...] El movimiento en su central año de 1921 engullía ávidamente la máxima actualidad europea [...] ese obsesivo deseo de actualidad respondía en último término a un objetivo consistente, como expresa el mismo de Torre, en llenar en el espacio y en el tiempo “esa laguna de distanciaci3n que siempre ha aislado a España haciéndola marchar en sus últimas evoluciones literarias extemporáneamente y a la zaga del movimiento mundial”² (...). Los rasgos poéticos que sintetizan el movimiento se caracterizan por el uso indiscriminado de imágenes y metáforas insólitas, a menudo incoherentes y dispersas, sin hilaz3n rítmica. En ellas se enfatiza sobre la seducci3n por la velocidad, los adelantos técnicos (*Los motores suenan mejor que endecasílabos*, Guillermo de Torre), los arcos voltaicos o el cine. De hecho éste, que tanto peso mantuvo en todos los *ismos* de la época, constituye un capítulo relevante en la práctica estética del movimiento, ya que con su influjo se crea una lírica que le otorga mayor trascendencia a la imagen visual como nueva forma de objeto poético. Se eliminan los nexos inútiles, suprimiendo adjetivos en favor de los neologismos, los tecnicismos y las palabras esdrújulas, con tendencia a establecer una original disposici3n tipográfica de tal manera que se fusionen la plástica y la poesía sintética, que más que decir, sugiere, herencia directa de los caligramas de Apollinaire. Se favorece, en palabras de Gerardo Diego, el avance de la «imagen refleja o simple» hacia una «imagen múltiple».

“[...] En lo referente a las teorías poéticas del ultraísmo —ya que en este género hubieron de condensarse sus propósitos renovadores— sintéticamente pueden enunciarse así: reintegraci3n lírica e introducci3n de una nueva temática [...] Se rompía así con la continuidad del discurso lógico, dando relieve contrariamente a las percepciones fragmentarias, y entendiendo con ello mantener la pureza del influjo lírico [...Para conseguir el primer objetivo, se sobrevalora la imagen y se suprime la anécdota y, para el segundo, se proscrib3 lo sentimental y se incursiona en el mundo moderno y sus inventos.”³

Su originalidad en realidad estriba en la mixtura de tendencias indistintas, en la creaci3n de una tipografía inédita y en el uso de la técnica del *collage*, donde el peso del poema es asumido por la trascendencia que adquiere el ritmo lírico y que suprime la necesidad de rima. El movimiento fue muy efímero y queda disuelto con la publicaci3n primero de *El movimiento V. P.* de Cansinos-Asséns, donde hace un cruel retrato de los protagonistas de la vanguardia española y después, un año más tarde, con el cierre definitivo de la revista *Ultra*, en 1922.

NOTAS

(1) Ampliado y refundido cuarenta años después como *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1965.

(2) José Luis Bernal, «La poesía ultraísta», en *Historia y crítica de la literatura española*, 7/1, Barcelona: Editorial Crítica, 1995, p. 183.

(3) Guillermo de Torre. «Génesis del ultraísmo» en *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid: Guadarrama, 1968, pp. 56-61 (versi3n rehecha de materiales utilizados en *Literaturas europeas de vanguardia*, 1925).

III.2. Frigor de la noche ultraísta

III.2.1. Poemas

Adriano del Valle

(Sevilla, 1895 - Madrid, 1957)

“Signo celeste”



Grecia (Sevilla), n° 35, 20 de diciembre de 1919, p. 13.
Recogido en *Obra poética* (ed. de Adriano del Valle, hijo), Madrid, Editora Nacional, 1977.

¡Mía era la estrella!
¡Mía...!

Por las escalas áureas dejan huellas de luz los pies rosados de las estrellas blancas que llegan peregrinas desde un poniente bárbaro. El hacha de la Luna tiene sangre de un Sol decapitado que hundió su cabellera en los mares del trópico para apresar a los bajeles náufragos. Las manos del Silencio

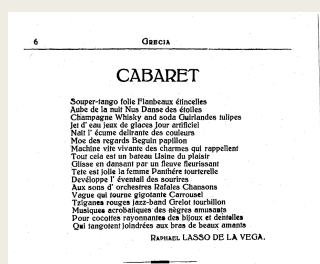
las trenzas de las vírgenes y el lino immaculado de los ángeles

- Adriano del Valle fue, desgraciadamente, objeto de poca atención crítica. Véase la [bibliografía selecta](#) asociada a la presentación del archivo del autor conservado por el Museo Reina Sofía, en <https://www.museoreinasofia.es/biblioteca-centro-documentacion/coleccion/archivos/archivo-adriano-valle>.

Rafael Lasso de la Vega

(Sevilla, 1890 - 1959)

“Cabaret”



Rafael Lasso de Vega, “Cabaret”, publicado en francés en *Grecia* (Sevilla), n° 36, 31 de diciembre de 1919, p. 6. Traducción al español de Juan de Carcex.

Recogido en *Poesía*, ed. de Juan Manuel Bonet, La Veleta, 1999, p. 415.

**Souper-tango locura antorchas centelleos
Alba de la noche. Desnudos Danza de las estrellas
Champagne Whisky and soda Guirnaldas tulipas
Surtidor juegos de espejos Día artificial
Nace la espuma delirante de los colores
Enlace de miradas Capricho de amor mariposa
Máquina ligera viviente de atractivos que llaman
Todo esto es un barco Fábrica de placeres
Se desliza danzando por un río floreciente
Es linda la mujer Pantera tórtola
Despliega el abanico de sonrisas
A los sonos de las orquestas Ráfagas Canciones
Oleada que gira bulliciosa Carrusel
Tziganes rojos jazz-band Cascabel torbellino
Músicas acrobáticas de los negros jocosos
Para cocotas resplandecientes de joyas y de encajes
Que *tango*lean entre los brazos de gentiles amadores.**

(TRADUCCIÓN DE JUAN DE CARCEX.)

- Consultar la biografía del autor, la breve bibliografía y la selección de poemas recogidos en el portal web del Instituto Cervantes: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poetas-del-novecientos-entre-el-modernismo-y-la-vanguardia-antologia-tomo-i-de-fernando-fortun-a-rafael-porlan--0/html/000de114-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html

Vicente Risco
(Ourense, 1884-1963)
“Bambalinas”

Grecia (Sevilla), n° 43, 1 de junio de 1920, p. 9.

Los obreros de manos aladas
Andan tapizando el cielo
de sedas enlutadas.
A todos nos ha caído un poco de noche
(entre las manos.
La luna fué distribuída por igual
entre los cabarets y las alcobas.
Y los surtidores son flautas encantadas
Los elefantes que portan al lomo las gran-
(des ciudades
han ido con ellas a bañarse en el mar.
Todas las torres son torres inclinadas
Y se han convertido en telescopios o en
(cañones.
Por ellas todas las almas han huído hacia
(la noche
Y en el champagne
las sirenas no saben nadar

A mi entrenador Eugenio Montes

Se ha visto a los astros bajarse uno a uno
(del tranvía
Gabán al brazo y cansados del largo
(viaje
Y de la monotonía de danzar en
(rueda
En los palcos se cierran todos los abanicos
como novelas concluídas
Mas en los espejos todavía queda
el último tango y el último *fox-trot*.
Y la Vía Láctea es el humo de la pipa de
(aquel noctámbulo
de los bulevares colgados del cielo.
Y así sucesivamente
hasta que el Altísimo descuelgue todas las
(bambalinas.

VICENTE RISCO.

- Véase VALCÁRCEL, Eva, « Vicente Risco y la estética futura. Risco y sus relaciones con la vanguardia. Dos ejemplos de un homenaje a la estética futura », *Cuadernos de estudios gallegos*, vol. 39 / 104, 1991, pp. 393-404, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1970824>.

Eugenio Montes
(Vigo, 1900 - Madrid, 1982)
“Atardecer en Nueva York”

Grecia (Sevilla), n° 16, 20 de mayo de 1919, p. 12.

12

GRECIA

ULTRA.

POEMÁTICAS ESQUEMATIZACIONES FANTASISTAS.

Atardecer en New-York.

A VICENTE RISCO.

El crepúsculo barnizado de whisky—es ahogado por olas blancas.—Los rasca-
cielos, arrodillados, elevan—plegarías a las nubes.—El sol está detenido en un va-
so—en la mesa de la terraza de un bar.—Las nubes arrojaron del dedo los anillos.
—Ventiladores nómadas.—La multitud es una llama que el viento riza,—presa en
el túnel de la avenida.—Los automóviles nadan a impulsos cortos.—Distendidos
los brazos y en el pecho un fatigoso jadear.—Treinta gamas de grises cayeron de
una paleta,—quemaron las alas y regaron los objetos.—Enmudecieron las cigarras
que sofean en los trolley.—Cajas musicales.—Las trompas equivocadas dicen:—
DO RE FA.—Se nota la ausencia de la batuta del director de orquesta.—Un pin-
tor va dando pinceladas amarillas en los gasómetros.—¿Dónde está la concha del
apuntador?—DO RE FA—Tocan sólo los instrumentos de metal.—Los violines
esperan tres compases.—Ante la indiferencia de los espectadores, las trompas epi-
célicas insisten:—DO RE FA.

EUGENIO MONTES.

- La actividad poética de Eugenio Montes ha sido poco explorada por la crítica: el autor fue uno de los pocos intelectuales de vanguardia que se sumaron a la sublevación franquista, logrando una extensa carrera en España mientras sus compañeros de juventud escribían en el exilio. Destáquese su perfil « galleguista » (ver RIVERO, Manuel, « Eugenio Montes e o movemento Ultraista », en <https://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.29748.php>, 13/06/2023).

III.2.2. Selección bibliográfica para el capítulo III

FIESTA EN LA NOCHE ULTRAÍSTA: ¿UNA FIEBRE DE POSTGUERRA?

