

sentimientos más profundos, para ellos «quedan la mímica, el gesto y el silencio». De allí nace lo que se ha llamado la teoría de los silencios de Baty. Un sistema de expresión nuevo y natural que nace al margen de las palabras, en las pausas, con la emotividad de los gestos. Este teatro da cada vez más importancia a la gestualidad, lo que lleva a Baty, al final de su vida, a ocuparse de marionetas como lo hace Craig con su concepto de «super marioneta».

Azorín, en la segunda parte de «Opiniones de Gastón Baty», se interesa por la expresión del misterio, que no se limita al misterio «de la vida inconsciente, sino de otras varias regiones de lo desconocido que atraen nuestra atención, que nos interesan, que nos apasionan». En efecto, en España, el público se apasiona por los temas del inconsciente y el autor francés Henri-René Lenormand, con sus dramas psicológicos, tiene mucho éxito. Baty busca textos que permiten la creación de cuadros capaces de expresar el mundo interior de los personajes, lo que encuentra con autores como Lenormand y Jean-Victor Pellerin. Se trata de un teatro que funciona en las visiones, que tiene como meta provocar «en la sala una alucinación colectiva» (Baty, 2004, 38). Baty se acerca así a la metafísica de Artaud, al teatro de Strindberg que admira, sobre todo el de la *Sonata de los Espectros*. Estas visiones de herencia simbolista, porque se obtienen con la unión de diferentes modos de expresión, alcanzan tintes expresionistas en el teatro de Artaud, y en España, en los *esperpentos* de Valle-Inclán. En fin la teoría de Baty promociona la figura de un nuevo actor: «agrupar esos elementos alrededor del texto, delimitar la parte de cada uno, para evitar, a la vez, lagunas y redichos; mantener entre ellos toda la

cohesión necesaria y una perfecta unidad de estilo, tal es la misión del *metteur en scène*».

Gastón Baty ha sido un verdadero director de escena, dirige a sus actores, da indicaciones sobre los personajes, la actuación y la dramaturgia (Gérard Lieber, 2004, 47). Su defensa en pro del *metteur en scène*, a quien dedica un pequeño texto (publicado en *Le rideau baissé* en 1949), despierta el interés de los hombres de teatro españoles cuando en España este puesto todavía lo ocupa el director(a) de la compañía, el primer actor o la primera actriz. Gastón Baty con su teoría y experiencia responde a las cuestiones centrales del debate sobre la escena española: la relación entre el teatro y la literatura, el texto y el espectáculo; la lucha contra el teatro comercial y la necesidad de reunir un público más amplio. Influencia a hombres como Cipriano Rivas Cherif, que consideramos como el primer director de escena español, con su teoría de los silencios, la reivindicación del teatro como espectáculo y la importancia del director de escena capaz de leer, entender y representar las obras de los nuevos autores. Como Baty, Rivas Cherif multiplica los contactos, diversifica las experiencias teatrales con personas diferentes que siempre han trabajado por la renovación del teatro (Margarita Xirgu, Valle-Inclán, Irene López Heredia). Abierto a todo lo que se hace en el escenario español como europeo, ha sido un elemento esencial en la transición del teatro español hacia la renovación, dando a conocer a autores como Valle-Inclán y Lorca que tienen indudablemente un sitio en la vanguardia europea.

DELPHINE
CHAMBOLE /
GASTÓN
BATY...