- ALCANTUD, Victoriano (2013), «Scherzos ultraístas en Sevilla», *eDap: documentos de arquitectura y patrimonio*, n°6: 26-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4609877>.
- BARRERA LÓPEZ, José María (1989), «Salvat-Papasseit: en el ultraísmo español», *Renacimiento*, n°2. <http://www.jstor.org/stable/45407747>.
- GARCÍA GALLEGO, Jesús (1982), «Pedro Garfias y el ultraísmo», *Litoral*, n°115/117: 113-18. <http://www.jstor.org/stable/43358300>.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel (2013), «La Ciudad Ultraísta», *Arte y ciudad. Revista de Investigación*, n°3 (abril). <https://doi.org/10.22530/ayc.2013.N3.140>.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2019), «Las vanguardias a debate: la pugna ultraísmo/creacionismo en el intercambio epistolar de Huidobro, Diego y Larrea». *Iberoamericana (2001-) 19 (70)*: 181-204. <http://www.jstor.org/stable/26893149>.
- LÓPEZ COBO, Azucena (2008), «El ansia ultraísta de Guillermo de Torre». *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras 31 (1)*: 61-77. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2776597>.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (1991), «Guillermo de Torre: versificador y teórico ultraísta, cronista y definidor de la vanguardia». En *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*, Iberoamericana Vervuert, 79-104. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2861554>.
- PÉREZ BAZO, Javier (1998), «El Ultraísmo», *En La vanguardia en España: arte y literatura*, 101-60. Paris: Ophrys. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1112265>.
- RIVERO, Manuel (2022), «Eugenio Montes e o movimento Ultraísta», *Galicia Digital. Plataforma temática sobre Galicia en Internet*, 13 de junio de 2022. <https://www.galiciadigital.com/opinion/opinion.29748.php>.
- RUIZ LARA, Jorge (2019), «El verso sincero de Pedro Garfias», *Biblioteca de Babel: Revista de filología hispánica*, diciembre, 15-24. <https://revistas.uam.es/bibliotecababel/article/view/14406>.
- SARMIENTO GARCÍA, José Antonio (2013), *Las veladas ultraístas*, Universidad de Castilla La Mancha.
- VALCÁRCEL, Eva (1991), «Vicente Risco y la estética futura. Risco y sus relaciones con la vanguardia. Dos ejemplos de un homenaje a la estética futura», *Cuadernos de estudios gallegos* 39 (104): 393-404. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1970824>.
- VÁZQUEZ, María Ángeles (2004), «“Literatura. El ultraísmo”» Rinconete, Blog del Centro Virtual Cervantes. 1 de junio de 2004. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_04/01062004_01.htm#np1.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (1971), *El ultraísmo: estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos.

IV. Capítulo tercero.

Nocturno de las vanguardias históricas

IV.1. Una cuestión historiográfica : ¿Existe la *generación del 27*?

IV.1.1. La generación del 27, rótulo incómodo

La fecha de 1927 procede de la fecha de conmemoración del 300° aniversario de Góngora (ver infra): es la fecha empleada en particular por el propio poeta Dámaso ALONSO y en las antologías de Gerardo DIEGO (1932, 1934). La etiqueta fue cristalizada por la historiografía literaria española, artculada alrededor del concepto de « generación » (Pedro Salinas y Pedro Laín Entralgo para la generación del 98, rótulo criticado por Ricardo Gullón : ver SALAÜN, 1989).

Para Luis Cernuda, se trata más bien de la eneración de 1925 ya que las principales obras se publicaron en esa época (*Prosa completa*, Barcelona, Barral, 1975, p. 417).

Es también la "generación de la amistad" según el poeta y crítico José Luis Cano, que lo veía como un elemento de ebullición del grupo (*La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970, p. 14-15). José Luis Cano perteneció a la revista *Litoral*, fundó la colección de poesía Adonais y fue director de la revista *Ínsula*.

Otros hablan de “los nietos del 98”, tercera generación después del 98 y de la generación del 14.

Impensable era durante el franquismo bautizarla “generación de la República” como lo defendía José Bergamín (*La España del siglo XX*, Barcelona, Laia, II, p. 415).

Carlos Marcial de Onís la llamó "Generación de la Revista de Occidente", destacando así la influencia de la revista de Ortega en estos poetas y escritores (*El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1974).

En su momento se llamó simplemente "joven literatura" (Marichalar, por ejemplo, fue quien medió entre Ortega y estos jóvenes poetas para que pudieran ser publicados en la Revista de Occidente); del mismo modo se hablaba de “arte joven”.

La invención del 27

En 1948, Dámaso Alonso escribió uno de los primeros ensayos críticos sobre esta generación de la que formó parte. Reconoce que la etiqueta de generación no va acompañada de una motivación histórica, ni de una influencia literaria precisa, ni de un "liderazgo", ni siquiera de una comunidad de técnicas o inspiraciones. En cambio, justifica su categorización de la generación de la siguiente manera:

“Lo que quiero es, simplemente, afirmar que estos 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. (...) Cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes. También con antipatías, en general coparticipadas”.

ALONSO, Dámaso, « Una generación poética (1920-1936)», in RICO, Francisco (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, vol. 7, Época contemporánea, Barcelona, Crítica, 1984, p. 261.

En el homenaje a Góngora (celebración de su 300 aniversario), un evento reúne a Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Adriano del Valle, Cernuda, Buendía, Frutos, G. Diego, Loca, Guillén, Garfias, Moreno Villa, R. Larrea, Hinojosa, Prados, Quiroga. Se negaron a participar en el acto Unamuno, Valle Inclán, Juan Ramon Jiménez. Declinan participar: Unamuno, Valle Inclán, Juan Ramón Jiménez.

Recurso: consultar el capítulo dedicado a la Generación del 27 por MERLO-MORAT Philippe, « VI – La Génération de 27 », in *Littérature espagnole contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2013, p. 61-86. <https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/litterature-espagnole-contemporaine--9782130621317-page-61.htm>

IV.1.2. Nóminas y estilos

Un nómina (incompleta) de poetas españoles de la generación del 27 es establecida tempranamente en la visionaria antología de G. Diego: *Poesía española. Antología*, 1915-1931 (1932) Los más citados en todas las posteriores antologías poéticas de esta “generación” son :

Pedro SALINAS (1892-1951)
 Jorge GUILLÉN (1893-1984)
 Gerardo DIEGO (1896-1987)
 Vicente ALEIXANDRE (1898-1984)
 Federico GARCÍA LORCA (1898-1936)
 Emilio PRADOS (1899-1962)
 Rafael ALBERTI (1902-1999)
 Luis CERNUDA (1902-1963)
 Manuel ALTOLAGUIRRE (1905-1959)
 Miguel HERNÁNDEZ (1910-1942)

Algunos de los « olvidados » son Juan José Domenchina, León Felipe, Juan Chabás, Pedro Garfias, José María Hinojosa, Antonio Espina, Juan Larrea...

Entre las mujeres que participaron de esta corriente generacional están:

Ernestina de CHAMPOURCIN (1905-1999)
 María Teresa LEON (1903-1988)
 Rosa CHACEL (1898-1994)
 Josefina DE LA TORRE (1907-2002)
 Carmen Conde (1907-1996)
 Lucía SANCHEZ SAORNIL (1895-1970)

A este grupo de poetisas hay que añadir prosistas, dramaturgas, ensayistas⁷.

RECURSO: Wikiproyecto y documental “Las Sinsombrero” <https://www.rtve.es/lassinsombrero/es>

En definitiva, se trata de un **grupo poco homogéneo** (por edad, pero sobre todo por estilo). Estos autores suelen más bien reunirse en parejas o tríos, en torno a proyectos/características comunes:

- El neopopularismo de Lorca, Alberti y Falla en la música
- Guillén y Salinas, grandes amigos, ambos profesores de filología y optimistas; Guillén es el más marcado por la poesía pura, Salinas, el mayor de la generación, considerado el gran poeta del amor.
- Los surrealistas: Aleixandre, Cernuda, y Alberti, Lorca, Hinojosa, Prados en sus inicios
- El grupo de Málaga en torno a Altolaguirre
- Los poetas con formación universitaria: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Gerardo Diego
- El grupo andaluz: García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre y Luis Cernuda

IV.1.3. Periodización

También puede abordarse rasgos de evolución común entre estos poetas mediante una periodización.

Para la contextualización histórica del periodo 1925-1936, véase el curso vídeo sobre el debate entre deshumanización del arte y nuevo romanticismo, disponible en Amupod : https://amupod.univ-amu.fr/video/7963-hlea04b_cap-4_secciones_4-1_4-2mp4/ (55 min., contraseña VANGUARDIA).

⁷ Escritoras en prosa y dramaturgas : María Francisca Clar Margarit (1888-1952) dramaturga ; Teresa de Escoriaza (1891-1968) escritora y periodista ; María Teresa Borragán (1893-1961) periodista, novelista y dramaturga ; Margarita Nelken (1894 - 1968) escritora y política ; María Luz Morales Godoy (1898-1980) escritora, periodista y traductora ; Magda Donato (1898 - 1966) escritora y actriz ; María Teresa León (1903-1988) ; Sara Insúa (1903-1992) escritora y periodista ; María Zambrano (1904 - 1991) filósofa ; Carlota O'Neill (1905-2000) escritora y periodista ; Luisa Carnés (1905-1964) escritora ; Federica Montseny (1905-1994) política y escritora ; Ana María Martínez Sagi (1907-2000) poeta y periodista ; Josefina Carabias (1908-1980) escritora y periodista.

1° Juventud, formación y comienzos

Hasta 1925, en busca de un estilo propio: entre poesía pura e intelectual, con la influencia de Juan Ramón Jiménez, y experimentaciones vanguardistas.

NB: Formación: todos los autores del 27 procedían de la alta burguesía y la mayoría se encontraron en la conocida Residencia de Estudiantes de Madrid, dependiente del programa de investigación de la Junta de Ampliación de Estudios y el Centro de Estudios Históricos. Se trataba de una institución cultural de primer orden en el que los jóvenes autores artísticos se encontraban bajo la supervisión de los intelectuales más importantes del momento, como Ramón Menéndez Pidal, Américo Castro, [Juan Ramón Jiménez](#) o José Ortega y Gasset. Así, estos poetas tienen sus raíces en los movimientos de vanguardia y/o de poesía pura.

- Debate de historiografía literaria: problemática de la relación entre 27 y poesía pura

2° Consolidación

1925, la mayoría de ellos ya han publicado sus primeros libros, son reconocidos socialmente como los jóvenes escritores de moda. Alrededor de 1927 las revistas más importantes eran: *Mediodía*, *Litoral*, *Papel de Aleluyas*, *Carmen*, *Verso y Prosa*, *La Gaceta Literaria*, *Gallo*, *Manantial* y *Meseta*.

1925 es también la fecha de publicación (como libro, porque fue publicado anteriormente como folletín filosófico en el diario *el Sol*) de *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* de J. Ortega y Gasset, que consiste en un diagnóstico de las vanguardias estéticas y literarias (Cf Aubert & Giustiniani, 2008).

- Debate historiográfico: la doble cuestión del “neopopularismo” y del “neoclasicismo”: un ¿“retorno al orden” en poesía?

La recuperación de formas o temas líricos tradicionales (populares o cultos) es a la vez una actualización del debate en torno al “ser de España” (la leyenda negra, el casticismo, etc., es decir la búsqueda de una estética “nacional”) y una reacción a los excesos de las vanguardias, debidos a su excesiva preocupación por la forma (en detrimento del contenido y del sentido).

3° Apogeo creativo

Durante los años de la república, fase que se corresponde también con un apogeo del compromiso político (Alberti, Prados...).

Se distingue un primer sub-periodo, entre 1927 y 1936, en el que tiene lugar el debate sobre la “rehumanización” de la poesía. Para la novela, lo reclama abiertamente José Díaz Fernández en *El Nuevo Romanticismo* en 1930. Neruda, que se encontraba en España en ese momento, lanzó en 1936 la *revista Caballo verde para la poesía* y el manifiesto *Para una poesía sin pureza*.

El segundo sub-periodo, entre 1936 y 1939, está marcado por la guerra y la predominancia de la poesía comprometida. Como todos los poetas aquí mencionados, a excepción de unos pocos como Gerardo Diego, abiertamente franquista, abrazaron la causa de la República tras el estallido de la Guerra Civil. La poesía de la guerra se caracteriza por su compromiso político: una “poesía de combate” que recurre a lo épico y a formas tradicionales, como el romance, y a procedimientos de rima y ritmo que resalten la musicalidad de la palabra y faciliten la transmisión y memorización oral (rimas, anáforas, quiasmas...).

4° Después de la guerra y en el exilio

La derrota del bando republicano supuso la disolución de la generación como tal. Lorca fue asesinado, Miguel Hernández murió en la cárcel de Alicante, y el resto se exilió, a excepción del citado Gerardo Diego, y de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, que vivieron un largo y doloroso “exilio interior”.

IV.1.4. La Generación del 27, una etiqueta empobrecedora

El debate historiográfico que plantea el rótulo de generación del 27 lleva a criticar el propio concepto de “generación” como herramienta de análisis pertinente para la historia literaria.

El método de las generaciones político-literarias, instrumentalizado en los años 40 para la generación del 98⁸, y aplicado luego a las del 14, 27 y luego 36, al margen de cualquier cronología verdaderamente significativa, fue responsable de parte del déficit analítico de la historia literaria española.

Durante los cuarenta años del franquismo, no cabía el estudio de corrientes poéticas extranjeras en España (ultraísmo, futurismo o surrealismo, por citar sólo algunos -ismos), tan cosmopolitas e iconoclastas, y tan poco católicas. Las etiquetas de "generaciones" producidas por la crítica literaria bajo el franquismo contribuyen a la justificación del régimen, al establecer el principio de la continuidad de la cultura española desde 1898, negando todas las rupturas que supusieron los "terremotos" que sacudieron la literatura y la poesía españolas en los años veinte. La etiqueta de "generación del 27" permitió así limar las asperezas del proceso de difusión de las influencias poéticas extranjeras y, de acuerdo con la ideología franquista, eliminar cualquier manifestación cosmopolita o vanguardista.

1927 n'instaure pas une chronologie pertinente, et surtout pas une génération, au regard de tout ce qui se passe entre la fin de la première guerre mondiale et l'avènement de la seconde République espagnole. Ce n'est même pas « la crête de la vague » ou « l'instant central » dont parle D. Alonso. 1927 n'implique pas un début et ne suppose pas un projet cohérent. 1927 fait partie d'un processus amorcé vers 1917 ou 1918 (tout ceci reste à préciser) et qui connaît des évolutions, des infléchissements. La célébration du tricentenaire de Góngora débouche en fait sur une certaine dissolution ou tout au moins certaine dispersion des individus, des groupes et des supports (beaucoup de revues disparaissent), même si quelques œuvres majeures de la période n'ont pas encore vu le jour : le Romancero gitano et Cántico, par exemple (encore que Cántico soit « en chantier » depuis 1919). L'individualisme inscrit dans toutes ces entreprises créatrices met logiquement en lumière la primauté de la différence sur celle de la communauté de perspectives. Il reste donc à redéfinir cette période, ses limites chronologiques, ses tensions contradictoires entre la rupture et la tradition, ses apports indiscutables, les modalités et les champs d'application de cette quête de modernité qui ne saurait se limiter, comme c'est trop souvent le cas, à une pléiade d'individualités particulièrement brillantes. (p. 117)

In SALAÛN, Serge, « La generación de 27 : une appellation mal contrôlée », *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIX-XXes siècles. Questions de méthode*, Paris, CRID, 1989, p. 107-118.

S. Salaün, en otro artículo, añade:

« Cela revient à réduire un problème de crise et de mutation décisive de la société, dans une perspective européenne et même mondiale qui affecte la pensée, l'art, la littérature [...] et même les mécanismes de la communication et de la signification, aux limites d'un petit groupe d'intellectuels bourgeois de la Péninsule soucieux de sa tailler des territoires et, qui plus est, un groupe non homogène, non organique, ni sur le plan littéraire ni sur le plan idéologique et politique ». (SALAÛN, 1997 : 166).

⁸ Fue Azorín, en 1913, quien acuñó por primera vez el término "Generación del 98". Incluyó en esta generación a Valle Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Maeztu, Darío y él mismo. Se trataba de que Azorín, el rival de Ortega, demostrara su ascendencia sobre la nueva generación intelectual y literaria. Fue a partir de los años 40 y 50 cuando la idea de la "Generación del 98" adquirió notoriedad crítica y académica. Pedro Salinas contribuyó así en gran medida a su establecimiento, distinguiendo claramente la Generación del 98 (española y centrada en España) del Modernismo (americano y cosmopolita). Sin embargo, fue sobre todo a partir de las investigaciones de Pedro Laín Entralgo en 1945 cuando el concepto comenzó a instrumentalizarse y "canonizarse" a mayor escala. Ricardo Gullón ha demostrado que la invención de la generación del 98, y la aplicación de este concepto a la crítica literaria, fue "el más perturbador y regresivo de todos los acontecimientos que afectaron a la crítica española en el siglo XX" (GULLÓN, Ricardo, *La invención del 98 y otros ensayos*, Gredos, Madrid, 1969; p. 7). La idea de generación se convirtió en un sistema, logrando "la canonización duradera de un "método" de análisis crítico español, arraigado en la subjetividad, la apología respetuosa y la mitificación de algunas grandes figuras descontextualizadas" (SALAÛN, Serge, "Les générations en question", pp. 163-176 en *Mouvement, progrès, périodisation*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1997, p. 170). La generación del 98 sigue siendo hoy en día una categoría vaga y cargada de ideología, aunque resulte cómoda para la enseñanza.

IV.2. Ocaso de las vanguardias hacia la noche surrealista

IV.2.1. Impacto y modalidades del surrealismo en España

¿Hubo surrealismo en España? Así define el DRAE el término de “surrealismo”:

«Surrealismo. Del francés *surréalisme*, designa el movimiento artístico y literario surgido en Francia a comienzos del siglo XX y caracterizado por dar primacía al inconsciente y a lo irracional. La palabra francesa está formada con el prefijo sur-, cuyos equivalentes en español son los prefijos sobre-, super- o supra-; de ahí otros nombres como sobrerrealismo, superrealismo o suprarrealismo, que, aunque formalmente más adecuados, no han conseguido desplazar a surrealismo, denominación que se ha impuesto con claridad en todo el ámbito hispánico y resulta, por ello, la más recomendable. Lo mismo ocurre con surrealista, frente a las alternativas sobrerrealista, superrealista y suprarrealista.»

[RAE: Diccionario panhispánico de dudas. Madrid: Santillana, 2005, p. 621]

RECURSO: Curso video de 22 minutos sobre la vanguardia surrealista disponible en https://amupod.univ-amu.fr/video/8077-vanguardias_cap-4-3_surrealismomp4/, con la contraseña VANGUARDIA

> Según BODINI, en España hay un puñado de poetas surrealistas, pero no hay movimiento, en la medida en que el eje sobre el que gravitan es generacional; su obra poética existe, pero no es posible extraer de ella, no sólo una unidad de intenciones, sino ni siquiera la más mínima característica común (Vittorio Bodini, “Los poetas surrealistas españoles”, Bcn, Tusquets, 1971, p. 29-43, sur Ametice)

Y no hubo ningún líder del surrealismo español como Tzara para el dadaísmo, Breton para el surrealismo francés. Sin embargo, Dalí y Buñuel se encuentran entre sus más ilustres representantes, aunque en realidad trabajaron mucho en París (*Un chien andalou* (1929) y *L'Âge d'Or* (1930)).

En el cuadro del surrealismo español, no cabe, desde luego, hablar de un frente común o de una ideología subyacente; «existe un puñado de poetas surrealistas, pero no existe un movimiento» (Bodini [1971]). Insistiendo en la idea de su tesis de licenciatura, habla Durán [1969] de la afinidad atávica del genio español con lo surreal y lo mágico. Fue esto lo que hizo que, apenas aparecido el surrealismo en el panorama internacional, la cultura hispana lo asimilara de golpe; no sólo en la poesía, aunque con ella lograra el surrealismo cotas que no había alcanzado en Francia, sino en prosa: la antología recopilada por Buckley y Crispin [1973] demuestra hasta qué punto la prosa de 1925 a 1935 se fue impregnando progresivamente de él. En la línea marcada por Durán se inscribe el excelente estudio de Ilie [1972] que, reputando como característica básica del surrealismo el cultivo de estados oníricos, la corriente de conciencia y la violencia psíquica de todas clases, minimiza el influjo histórico del surrealismo francés en el español: éste se generaría, según él, sobre bases estéticas prefiguradas en Góngora y Quevedo, en Goya y Solana, en Machado y Valle-Inclán. Una cierta matización de sus ideas ofrece más tarde [1977] mediante la distinción teórica entre modelo y modalidad: la modalidad surrealista española sería una forma particular de existencia literaria, en un sistema isomórfico con el sistema francés cuyo principio básico consiste en la analogía. Más radical, niega Gullón [1977] la existencia de un surrealismo español; hubo —dice— tan sólo algunos poetas que utilizaron procedimientos surrealistas sin someterse a sus dictados y que lo hacían por pura exigencia creativa sin dar importancia a su procedencia.