D. CH.—UNIVERSIDAD DE LILLE III

ROSA FERNÁNDEZ URTASUN / LAS VANGUARDIAS LITERARIAS FRANCESAS EN LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS 20

A principios de julio de 1914, mientras Europa decide cómo reaccionar ante el asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo, Ángel Vegue escribe a su amiga Mathilde Pomés pidiéndole que haga gestiones para conseguir el nombramiento de Pedro Salinas como lector de español en la Sorbona junto al ilustre hispanista Martinenche. Pocos días después, el candidato acude con unos amigos al Museo del Prado, donde coincide con Ortega y Gasset. Éste le interroga sobre el posible viaje, y al saber que Salinas está decidido a ir si consigue la plaza, trata de disuadirle: el filósofo, formado en Alemania, consideraba la influencia centroeuropea mucho más saludable intelectualmente para los jóvenes de entonces. Sin embargo, todos los amigos que acompañan a Salinas abogan por Francia, demostrando así que, a pesar de la gran admiración que tenían por Ortega, París era entonces a ojos de los jóvenes españoles la capital indiscutible de la cultura.

La resolución acaba resultando positiva y el recién licenciado viaja el 1 de diciembre rumbo al país vecino. Realiza el trayecto en tren, donde coincide con un «señor rubio, simpático, con lentes» (Salinas, 1984:173) que al saber que el joven español se dirigía a dar clases de literatura se interesa por la poesía que se estaba escribiendo por entonces en la Península. A su vez, Salinas le pregunta sobre la escuela

de poesía francesa moderna y el amable caballero responde a todas sus cuestiones mostrando que conocía personalmente a Claudel, Laforgue, Gide, Suarès, Valéry... El informado interlocutor era André Spire, otro de los poetas que por entonces admiraba Salinas y de quien había leído ya varios libros. A lo largo de esa agradable conversación se va poniendo de manifiesto el profundo conocimiento que los jóvenes españoles interesados en la poesía tenían de la cultura francesa contemporánea suya. En las dos primeras décadas el interés se centra en los parnasianistas y simbolistas, cuyos poemas leían en libros que encargaban directamente a París y en revistas como *Le Nouvelle Revue Française*.

A pesar del oportuno encuentro con Spire, Salinas en su estancia parisina no tuvo apenas ocasión de conocer a los poetas que admiraba: el francés no pudo presentarle a sus amigos porque, como le explicó, todos ellos estaban movilizados.

Mientras Salinas daba clase a seis escasos alumnos, la vanguardia, que se hacía fuerte en el ambiente bélico, se desarrollaba fuera de París, aunque a su sombra. Ya en 1909 Marinetti había querido que el manifiesto del futurismo, movimiento que surge y se desarrolla en Italia, se publicara en *Le Figaro*: era el espaldarazo definitivo que acreditaba





ROSA
FERNÁNDEZ
URTASUN /
LAS
VANGUARDIAS...

su validez. Por aquel entonces, entre los jóvenes que marchaban a París a completar su educación estaba Ramón Gómez de la Serna, quien quedó fascinado por la fuerza del manifiesto y se apresuró a enviarlo a *Prometeo*, su revista madrileña. Poco después el propio Marinetti le enviaría una encendida «proclama futurista a los españoles». Desde entonces Ramón se convirtió en uno de los más importantes impulsores de las vanguardias, especialmente con su actitud vital y su obra, tanto de creación como de crítica. En este sentido cabe destacar el valor de *Prometeo* (1908-1912) como órgano difusor tanto de la literatura francesa (si bien, en la práctica, aparecieron más ejemplos de la finisecular que de la vanguardista) como de la joven poesía española: allí habían aparecido, por ejemplo, algunos de los primeros versos del profesor que marchaba a París y que por esas fechas todavía firmaba como Pedro Manuel Salinas Serrano. Tampoco debe olvidarse el papel de difusor cultural que tuvo Gómez de la Serna en ámbitos como la tertulia del Pombo o el Ateneo, del que fue por muchos años Secretario de Literatura.

Algo similar a lo que sucede con el futurismo ocurre con el dadaísmo. Se forma en Zurich, y sus principales representantes pertenecen al ámbito germánico (Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Tristan Tzara, Hans Arp): sin embargo, necesita el visto bueno parisino para su completo desarrollo. En 1919 Tzara y los que le quieren seguir marchan a París para lanzar allí con nueva fuerza su proyecto. El dadaísmo, como tal y de manera directa, no tuvo gran impacto en España, donde en esas fechas los escritores estaban preocupados por desarrollar sus propias vanguardias (1).