Cit: RICO, Francisco, “La generación del 27: de la vanguardia al surrealismo”, in [Historia y crítica de la literatura española](#), tomo 7-1, Época contemporánea, Barcelona, Crítica, 1984, p. 256.

Con todo, puede considerarse el surrealismo como una de las vanguardias que mejor penetraron en España, hasta constituir una modalidad *sui generis* de esta corriente.

> **En lo que concierne las artes visuales**, el surrealismo tiene en España un impacto muy superior a las otras vanguardias: reaviva el espíritu vanguardista, pone en cuestión muchas ideas admitidas en la práctica artística y le da un papel a la política que hasta entonces no tenía. Funciona como punto de unión entre artistas, sean pintores o escritores; tiene un impacto muy amplio en la cultura española, no sólo en el mundo de las letras o la plástica.

- 1922: visita de André Breton a Barcelona
- 1925: traducción del Manifiesto surrealista de André Breton en la Revista de Occidente
- 1925: viaje de Louis Aragon a Madrid (Residencia de Estudiantes)
- 1925-1930: fase de “triumfo” del surrealismo

> **En poesía**, no hay surrealismo en el sentido estricto de la palabra, pero hay una enorme influencia de este movimiento en los poetas de la llamada generación del 27. Les inspira el proyecto de liberar las imágenes de toda base lógica, lo que constituye una fuente de enriquecimiento prodigioso del lenguaje poético. Estas influencias ya eran detectables en 1925 y alcanzaron su punto álgido en 1928-29.

- 1927: viaje de Pablo Neruda a España en 1927. Lanza la revista *Caballo verde para la poesía*
- Papel de transmisores culturales de Miró y Dalí, en particular con la *Revista de Poesía* (1925-27) y *L'Amic de les Arts* (1926-29)
- En poesía, Miguel Hernández, Juan Eduardo Cirlot, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Federico García Lorca (con Poeta en Nueva York, 1929-30) se lanzan hacia experimentaciones poéticas inspiradas del surrealismo.

Obras surrealistas

Se han aproximado al surrealismo en sus obras:

. Vicente Aleixandre, en *Ámbito* (1928), o *La destrucción o el amor* (1935) profundizó en el conocimiento humano a través de las imágenes; resuenan ecos de Neruda en sus largos versos bañados en lamentos cósmicos.

. Luis Cernuda halló en la vanguardia la expresión idónea para explicarse la homosexualidad y recrear los que él llamaba “Placeres prohibidos”: *Un río, un amor, Los placeres prohibidos* (1931).

. José María Hinojosa (1904-1936) exploró también el surrealismo con *La flor de California* (1926), libro pionero de prosas narrativas y oníricas; así como en *La sangre en libertad* (1931)

. Rafael Alberti, 3a sección de *Sobre los ángeles* (1929), en *Sermones y moradas*

. Federico García Lorca: El poemario *Poeta en Nueva York*, 1929-30, así como sus obras de teatro *El público* y *Comedia sin título* y el guión cinematográfico *Viaje a la luna*, revelan la afinidad del poeta andaluz con las búsquedas estéticas de Buñuel y Dalí.

. Postrimerías del surrealismo: Juan Eduardo Cirlot, Carlos Edmundo de Ory (con la corriente del « Postismo » en los 50's) ➡ Para ir más lejos: Cf BODINI e ILIE, in de RICO vol. 7.2, extractos citados en el curso video, disponibles en Ametice.

IV.2.2. El surrealismo, ¿última vanguardia española iconoclasta?

Para concluir el debate sobre la existencia de un movimiento surrealista en España: las características de muchas de las obras clasificadas en este movimiento no obedecen a los criterios de la escritura surrealista. Un ejemplo de ello es la escritura automática. Para la mayoría de los poetas españoles, la escritura automática es una abdicación inaceptable del poeta creador, que debe escribir en un estado de plena conciencia y lucidez. Vicente Aleixandre se definió en una ocasión como un poeta "surrealista" ("un poeta superrealista": una traducción más exacta del término francés[1]), al tiempo que dejaba claro que su verso no debía nada a la escritura automática. García Lorca se negó a que *Poeta en Nueva York* fuera etiquetada como surrealista: es una obra “**sin el control de la lógica, pero cuidado, cuidado, con una lógica poética terrible. No es surrealismo, ojo, la conciencia más clara lo ilumina**” (cit. por Cano Ballesta, p. 108).

“Si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios –o del demonio- también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema”. (Federico García Lorca, cité par CANO BALLESTA, Juan, *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1996 (cote BU : 860 GAR), p. 109.)

El último de los “ismos” que caracteriza la evolución de nuestra vanguardia es el surrealismo. El breve comentario que a continuación realizaremos sobre este movimiento escapa parcialmente a las reflexiones con que terminaré mi exposición.

Conviene recordar como la mayor parte de los críticos que se han ocupado de la estética surrealista en España, y entre ellos Bodini (29), han señalado las limitaciones también de este último movimiento de vanguardia, en cuanto que se presenta fundamentalmente desde una perspectiva meramente estética, en cuanto que pretende sencillamente la creación de un lenguaje poético. Cabría precisar esta observación, pero no hay espacio en esta ponencia, por lo que, tras apuntar lo efímero, lo pasajero de la actitud surrealista en aquellos poetas que, como Luis Cernuda, asumen plenamente el significado del surrealismo, es necesario señalar que este último “ismo”, este último movimiento de vanguardia iconoclasta, revolucionario en el amplio sentido de la palabra, aparece lastrado en nuestro país, en algunos poetas como Alberti o García Lorca, por una actitud, manifestada en su poesía anterior, y caracterizada igualmente por el tradicionalismo. Me refiero, concretamente, al popularismo o neopopularismo, término con el que la crítica ha caracterizado algunos de sus libros (30).

REAL RAMOS, César (1991, p. 170).

IV.2.3. Selección bibliográfica para el capítulo 3

Nocturno de las vanguardias históricas. Generación del 27 y surrealismo

- AZNAR SOLER, Manuel (2010), *República literaria y revolución: 1920-1939*, Sevilla, Renacimiento, 998 p.
- CABRERA INIESTA, Marta (2020), « La luna antes de Lorca: herencia y diacronía del símbolo selénico en la tradición poética », *Anales de Literatura Española*, p. 9-30, <https://ale.ua.es/article/view/2020-n33-la-luna-antes-de-lorca-herencia-y-diacronia-del-simbolo-selenico-en-la-tradicion-poetica>
- CABROL, Isabelle (2017), « Luis Cernuda et la tentation surréaliste dans *Un río, un amor* (1929) », in Serge Salaün, (éd.). *Les avant-gardes poétiques espagnoles : Pratiques textuelles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 95-128, <http://books.openedition.org/psn/1273>
- CANO BALLESTA, Juan (1996), *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*, Madrid, Siglo XXI de España, 259 p.
- CARANDELL, Zoraida et SALAÛN, Serge, eds. (2017), *Rafaël Alberti et les avant-gardes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, <http://books.openedition.org/psn/1463>
- CASTELLANI, Jean-Pierre (2017), “Conscience de la patrie chez quelques poètes espagnols contemporains”, en Jean-René Aymes (ed.), *Communautés nationales et marginalité dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, p. 99-115, <http://books.openedition.org/pufr/5293>
- GARCIA, Miguel Angel (2001), *El veintisiete en vanguardia: hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*, Barcelona, Pre-Textos.
- GENOVESE, Gabriela Alejandra (2008), « Vanguardia y generación del 27: alternativas de un debate inconcluso », *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Fundación Universitaria Española, p. 225-232, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2657568>
- HERNÁNDEZ TORRES, Alfonso (2008), « Poeta en Nueva York y el Surrealismo », in: *Actas del simposio internacional de poesía española e hispanoamericana. Brasilia, 20 y 21 de junio de 2008*. Brasilia : Instituto Cervantes, p. 41-49.
- HERRERA CEPERO, Daniel (2017), « 1925-1929: la gran ciudad en la probeta pre-neoyorquina de Lorca », *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, p. 17-41, <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6046770.pdf>
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1999), « De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria », in *Las vanguardias literarias en España: bibliografía y antología crítica*, Vervuert Verlagsgesellschaft, p. 607-634, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.31819/9783964567253-020/html>

- JULIA, Santos (2003), « Ser intelectual y ser joven, en Madrid, hacia 1930 », *Historia contemporánea*, n°27, <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/37965/5213-19335-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- LANZ, Juan José (2003), « Entre deshumanización y rehumanización : Perspectivas orteguianas en *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés », *Bulletin hispanique*, vol.105 /1, p.175-213, https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_2003_num_105_1_5154
- LE VAGUERESSE, Emmanuel (2017), « Luis Cernuda ou l'écriture d'un autre désir à travers l'étude de *La realidad y el deseo* », in Serge Salaün, (éd.). *Les avant-gardes poétiques espagnoles : Pratiques textuelles*, éd. Serge Salaün, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p.129-165, <http://books.openedition.org/psn/1274>
- CARANDELL, Zoraida, LAGET, Laurie-Anne, SALAÜN, Serge, *et. al*, éd. (2017), *Luis Cernuda : Les plaisirs interdits. Los placeres prohibidos*, *Luis Cernuda : Les plaisirs interdits. Los placeres prohibidos*, éd. Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, <http://books.openedition.org/psn/2347>
- MACCIUCI, Raquel (2009), « Tradición, vanguardia y poética en Madrigal al billete de tranvía de Rafael Alberti », *Revista de literatura*, vol. 71 / 142, p. 565-584, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr12309>
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2009), « La crítica al surrealismo en España », *Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux*, Presses universitaires de Bordeaux, p. 551-581, <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1030>
- REAL RAMOS, César (1991), « El fin de la vanguardia histórica: la tradición como vanguardia en la Generación del 27 », *Dai Modernismi alle Avanguardie: atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani : Palermo 18-20 maggio 1990*, Palermo, Flaccovio editore, p. 163-172, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2344611>
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2001), « Viaje (de vanguardia) alrededor de la luna », *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 14, n° 2, p. 53-78, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8v6>
- SALAÜN, Serge (1992), La « Génération de 1927: une appellation mal contrôlée ». In : *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIXe-XXe siècles : questions de méthode: actes du colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2, 3 35 4 mars 1989*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 107-118, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=591373>
- SALAÜN, Serge (1998), « Las vanguardias políticas: la cuestión estética », in : *La vanguardia en España : arte y literatura*, Paris, CRIC, p. 209-226, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1112270>
- SALAÜN, Serge (2003), « La poesía española en el exilio o la continuidad (1938-1955). In : *Las literaturas del exilio republicano de 1939: actas del II Congreso Internacional (Bellaterra, 1999)*, Vol. 1, Barcelona, Gexel, p. 579-607, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2234542>
- SILVER, Philip (1971), *La estética de Ortega y la generación de 1927*, México, El Colegio de México.
- TARRÉS PICAS, Montserrat (1990), *Las vanguardias literarias y el «grupo del 27»*, Madrid, Akal, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=166908>

SEGUNDA PARTE: FASCÍCULO DE DOCUMENTOS

Capítulo primero. Un relámpago en la noche: la irrupción vanguardista en España



Gómez de la Serna en el Circo Price de Madrid en 1923.
Fotografía de Luis R. Marín, Fundación Pablo Iglesias

La chispa futurista : Ramón, precursor de vanguardias

Doc 1. Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888-Buenos Aires, 1963)
“Proclama futurista a los españoles”, *Prometeo*, nº20, 1910.

Proclama futurista a los españoles

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modemismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo! ¡Tala de cipreses! ¡Iconoclastia! ¡Pedrada en un ojo de la Luna! ¡Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darles lozanía! ¡Rejón de arador! ¡Secularización de los cementerios! ¡Desembarazo de la mujer para tenerla en la libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios! ¡Arenca en un campo con pirámides! ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y «chauffeurs»! ¡Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra: ese pueril grafito de la voz! ¡Voz, fuerza, volt, más que verbo! ¡Voz que debe unir sin pedir cuentas a todas las juventudes como esa hoguera que encienden los árabes dispersos para preparar las contiendas! ¡Intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil volante sobre los mares y sobre los montes! ¡Ala, hacia el Norte, ala hacia el Sur, ala hacia el Este y ala hacia el Oeste! ¡Recio deseo de estatura, de ampliación y de velocidad! ¡Saludable espectáculo de aeródromo y de pista desorbitada! ¡Camaradería masona y rebelde! ¡Lirismo desparramado en obús y en la proyección de extraordinarios reflectores! ¡Alegría como de triunfo en la brega, en el paso termopilano! ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible, apatía de las multitudes des! ¡Placer de agredir, de deplorar escéptica y sarcásticamente para verse al fin con rostros, sin lascivia, sin envidia y sin avarientos deseos de bienaventuranzas: deseos de ambigú y de reposterías! ¡Gran galop sobre las viejas ciudades y sobre los hombres sesudos, sobre todos los palios y sobre la procesión gárrula y grotesca! ¡Bodas de Camacho divertidas y entusiastas en medio de todos los pesimismos, todas las lobregueces y todas las seriedades! ¡Simulacro de conquista de la tierra, que nos la da!

Tristán

El destello creacionista. Luces (artificiales) en noches estrelladas

Doc 2. Gerardo Diego (Santander, 1896 – Madrid, 1987) “Creacionismo”, *Grecia*, n°19, 20 de junio de 1919, p. 7

Creacionismo.

*A mi Virgilio,
Eugenio Montes.*

¿No os parece, hermanos,
que hemos vivido muchos años en el sábado?
Descansábamos
porque Dios nos lo daba todo hecho.
Y no hacíamos nada, porque el mundo
mejor que Dios lo hizo...

Hermanos, superemos la pereza.
Modelemos, creemos nuestro lunes,
nuestro martes y miércoles,
nuestro jueves y viernes...

Hagamos nuestro Génesis.
Con los tablones rotos,
con los mismos ladrillos,
con las derruidas piedras,
levantemos de nuevo nuestros mundos.
La página está en blanco:
«En el principio era...»

GERARDO DIEGO.

Doc 3. Juan Larrea (Bilbao, 1895 – Córdoba, Argentina, 1980)
« Otoño », *Grecia*, n°27, 20 de septiembre de 1919, p. 13.

GRECIA

13

OTOÑO

Persiguiendo sus manos
esta noche
pasaba un ciego
Tras sus huellas
sus muñones ardiendo.

Por las carreteras cinemáticas
En aquel automóvil

IBAMOS FILMANDO

A nuestro paso
de la selva enmohecida
a bandadas aventábamos cenizas.

Una madrugada menstrua
en mis dedos recién míos
dos palomas botaron sus nidos.

Hoy que tus brazos cantan el viejo leitmotivo
en el cenit ajado

Sobre el mar
que dispara
sus ondas
amargas

Llueve
Y esos cadáveres
a lo largo de las calles

Y en el mar vacío
cuánta gaviota naufraga
con las alas rebeldes hacia arriba.

JUAN LARREA.

Doc 4. Pedro Garfias (Salamanca, 1901-Monterrey, 1967)
« Tormenta », in *Grecia*, n°27, 20 de septiembre de 1919, p. 11.

TORMENTA

Un aeroplano mónstruo bufa sobre la noche
Y el viento me golpea con sus puños.
Las almas de los muertos olvidados
danzan sobre los hilos telegráficos.
Y el aviador dispara
su pistola automática.
Noche aún.

Pero el día ya fuerza sus ventanas.
Explotó el polvorín del campamento,
y un cuervo enloquecido
va arrancando girones de cielo con el pico.
Hay pájaros absortos
sobre las nubes rápidas.
Al pasar sobre mí
la noche me ha azotado con sus alas.

PEDRO GARFIAS

Doc. 5. Rafael Cansinos-Asséns (Sevilla, 1862 – Madrid, 1964)
“Un gran poeta chileno. Vicente Huidobro y el creacionismo”, *Cosmópolis*.
***Revista mensual* (Madrid), n°1, enero de 1919, p. 68-73.**

Vicente Huidobro y el creacionismo

[...] El acontecimiento supremo del año literario que ahora acaba, lo constituye el tránsito por esta corte del joven poeta chileno Vicente Huidobro, que a mediados de estío llegó a nosotros, de regreso de París, donde pudo ver las grandes cosas de la guerra y alcanzar las últimas evoluciones literarias. [...] su venida a Madrid fue el único acontecimiento literario del año, porque con él pasaron por nuestro meridiano las últimas tendencias literarias del extranjero; y él mismo asumía la representación de una de ellas, no la menos interesante, el creacionismo, cuya paternidad compartió allá en París con otro singular poeta, Pedro Reverdy, el autor de *Les ardoises du toit*, y cuyo evangelio práctico recogió en un libro, *Horizon Carré*, París, 1917. El [...] paso de Huidobro por entre nuestros jóvenes poetas ha sido una lección de modernidad y un acicate para trasponer las puertas que nunca deben cerrarse. Porque si Rubén vino a acabar con el romanticismo, Huidobro ha venido a descubrir la senectud del ciclo novecentista y de sus arquetipos, en cuya imitación se adiestran hoy, por desgracia, los jóvenes [...].

Sea cualquiera la opinión que un temperamento personal pueda tener de las nuevas tendencias, es innegable que en la seriación del eterno progreso ideal, después del simbolismo y del decadentismo, sólo debe venir esta nueva concepción de lo bello que, emancipándose de las interpretaciones sentimentales, concede al mundo exterior una realidad independiente y prueba a expresarlo en una representación más viva, libre y pimentada de sus infinitas posibilidades de existir y de parecer.

“Crear un poema como la naturaleza crea un árbol” –dice Huidobro—. [...] En toda la lírica anterior, el poeta hace de la naturaleza un símbolo, se la apropia, la desfigura, le infunde su sentimiento o su ideología, la marca con la mueca de dolor o de júbilo de su semblante, la suplanta; nos promete la naturaleza, pero nos da su alma. De aquí se derivan representaciones parciales del universo, pobres, mezquinas, contorsionadas, tristes del pesar de su imperfección. La nueva lírica [...] aspira a darnos una representación íntegra, desapasionada, de la naturaleza, en estilizaciones de una desconcertante variedad. La agudeza de la percepción y la fidelidad con que la reproducen algunos de estos poetas recuerdan la técnica mordiente y certera de los caricaturistas. Y al mismo tiempo, por la simultaneidad de sus imágenes y momentos, hacen pensar en una filiación pictórica, en una transcendencia literaria de los modernos cubistas y planistas. Lo interesante es que todo esto es nuevo. [...] la llegada de Huidobro echó todas las arrugas de la decrepitud sobre el semblante de la máscara novecentista. Todo se hizo enormemente viejo al contacto de la inmadura juventud de sus poemas.

R. Cansinos-Asséns

Doc. 6. Guillermo de Torre (Madrid, 1900 – Buenos Aires, 1971)
“Literaturas novísimas. Interpretaciones críticas de nueva estética”, *Cosmópolis*
(Madrid), nº21, septiembre de 1920, p. 89-96.

Alquimia y mayéutica de la imagen creacionista

Los poetas novísimos de hoy, perseguidores de módulos noviestructurales, manipulan básicamente en sus laboratorios plutónicos con un elemento eterno: la imagen. La imagen es el protoplasma primordial, la substancia celular del nuevo organismo lírico. La imagen es la dínamo motriz, suscitadora del circuito de sugerencias. Es el reactivo colorante de sus precipitados alquímicos. Y es, nuclealmente, el fijo coeficiente valorador de la ecuación poemática creacionista.