Huidobro llega a Madrid

Cuenta Cansinos-Assens en *La novela de un literato* que Vicente Huidobro llegó a Madrid en 1918 con el propósito de exponerle sus teorías creacionistas justificando que había «sido reconocido unánimemente por los poetas avanzados de París, por Apollinaire, Reverdy, Tristán Tzara, y por críticos de la talla de Nozière Lurc como el creador indiscutible de una nueva estética» (Cansinos-Assens, 1995: 231). No es casualidad que se dirigiera a él: Cansinos fue entre 1919 y 1921 el impulsor del ultraísmo, nombre bajo el cual se agruparon todos aquellos que querían una vanguardia «al modo parisien»: ésta, aunque produjo algunos manifiestos y reflexiones teóricas, no llegó a cristalizar en eficaces renovaciones formales. Cansinos, principal mentor de todos aquellos jóvenes entusiastas a los que reunía en el café Colonial, manifiesta el asombro de los presentes al leer los poemas del chileno. Confiesa a continuación que «Huidobro nos coge a todos de sorpresa con sus revelaciones y nos descubre un mundo ignorado de inquietud literaria, que el telón de la Guerra nos había ocultado. No conocíamos a ninguno de esos poetas que Huidobro cita» (Cansinos-Assens, 1995: 232). El relato completo es maliciosamente subjetivo: Cansinos quiere olvidar los diferentes viajes de Ramón Gómez de la Serna a París, de los que volvió dando noticia de los nuevos poetas y muy especialmente de Apollinaire. Lo que sí es cierto es que el chileno llega a España en un momento oportuno, en el que la euforia vanguardista se difunde con extraordinario éxito.

Huidobro mantuvo su papel de intermediario durante muchos años: establecido en París hasta 1925, realizó desde allí frecuentes

viajes a España. Publicaba en ambos países de manera casi simultánea y se movió con igual soltura en sus círculos culturales y artísticos. Al poco de llegar a la capital francesa fundó (o así se empeñó en afirmar él, en declaraciones que generarían larga polémica) junto a Pierre Reverdy la revista *Nord-Sud*. En esta publicación colaboraron escritores de diversos ámbitos vanguardistas, pero especialmente dadaístas. Pronto empezó también Huidobro a relacionarse con artistas del ámbito plástico, de manera especial con los cubistas como Pablo Picasso o Juan Gris, pero también con surrealistas como Joan Miró o Max Ernst.

Entre los jóvenes poetas que participaban en la tertulia del Colonial cuando hizo su aparición el inesperado chileno se encontraba Guillermo de la Torre. El futuro crítico se siente fascinado por el panorama que Huidobro les presenta y sin pensárselo dos veces marcha a París. Su espíritu exhaustivo le lleva a tratar de conocer a los protagonistas de los cambios, comprar los últimos libros publicados, buscar folletos... A partir de ese momento se convertirá en el gran traductor de los vanguardistas franceses y en su primer y mejor crítico. A lo largo de 1919 la revista *Grecia* publica sus versiones, tanto de obras de creación como críticas, de Max Jacob, Soupault, Cendrars, Tzara, Reverdy, Apollinaire, Picabia, Aragon y otros. En 1920 *Cervantes* acogió su «Bibliografía de la novísima lírica francesa», que fue ampliando en *Ultra* al año siguiente. Especialmente interesante resultó el artículo de 1921 titulado «Los poetas cubistas franceses. Síntesis crítica», que apareció en *Cosmópolis* y que en esta misma revista se iría ampliando con la aportación de artículos monográficos sobre sus principales cultivadores. No se trataba de revistas de escuela cerradas a los correligionarios. En sus páginas colaboraron autores que hicieron su profesión de fe ultraísta, como Adriano del Valle, Xavier Bóveda, Jorge Luis Borges, Juan Larrea o Gerardo Diego, pero también (aunque de manera más aislada) poetas como Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre o García Lorca, que comenzaban en estos momentos a interesarse por las posibilidades formales de la poesía y que sin duda seguían con atención el giro que en este sentido se estaba produciendo en Francia.