En el conjunto maravilloso del poema libertado, sintético, aéreo y velivolante, despojado de todas sus vísceras anecdóticas, sentimentales y argumentales, y podado de toda su secular hojarasca retórica y de su sofisticada finalidad pragmática, resalta cardinalmente, con todo su imperativo lírico, la imagen múltiple, purificada, autónoma y extrarradial... La imagen, situada más allá de los territorios espejeantes e imaginativos. La imagen, desprendida de lastre episódico, centrífuga y anténica. Divorciada totalmente de la realidad objetiva, allende sus contornos linearios y manumitida de la esclavitud que implica receptor en sí una transcripción o imitación de esa realidad ya aviónicamente sobrepasada. [...]

Cómo la imagen en la arquitectura del poema novimorfo –creacionista, ultraísta o cubista– es un elemento básico indudable, nos lo evidencia su floración simultánea en las obras de los corifeos y epígonos vanguardistas: coincidencia que hace de la imagen resurrecta el vértice de los más pugnaces anhelos líricos. [...]

¡Oh, la cristalización frutal del poema tejido de imágenes creacionistas, yuxtapuestas a segmentarias percepciones dinámicas, y aviónicamente cernido en el horizonte de las descoyuntaciones tipográficas! Cada poema creacionista es la esencia depurada y síntesis esquemática de la poesía rediviva. El poeta creacionista aspira a construir un orbe distinto en cada poema. Quiere dotar a éste de una vida independiente y propia, fundiendo diversos elementos, que aisladamente tienen existencia real para producir un conjunto totalmente nuevo e insólito como una maquinaria.

No obstante esta contextura autóctona, el poema creacionista tiene una ligereza ingrávida. Y a pesar de [94] ayuntar en sí aportaciones de todas las Artes, y tener una orientación porvenirista, ofrece un aspecto fragante y candoroso. En su dintorno se destaca un matiz de percepción ingenuista y de primitivismo sensorial, derivado de la actitud renacentista, con que el nuevo lírico afronta las cósmicas perspectivas redivivas...

Guillermo de Torre

Doc. 7. Gerardo Diego (Santander, 1896 – Madrid, 1987)
« Posibilidades creacionistas », *Cervantes*, Madrid, octubre 1919

Posibilidades creacionistas

El creacionismo es ya una realidad tangible; ha pasado del periodo inicial de gestación cerebral y teórica para ramificarse en espléndidos brotes de hermosura vital, concreta y diáfana. Pero con ser ya considerable la obra puramente artística y poemática de sus adeptos, aún creo de más trascendencia el paisaje todavía inexplorado que presenta a los ojos iluminados de los jóvenes poetas (...). La fecunda Poética creacionista convida a meditar, a ahondar en las simas del Futuro, y nuestras reflexiones-sondas no vuelven nunca sin un rico botín de hallazgos estéticos, técnicos, psicológicos. Creo yo que el creacionismo, con ser en sí tan interesante, lo es más como pórtico o umbral de todo un Arte nuevo, que contenido en el germen ha de desarrollarse en floraciones impensadas. (...) El creacionismo había dado el paso decisivo purificando y extrayendo de la sucia mezcla retórica la imagen, como instrumento único, como célula primordial e íntegra. Pero la imagen aún no es la música, aunque sea el camino para ello, He aquí cómo, en un ensayo de escala gradual, me represento yo cubierta esta zanja, al parecer infranqueable, entre las dice artes humanas.

1. Imagen directa, esto es la palabra. La palabra en su sentido primitivo, ingenuo, de primer grado, intuitivo, generalmente ahogado en su valor lógico, de juicio, de pensamiento. (...) Sólo los niños, algunos poetas del pueblo y nuestros creacionistas, por su pureza de intención y su ausencia de ilaciones, logran ocasionalmente el milagro.

2. Imagen refleja o simple, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas. La imagen evoca el objeto aludido con una fuerza y tina gracia renacidas. También está ya muy restringido el campo de acción, el terreno está ya explorado y agotado. El poeta moderno, para una imagen simple y nueva, tiene que usar cien viejas y renovar las que han perdido ya toda su eficacia.

3. Imagen doble. La imagen representa, a la vez, dos objetos, contiene en sí una doble virtualidad, Disminuye la precisión, aumenta el poder sugestivo. Se hallan aisladas en los clásicos; los creacionistas las prodigan constantemente.

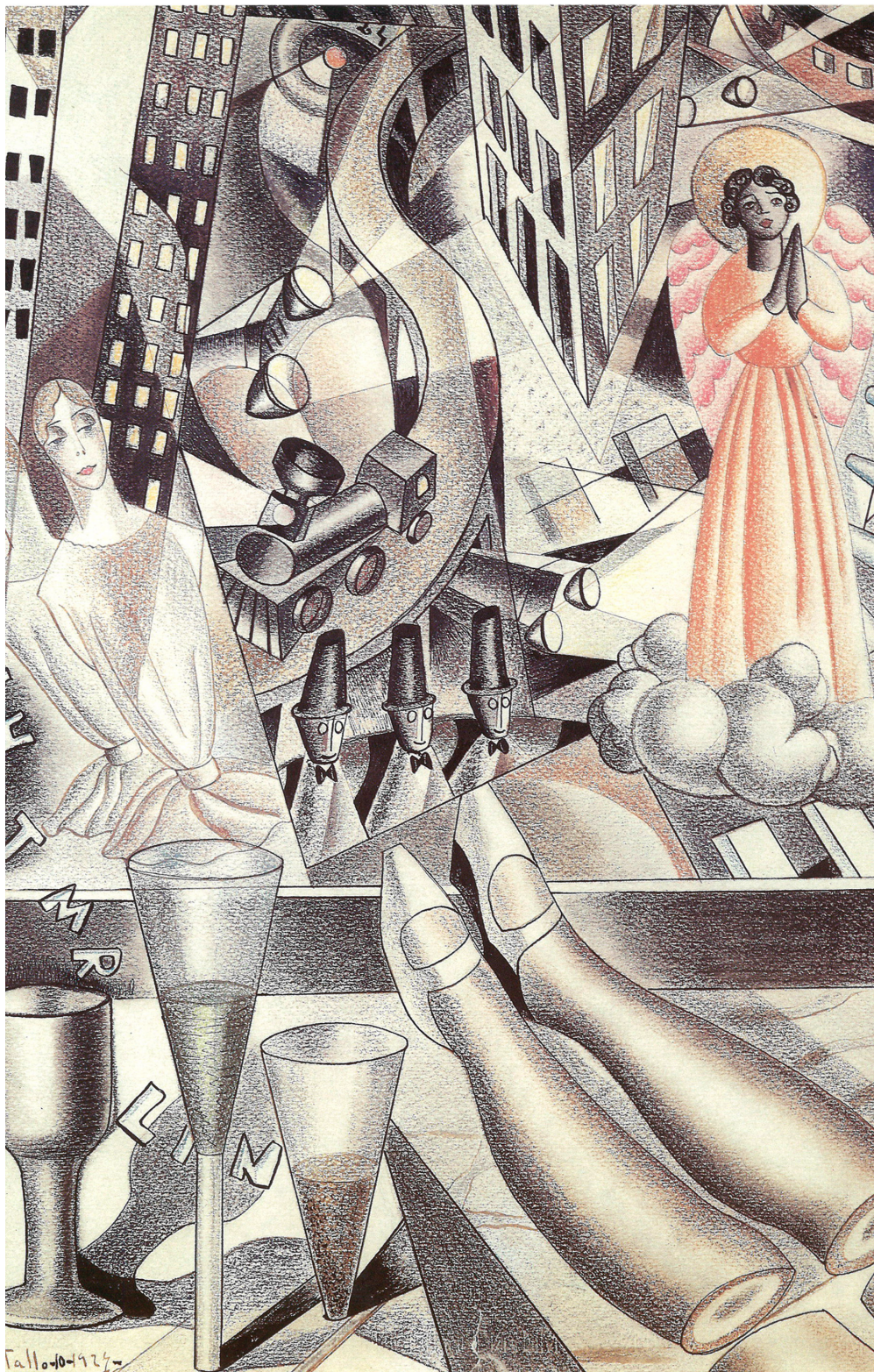
4., 5., etc. Imagen triple, cuádruple, etc. Advertid cómo nos vamos alejando de la literatura tradicional. Estas imágenes que se prestan a varias interpretaciones, serían tachadas desde el antiguo punto de vista como gravísimos extravíos, de ogminidad, anfibia, extravagancia, etc. El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. Sin embargo, 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 equivoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado.

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 substancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico, es esencialmente ajeno a ella. La Música no quiere decir nada. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el por qué.) Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa, varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples.

(...) El peso nuestro de los siglos nos agobia como una maldición inapelable. Pero, ¿perderemos algo por erguir la testa en un movimiento de afirmación y de rebeldía, y lanzarnos a la conquista esperanzada y desesperada de nuestro altísimo ideal? Poetas: vosotros tenéis la palabra...

Gerardo Diego

Capítulo segundo. Fiesta en la noche ultraísta. ¿una fiebre de postguerra?



Maruja Mallo, *Estampa cinemática*, 1927
tinta y lápices de colores sobre papel, 44x 31 cm., Madrid, galería Guillermo de Osma

El Ultraísmo (1918-1924): Crisol y síntesis vanguardista

Doc 8. « Un manifiesto literario - ULTRA »

1a publicación: *Cervantes*, otoño de 1918. Reed. en *Grecia*, 1918

Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que por eso creen tener un valor pleno, de afirmación futura, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos Assens en la interviú que en diciembre último con él tuvo X. Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.

Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un *ultraísmo*, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española. Para esta obra de renovación literaria reclaman, además, la atención de la prensa y de las revistas de arte.

Nuestra literatura debe renovarse; debe lograr su *ultra* como hoy pretenden lograrlo nuestro pensamiento científico y político. Nuestro lema será *ultra* y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo. Más tarde estas tendencias lograrán su núcleo y se definirán. Por el momento, creemos suficiente lanzar este grito de renovación y anunciar la publicación de una revista, que llevará este título de Ultra, y en la que sólo lo nuevo hallará acogida. Jóvenes, rompamos por una vez nuestro retraimiento y afirmemos nuestra voluntad de superar a los precursores.

Xavier Bóveda, Guillermo de Torre, Fernando Iglesias, Edgar Eduardo, Pedro Iglesias Caballero, Pedro Garfias, José Rivas Panedas, J. de Aroca

**Doc 9. Isaac del Vando-Villar (Sevilla, 1890 – Sevilla, 1963)
“Manifiesto ultraísta”, *Grecia*, nº20, 30 de junio de 1919, p. 9.**

Manifiesto ultraísta

Platónicamente estamos exponiendo nuestra moderna doctrina ultraísta en las columnas de *Grecia* sin querer molestar a los fracasados maestros del novecientos.

Hemos procedido de esta forma por entender que el olvido y el silencio serían las armas más certeras para herirles en sus rancios credos estéticos.

Pero he aquí que ellos acogen nuestra moderna lírica irónicamente, haciendo creer a los que con inquietud nos miran, que somos unos alienados y quieren de esta suerte llevarnos al manicomio del olvido.

Y esto es una infamia, una cobardía y una injusticia que a sabiendas quieren cometer con nosotros los fracasados del novecientos.

Los ultraístas estamos situados en la vanguardia del Porvenir; somos eminentemente revolucionarios y aguardamos impacientes la hora en que los hombres de ciencia, los políticos y demás artistas estén de acuerdo con nuestras rebeldías para proclamar, de una manera definitiva, el triunfo del ideal que perseguimos.

Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León, que son los que representan en nuestras letras el pasado triste, nos tienen usurpado el puesto preeminente a que somos acreedores.

Porque ellos son unos plagiadores conscientes e inconscientes de nuestros clásicos y ninguna cosa nueva nos han revelado ni podrán revelárnosla. Y nosotros estamos limpios de ese pecado y tenemos imágenes e ideas modernas para hacer florecer de entre sus palimpsestos nuevas flores cuyos perfumes, por lo exóticos, deleitarán a los más sutiles ingenios que sienten la avidez del futurismo artístico.

Y no son ellos –me refiero a Valle-Inclán, Azorín y Ricardo León–, los verdaderos culpables de este embotamiento retrospectivo literario. Es el núcleo de sus aburguesados lectores, que tienen vendados los ojos del entendimiento ante la luz cegadora de nuestras imágenes que alzan sus vuelos hacia las colinas azules del pensamiento moderno.

Nosotros podremos estar equivocados, pero nunca podrá negársenos que nuestra manera de ser obedece al mandato imperativo del nuevo mundo que se está plasmando y hacia el cual creemos orientarnos con nuestro arte ultraísta.

Triunfaremos porque somos jóvenes y fuertes, y representamos la aspiración evolutiva del más allá. Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro.

Isaac del Vando-Villar

**Doc10. Rafael Cansinos-Asséns: “Instrucciones para leer a los poetas ultraístas”,
Grecia, nº41, 29 de febrero de 1920, p. 1-2.**

Instrucciones para leer a los poetas ultraístas

Para leer a los poetas nuevos, que por su originalidad pueden parecer oscuros a una atención tradicional, no iniciada en las nuevas formas, se ha de tener presente que toda poesía es un valor convenido entre el poeta y el lector, una ecuación en suma, cuya fórmula establece el autor, contando con la perspicacia de los lectores. [...] La poesía más oscura siempre transparenta un rayo de claridad perceptible por nuestra retina y siempre nos brinda, aunque sólo sea mediante una palabra clara de nuestro lenguaje, el nexo referible a lo conocido. En presencia de un nuevo modo de poesía, se habrá de buscar, pues, la fórmula de la ecuación que en ella se nos ofrece, la fórmula nueva mediante la cual expresa disfrazándolo, un aspecto de la eterna analogía percibida por el arte. [...] La oscuridad aparente de un poema sólo debe indicarnos un plazo temporal más o menos largo, necesario para la comprensión de su fórmula. En los modos de poesía, sistemáticamente cultivados durante largo tiempo, esa fórmula llega a ser popular, ni más ni menos que la que permite practicar una suma. [...]

La poesía romántica es bastante explícita, y su amor al paisaje y a la anécdota la inclinan a representar cosas perceptibles por los sentidos. En menos de diez años, ya el público ha sorprendido su fórmula. Después de los románticos parecen oscuros los simbolistas, los decadentes, los ultrasimbolistas. Mallarmé es considerado como la Sibila de París [...]. Los críticos declaran no entender sus oráculos. [...] Sin embargo, la poesía de Mallarmé no tiene nada de oscura cuando se estudia la fórmula de su ecuación. [...] Fía en el poder evocador de la palabra principal y rehúsa las amplificaciones, aboliendo los nexos y las palabras-puentes, sólo utilizables en la cirugía dental para oradores. [...] Mallarmé aspira a sugerir, a economizar los medios verbales; de aquí sus frecuentes epifonemas, que dejan eternamente en suspenso el sentido; para entenderle es necesario suplir las palabras que él nos niega, completar su visión, como se hace con la pintura. Los modernos poetas cuya lírica evoluciona paralelamente al cubismo pictórico, pretenden extremar la posibilidad de sugestión, haciéndola múltiple. Obtienen la imagen doble o triple, como flores polipétalas, mediante una más alta presión en sus invernaderos. Dan así imágenes desdoblables que desorientan a primera vista; pero sólo se trata de una forma de ecuación más compleja, un poco más difícil, porque resume dos o más analogías, pero obtenible siempre por diálisis separadas. Cuando Huidobro, dice, por ejemplo: “Los pájaros beben el agua de los espejos”, no hace sino resumir en una dos ecuaciones: “El cristal de los espejos es como un agua” y “Los pájaros sedientos picotean el cristal de los espejos, semejante a un agua”. [...] Se trata del empleo de fórmulas de ecuación sorprendentes, mas siempre comprobables, pues siempre, toda poesía, obra de mixtificación, ya que suplanta la realidad por una imagen, ha de conservar un nexo con esa realidad que permita entrever la realidad de la suplantación.

Rafael Cansinos-Asséns

Fragor de la noche ultraísta. Poemas

Doc 11. Adriano del Valle (Sevilla, 1895 - Madrid, 1957)
"Signo celeste", *Grecia*, n°35, 20 de diciembre de 1919, p. 13.

¡Mía era la estrella!

¡Mía...!

Por
las
escalas
áureas
dejan
huellas
de
luz
los
pies
rosados
de las estrellas blancas
que llegan peregrinas desde un poniente bárbaro.
El hacha de la Luna
tiene sangre de un Sol decapitado
que hundió su cabellera
en los mares del trópico
para apresar a los bajeles náufragos.
Las manos del Silencio



las trenzas de las vírgenes
y el lino immaculado de los ángeles

Doc 12. Rafael Lasso de la Vega (Sevilla, 1890 - 1959)
 "Cabaret", *Grecia*, n°36, 31 de diciembre de 1919, p. 6.

CABARET

Souper-tango folie Flanbeaux étincelles
 Aube de la nuit Nus Danse des étoiles
 Champagne Whisky and soda Guirlandes tulipes
 Jet d'eau jeux de glaces Jour artificiel
 Nait l'écume delirante des couleurs
 Moe des regards Beguin papillon
 Machine vite vivante des charmes qui rappellent
 Tout ceia est un bateau Usine du plaisir
 Glisse en dansant par un fleuve fleurissant
 Tete est jolie la femme Panthère tourterelle
 Développe l'éventail des sourires
 Aux sons d'orchestres Rrafales Chansons
 Vague qui tourne gigotante Carrousel
 Tziganes rouges jazz-band Grelot tourbillon
 Musiques acrobatiques des nègres amusants
 Pour cocottes rayonnantes des bijoux et dentelles
 Qui tangotent joindrées aux bras de beaux amants

RAPHAEL LASSO DE LA VEGA.

CABARET

Souper-tango locura antorchas centelleos
 Alba de la noche: Desnudos Danza de las estrellas
 Champagne Whisky and soda Guiraldas tulipas
 Surtidor juegos de espejos Día artificial
 Nace la espuma delirante de los colores
 Enlace de miradas Capricho de amor mariposa
 Máquina ligera viviente de atractivos que llaman
 Todo esto es un barco Fábrica de placeres
 Se desliza danzando por un río floreciente
 Es linda la mujer Pantera tórtola
 Despliega el abanico de sonrisas
 A los sonos de las orquestas Ráfagas Canciones
 Oleada que gira bulliciosa Carrusel
 Tziganes rojos jazz-band Cascabel torbellino
 Músicas acrobáticas de los negros jocosos
 Para cocotas resplandecientes de joyas y de encajes
 Que *tangolean* entre los brazos de gentiles amadores.

(TRADUCCIÓN DE JUAN DE CARCEX.)

Doc 13. Vicente Risco (Ourense, 1884-1963)
"Bambalinas", *Grecia* (Sevilla), n°43, 1 de junio de 1920, p. 9.

GRECIA

9

BAMBALINAS

A mi entrenador Eugenio Montes

Los obreros de manos aladas Andan tapizando el cielo de sedas enlutadas.	Se ha visto a los astros bajarse uno a uno (del tranvía Gabán al brazo y cansados del largo (viaje Y de la monotonía de danzar en (rueda
A todos nos ha caído un poco de noche (entre las manos.	En los palcos se cierran todos los abanicos como novelas concluidas
La luna fué distribuída por igual entre los cabarets y las alcobas.	Mas en los espejos todavía queda el último tango y el último <i>fox-trot</i> .
Y los surtidores son flautas encantadas Los elefantes que portan al lomo las gran- (des ciudades han ido con ellas a bañarse en el mar.	Y la Vía Láctea es el humo de la pipa de (aquel noctámbulo de los bulevares colgados del cielo.
Todas las torres son torres inclinadas Y se han convertido en telescopios o en (cañones.	Y así sucesivamente hasta que el Altísimo descuelgue todas las (bambalinas.
Por ellas todas las almas han huído hacia (la noche	
Y en el champagne las sirenas no saben nadar	VICENTE RISCO.

.....

Doc 14. Eugenio Montes (Vigo, 1900 - Madrid, 1982)
 "Atardecer en Nueva York", *Grecia*, n°16, 20 de mayo 1919, p. 12.

12

GRECIA

ULTRA.

POEMÁTICAS ESQUEMATIZACIONES FANTASISTAS.

Atardecer en New-York.

A VICENTE RISCO.