Los nuevos caminos

A pesar de que en España quedaron consolidados los dos nombres de creacionismo y ultraísmo, con algunas características diferenciales, los seguidores de ambas vanguardias fueron, en su inmensa mayoría, los mismos. De modo semejante, las herencias formales de los artistas franceses que se difundieron en los primeros años 20 en España prescindieron de apellidos: de esas novedades ultrapirenaicas cada quien tomó aquello que le pareció más conveniente.

En 1925, cuando acababa de aparecer el manifiesto surrealista y las vanguardias apenas habían comenzado a demostrar su eficacia en el verso español, Guillermo de Torre aportó al panorama crítico español su documentado y perspicaz estudio *Literaturas europeas de vanguardia* (2). En este libro, que ejerció una enorme influencia en España y América, pasó revista a los «ismos» hispanos que consideraba más relevantes desde el punto de vista literario: ultraísmo, creacionismo, cubismo, dadá (con su derivación surrealista) y futurismo. Su adhesión personal al ultraísmo hace que otorgue a este movimiento un papel

(1) Si hay una relación indirecta, ya que el ultraísmo se entiende a sí mismo como versión española de las vanguardias europeas (en su conjunto). De hecho, tanto Cansinos-Assens como Guillermo de Torre, Isaac del Vando Villar y otros aparecieron citados por Tzara en su lista de «Présidents Dadá» de 1920.

(2) Se trata de una recopilación, corregida y ampliada, de los artículos anteriormente citados. Hay una útil edición reciente anotada por José Luis Calvo Carilla (Pamplona, Utrigotti, 2002).

ROSA
FERNÁNDEZ
URTASUN /
LAS
VANGUARDIAS...

central en lo que se refiere a las vanguardias españolas. En cuanto a las vanguardias extranjeras, tiene en cuenta de manera casi exclusiva las de lengua francesa. Por ello, cuando cita en último lugar el futurismo, explica que lo hace porque quiere dar un panorama completo de las vanguardias latinas. Aun y todo se ve en la necesidad de justificar su inclusión, puesto que con el cambio de década este movimiento había ya desaparecido; lo hace dando razones personales (de afinidad con sus postulados), pero sobre todo históricas: fue uno de los primeros movimientos de vanguardia y el que desplegó una actividad más vital e intensa, queriendo aportar una influencia estética, pero también moral y política. Además de crear los manifiestos y fomentar las acciones provocativas, en el campo estrictamente literario dejó algunas herencias que pronto serían asimiladas por el resto de las vanguardias: así sucede con la ausencia de puntuación o el abandono de lo anecdótico y descriptivo. Su herencia específica quedó reducida en la poesía española a la utilización de un vocabulario urbano, mecánico e industrial y a ciertos neologismos de impronta científica.

De Torre agrupa a los que considera antecedentes directos de los vanguardistas españoles provenientes del ámbito francés bajo el rótulo de «los poetas cubistas», nomenclatura que no llegaría a cuajar en la historia literaria. Trata en este apartado de Apollinaire, Jacob, Cendrars, Cocteau, Morand, Salmon y otros. Aunque Torre da un papel principal a Cendrars, hoy sabemos que, de entre ellos, quienes mayor influencia ejercieron fueron Apollinaire y Reverdy. Del primero se imitaron la disposición formal del poema (supresión de signos de puntuación, espacios en blanco, caligramas), ciertos motivos cósmicos y, sobre todo, la fusión de planos e imágenes. Del segundo se tomaron los versos breves y las palabras elementales que se condensan en una imagen de plenitud, así como la desintegración de los objetos en diferentes facetas que da como resultado una nueva construcción en la que aparecen tanto los elementos coherentes como los aparentemente opuestos (asociaciones inéditas). También es herencia del cubismo francés (en su conjunto) la yuxtaposición de imágenes sin referente que las motive, hiladas fonéticamente o sin coherencia alguna.

Por último, en el capítulo dedicado al dadaísmo, De Torre señala la vitalidad arrolladora y el carácter efímero de este movimiento, que en su versión francesa tuvo su punto álgido en 1920 y desaparece en 1922. En el colofón final de esta parte, el estudioso precisa que lo que puede darse por concluido es el dadaísmo negador (3), ya que el espíritu positivo del movimiento sobrevive en el surrealismo, de carácter más creativo. Paradójicamente, al comentar el *Manifiesto* que publicara Breton en 1924 se fija de manera casi exclusiva en los postulados sobre el subconsciente y la escritura automática. En cualquier caso, lo cierto es que el crítico advierte con gran perspicacia que en 1925 las vanguardias están sufriendo un proceso de ordenación y racionalización, que asocia a un proceso natural (la destrucción que proclamaban muchos «ismos» se entendía como necesaria para construir sobre nuevos cimientos) y a un creciente interés por lo clásico entre la juventud.

Los poetas españoles que se vieron influidos por las vanguardias francesas en los primeros años 20 fueron muchos y no siempre injustamente olvidados (como parecen dar a entender quienes insisten en la por otra parte cierta manipulación en la creación de la generación del 27). Algunos de ellos venían del modernismo hispanoamericano y desaparecieron tras un paso fugaz por el ultraísmo, muchas veces sin haber llegado a publicar un solo libro: así Mauricio Bacarisse, José Rivas Panedas, Humberto Rivas, Rafael Lasso de la Vega (que publicaba en las revistas españolas versos en francés), Adriano del Valle... Más peso tuvieron Juan Chabás (*Espejos*, 1921), el propio Guillermo

de Torre (*Hélices*, 1923), Isaac del Vando-Villar (*La sombrilla japonesa*, 1924) o Pedro Garfias (*El ala del sur*, 1926). Sin embargo, algunos de los que se sintieron atraídos por estos aires nuevos acabarían en las primeras filas de nuestra historia literaria. Por ejemplo, Torre ve cierta influencia ultraísta en el *Libro de poemas* de Lorca y en poemas sueltos de Larrea. La hubo también en la primera obra de Dámaso Alonso, *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921).

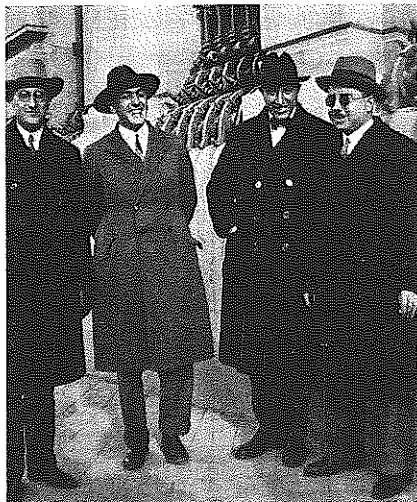
Sin duda el poeta que con más fuerza asumió la herencia de estas primeras vanguardias fue Gerardo Diego, quien afirmaba que la huella que el creacionismo dejó en su poesía se mantuvo vigente a lo largo de toda su vida. El santanderino acabó su carrera de Filosofía y Letras en Madrid, donde frecuentó las tertulias del Colonial y del