El crepúsculo barnizado de whisky—es ahogado por olas blancas.—Los rasca-cielos, arrodillados, elevan—plegarias a las nubes.—El sol está detenido en un vaso—en la mesa de la terraza de un bar.—Las nubes arrojaron del dedo los anillos.—Ventiladores nómadas.—La multitud es una llama que el viento riza,—presa en el túnel de la avenida.—Los automóviles nadan a impulsos cortos.—Distendidos los brazos y en el pecho un fatigoso jadear.—Treinta gamas de grises cayeron de una paleta,—quemaron las alas y regaron los objetos.—Enmudecieron las cigarras que solfean en los trolley.—Cajas musicales.—Las trompas equivocadas dicen:—DO RE FA.—Se nota la ausencia de la batuta del director de orquesta.—Un pintor va dando pinceladas amarillas en los gasómetros.—¿Dónde está la concha del apuntador?—DO RE FA —Tocan sólo los instrumentos de metal.—Los violines esperan tres compases.—Ante la indiferencia de los espectadores, las trompas epitélicas insisten:—DO RE FA.

EUGENIO MONTES.

Capítulo tercero. Nocturno de las vanguardias históricas



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929, óleo s/lienzo, 290 x 310 cm, Madrid, MNCARS

Una cuestión historiográfica: ¿existe la “generación del 27”?

Doc 15. José Ortega y Gasset (Madrid, 1883-1956)
La deshumanización del arte, Madrid, Revista de Occidente, 1925.

Sigue la deshumanización del arte

La gente nueva ha declarado tabú toda injerencia de lo humano en el arte. Ahora bien: lo humano, el repertorio de elementos que integran nuestro mundo habitual, posee una jerarquía de tres rangos. Hay primero el orden de las personas, hay luego el de los seres vivos, hay, en fin, las cosas inorgánicas. Pues bien: el veto del arte nuevo se ejerce con una energía proporcional a la altura jerárquica del objeto. Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven. Esto se advierte muy claramente en la música y la poesía. [...] Me parece que la nueva sensibilidad está dominada por un asco a lo humano en el arte [...].

[...] La misma peripecia aconteció en el lirismo. Convenía libertar la poesía, que, cargada de materia humana, se había convertido en un grave, e iba arrastrando sobre la tierra, hiriéndose contra los árboles y las esquinas de los tejados, como un globo sin gas. Mallarmé fue aquí el libertador que devolvió al poema su poder aerostático y su virtud ascendente. El mismo, tal vez, no realizó su ambición, pero fue el capitán de las nuevas exploraciones etéreas que ordenó la maniobra decisiva: soltar lastre.

Recuérdese cuál era el tema de la poesía en la centuria romántica. El poeta nos participaba lindamente sus emociones privadas de buen burgués; sus penas grandes y chicas, sus nostalgias, sus preocupaciones religiosas o políticas y, si era inglés, sus ensoñaciones tras de la pipa. Con unos u otros medios aspiraba a envolver en patetismo su existencia cotidiana. El genio individual permitía que, en ocasiones, brotase en torno al núcleo humano del poema una fotosfera radiante, de más sutil materia —por ejemplo, en Baudelaire. Pero este resplandor era impremeditado. El poeta quería siempre ser un hombre. [...]

[...] creo que el poeta joven, cuando poetiza, se propone simplemente ser poeta.

Ya veremos cómo todo el arte nuevo, coincidiendo en esto con la nueva ciencia, con la nueva política, con la nueva vida, en fin, repugna ante todo la confusión de fronteras. Es un síntoma de pulcritud mental querer que las fronteras entre las cosas estén bien demarcadas. Vida es una cosa, poesía es otra —piensan o, al menos, sienten. No los mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél 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 continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio.

Mallarmé fue el primer hombre del siglo pasado que quiso ser un poeta. Como él mismo dice, «rehusó los materiales naturales» y compuso pequeños objetos líricos, diferentes de la fauna y la flora humanas. Esta poesía no necesita ser «sentida», porque, como no hay en ella nada humano, no hay en ella nada patético. Si se habla de una mujer es de la «mujer ninguna», y si suena una

hora es «la hora ausente del cuadrante». A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital y nos presenta figuras tan extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre estas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderos protagonistas de la empresa lírica. Esa pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante.

Por todas partes salimos a lo mismo: huida de la persona humana. Los procedimientos de deshumanización son muchos. Tal vez hoy dominan otros muy distintos de los que empleó Mallarmé, y no se me oculta que a las páginas de éste llegan todavía vibraciones y estremecimientos románticos. Pero lo mismo que la música actual pertenece a un bloque histórico que empieza con Debussy, toda la nueva poesía avanza en la dirección señalada por Mallarmé. [...]

Es muy difícil que a un contemporáneo menor de treinta años le interese un libro donde, so pretexto de arte, se le refieran las idas y venidas de unos hombres y unas mujeres. Todo esto le sabe a sociología, a psicología y lo aceptaría con gusto si, no confundiendo las cosas, se le hablase sociológicamente o psicológicamente de ello. Pero el arte para él es otra cosa.

La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas.

José Ortega y Gasset

Doc 16. José Díaz Fernández (Salamanca, 1898 – Toulouse, 1941)
***El Nuevo romanticismo*, Madrid, Cénit, 1930**

Contra lo que cree mucha gente, la epidemia de los ismos —futurismo, ultraísmo, creacionismo, dadaísmo— es anterior a la guerra. Significa sencillamente un síntoma del cansancio cósmico de aquellas generaciones a las que faltaba un ideal que pudiéramos llamar extraestético. La guerra conmovió igualmente el mundo literario. A raíz de ella, los ismos siguieron rigiendo impunemente en el desconcierto que produjo en el alma humana la catástrofe. Aumentaron las falanges de snobs. [...] Es indudable que el éxito de las literaturas formales constituye la prueba más convincente de la liquidación de un sistema social. Las presuntuosas literaturas de vanguardia no han tenido otra misión en la historia de nuestro tiempo que anunciar el último vagido del siglo XIX. Ellas, ¡que se creían matrices del futuro! En vano quisieron colocarse fuera del tiempo, ya que no del espacio —eran tan puras como el aliento de los ángeles—, llamándose ambiciosamente neoclásicas. Pero estaban muy lejos de responder a ese momento plenario y único de una civilización que llega a su cenit.

IV. La literatura de avanzada

[...] Esta vuelta a lo humano es la distinción fundamental de la literatura de avanzada, que agrega a su pensamiento y a su estilo las cualidades específicas del tiempo presente. Aquellos valores aportados por el futurismo de Maiakovski no han sido desdeñados por los nuevos escritores: síntesis, dinamismo, renovación metafórica, agresión a las formas académicas [...]. Las radicales mudanzas que ha sufrido el mundo en los últimos años han polarizado los conflictos del alma humana, en problemas diferentes a los que antes movían las plumas de los creadores. Uno de los más grandes es esa prueba de resistencia interior que ha de dar el hombre de hoy, al comprometerse ante la historia a construir por sí solo un nuevo modo de vivir. Ya no es esa concepción vaga e imprecisa de las idealidades abstractas: es la realidad indeclinable de un nuevo orden de cosas, que tiene que afirmarse y fortalecerse.

Para eso se necesita, sencillamente, un nuevo romanticismo. Yo lo auguro para el arte y para la vida. Europa ya no puede más de cansancio, de escepticismo y de desconcierto. [...]

Pienso que los nuevos románticos han de parecerse muy poco a los románticos del siglo XIX. Carecerán, afortunadamente, de aquel gesto excesivo, de aquella petulancia espectacular, de aquel empirismo rehogado en un mar de retórica. Pero volverán al hombre y escucharán el rumor de su conciencia. Fuera de esto, lo demás apenas tiene importancia. [...]

Para terminar: lo que se llamó vanguardia literaria en los años últimos no era sino la postrera etapa de una sensibilidad en liquidación. Los literatos neoclasicistas se han quedado en literatos a secas. La verdadera vanguardia será aquella que ajuste sus formas nuevas de expresión a las nuevas inquietudes del pensamiento. Saludemos al nuevo romanticismo del hombre y la máquina, que harán un arte para la vida, no una vida para el arte.

José Díaz Fernández

La noche surrealista: ¿última vanguardia histórica española?

Doc 17. Federico García Lorca (Granada, 1898 - ¿?, 1936)
“Romance de la luna, luna”, en *Romancero Gitano (1924-1927)*, Madrid, Revista de Occidente, 1928.

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño déjame, no pises,
mi blancor almidonado.
El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.
¡Cómo canta la zumaya,
ay como canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con el niño de la mano.
Dentro de la fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
el aire la está velando.

Federico García Lorca

**Doc 18. Luis Cernuda (Sevilla, 1902 – México, 1963)
“Nocturno entre las musarañas”, en *Un río, un amor* (1929)**

Cuerpo de piedra, cuerpo triste
Entre lanas como muros de universo,
Idéntico a las razas cuando cumplen años,
A los más inocentes edificios,
A las más pudorosas cataratas,
Blancas como la noche, en tanto la montaña
Despedaza formas enloquecidas,
Despedaza dolores como dedos,
Alegrías como uñas.

No saber donde ir, donde volver,
Buscando los vientos piadosos
Que destruyen las arrugas del mundo,
Que bendicen los deseos cortados a raíz
Antes de dar su flor,
Su flor grande como un niño.
Los labios quieren esa flor
Cuyo puño, besado por la noche,
Abre las puertas del olvido labio a labio.

Luis Cernuda

Doc 19. Vicente Aleixandre (Sevilla, 1898 – Madrid, 1984)
“La luna es una ausencia”, en *La destrucción o el amor*, Madrid, Editorial Signo, 1935.

La luna es ausencia.
Se espera siempre.
Las hojas son murmullos de la carne.
Se espera todo menos caballos pálidos.
Y, sin embargo, esos cascos de acero
(mientras la luna en las pestañas),
esos cascos de acero sobre el pecho
(mientras la luna o vaga geometría)...
Se espera siempre que al fin el pecho no sea cóncavo.
Y la luna es ausencia,
doloroso vacío de la noche redonda,
que no llega a ser cera, pero que no es mejilla.
Los remotos caballos, el mar remoto, las cadenas golpeando,
esa arena tendida que sufre siempre,
esa playa marchita, donde es de noche
al filo de los ojos amarillos y secos.
Se espera siempre.
Luna, maravilla o ausencia,
celestes pergaminos color de manos fuera,
del otro lado donde el vacío es luna.

Vicente Aleixandre