Pombo, y en 1920 publicó su primer libro, *Romancero de la novia*, de un modernismo tardío con ecos ultraístas. Al año siguiente conoció a Huidobro, con quien llegó a unirle tal amistad que le ofreció su casa para alojarse cuando viajara a París. Gracias a esta deferencia, Diego pudo en su estancia de 1922 conocer a los protagonistas de la vanguardia plástica: Blanchard, Gris, Kahnweiler, Léger... También entonces profundizó en la música de Debussy y Fauré, quienes ejercieron una fundamental influencia en su obra. Ya antes de emprender este viaje había dejado en la imprenta *Imagen*, quizá la obra más importante de la primera vanguardia española, en la que aparecen poemas ultraístas, creacionistas y cubistas. En esta misma línea se mantiene su siguiente publicación, *Manual de espumas* (1924). Por aquellos años Diego había recuperado la amistad de Juan Larrea, antiguo compañero de universidad en Deusto, que había ido a vivir a Madrid. Le sirvió de cicerone en las tertulias vanguardistas y le relató con gran entusiasmo su viaje a París. Larrea le siguió en 1924 y quedó tan fascinado por la capital francesa, que en 1925 se estableció definitivamente en ella. Allí publicó *Oscuro dominio* (1926) y *Versión celeste* (1927).

Dos tendencias contrapuestas

Para trazar las huellas de la influencia francesa en la poesía española de la segunda mitad de los años 20 es necesario retrotraerse de nuevo a los días de la Gran Guerra, o quizá mejor a sus noches. Entonces, mientras Salinas bajaba a la calle con los parisinos para admirar el

Pedro Salinas
con Jorge Guillén y
Dámaso Alonso.



(3) Lo cual es cierto al hablar de literatura, pero no en las artes plásticas, donde la pervivencia de los neodadaísmos sigue siendo eficaz en nuestros días.



ROSA
FERNÁNDEZ
URTASUN /
LAS
VANGUARDIAS...

espectáculo de los primeros aviones que surcaban el cielo de noche, Breton y Aragon hacían sus guardias voluntarias en los pabellones psiquiátricos de los hospitales militares. Ambos acababan de cursar su primer año de Medicina y se habían sentido fascinados por las doctrinas freudianas, que trataban en esos momentos de poner en práctica. Al mismo tiempo, eran jóvenes deslumbrados por la literatura: admiraban a Apollinaire, recitaban a Baudelaire, se quedaban sin dormir por leer a Lautréamont y sin comer por comprar una poesía inédita de Rimbaud. Esta combinación entre la guerra, las doctrinas freudianas, la poesía romántica y la simbolista no llegaría a producir su máxima reacción hasta que los futuros surrealistas pasaran por el dadaísmo.

Una placa en uno de los edificios de la parisina plaza del Panteón recuerda actualmente que allí redactaron en 1919 André Breton y Philippe Soupault *Les Champs magnétiques*, la primera obra propiamente surrealista. Por entonces, la revista *Littérature*, alrededor de la cual se iban a agrupar los futuros surrealistas, ni siquiera había orientado sus páginas hacia el dadaísmo (lo haría en febrero de 1920). En los cinco años que van desde 1919 hasta 1924, momento en el que aparece el manifiesto surrealista, se verifica un proceso de consolidación que tiene como punto fundamental el contacto con otras vanguardias. La formación literaria de los surrealistas en los románticos marginales como Lautréamont, Nerval o Sade les prepara para sentirse atraídos por Tzara en cuanto entran en contacto con él: en seguida comienzan a formar parte de los círculos dadaístas. Pero por otro lado, sus experiencias con los enfermos mentales afectados por la guerra les habían llevado a descubrir que en los relatos de sueños, las frases unidas al azar o la transcripción rápida de lo subconsciente aparecían imágenes de gran belleza que hablaban de una realidad más allá de la razón. En un ambiente en el que las fricciones eran constantes y lógicas (el dadaísmo era un movimiento de suyo provocador), Breton, Aragon y otros deciden separarse de Tzara y desarrollar por su cuenta estos descubrimientos en el ámbito propiamente literario.

Mientras tanto, Salinas había completado su trienio como lector y en 1917 vuelve a Madrid. Le sustituye junto a Martineche un joven vallisoletano que acabó siendo su mejor amigo: Jorge Guillén. La estancia de quien sería otro de los grandes poetas de su generación fue más larga (duró hasta 1923) y más interesante, ya que coincidió con el final de la guerra y el vertiginoso desarrollo de las artes en los primeros años 20. Al igual que Salinas, había leído mucho a los poetas post-simbolistas, y la poesía pura que había aprendido de Juan Ramón Jiménez le atraía más que las incipientes vanguardias. Por ello, pronto trabó especial amistad con Paul Valéry, de quien tradujo *El cementerio marino*, que publicó en 1929 la *Revista de Occidente*. El poeta francés preconizaba un nuevo clasicismo hostil a las vanguardias. Proponía una poesía pura, esencial, que subrayara el protagonismo de la conciencia y el intelecto, pero que al mismo tiempo fuera contemplativa, despojada de elementos racionales y discursivos. Como es bien sabido, por esas mismas fechas cultivaba también Valéry el trato con Henri Bremond, quien a propósito de las conversaciones que mantuvieron fue desarrollando sus teorías sobre la relación entre la experiencia poética y la religiosa, que expuso en *La poésie pure* (1926) y *Prière et poésie* (1927). Las ideas de Bremond y, sobre todo, la poesía de Valéry, dejaron honda huella en Guillén, quien con el tiempo se convertiría en uno de los mayores exponentes de la poesía pura en España.

También Salinas acabaría decantándose por un estilo propio cercano a la poesía pura en los años 30. El decano de la generación había comenzado publicando *Presagios* en 1923, en la línea juanramoniana, y siguió experimentando algunas técnicas vanguardistas en obras como *Vispera del gozo* (1926) y *Seguro azar* (1929). En el primero, compuesto por siete breves relatos que pueden leerse también como poemas en prosa, aparecen rasgos como la superposición de planos al estilo cubista, la simultaneidad, la velocidad, elementos industriales, etc. En el segundo, escrito entre 1924 y 1929, la influencia vanguardista se deja ver en el vocabulario científico y en algunos temas como los automóviles, el cine y otros elementos modernos («Far West», «Route nationale», «Cinematógrafo», «Bujías», «Pasillo de la prisa»). Aunque todavía *Fábula y Signo* (1931) admitirá poemas de temática ultraísta, la huella de este breve paso quedará muy difuminada en el resto de su obra. De este modo, puede decirse que Salinas y Guillén toman un camino separado de la tendencia general vanguardista y por tanto del resto de los poetas que suelen citarse como sus compañeros de generación.

Lugares de encuentro

Como venimos comprobando, en las primeras décadas del siglo XX el intercambio entre España y Francia fue muy intenso. Para un panorama completo sería necesario detallar aquí el constante contacto que hubo entre pintura y literatura en estos años a ambos lados de los Pirineos; sin embargo, por razones de espacio, no es posible. Basten como muestra dos lugares: el primero de ellos, Barcelona, donde desde 1916 las Galerías Dalmau se habían convertido en el más importante núcleo de contacto entre las vanguardias pictóricas francesas y españolas. El segundo, Tenerife, donde se formó tardíamente (a partir de 1930) un núcleo surrealista que dirigió Eduardo Westerdahl. Aunque se publicó allí algún libro surrealista y Breton y Péret viajaron a Canarias poco antes de la guerra, también este grupo dio preponderancia a las artes plásticas.

En lo que se refiere a la relación literaria, el protagonismo principal lo tuvo sin duda Madrid. Los nexos de unión eran sobre todo aquellos escritores que dirigían las tertulias y las revistas, pero no podemos olvidar otras personas que facilitaron esta tarea. Es imprescindible, por ejemplo, citar la figura de León Sánchez Cuesta, quien en 1924 fundó la librería que todavía hoy lleva su nombre. Su principal objetivo era facilitar obras extranjeras a particulares, por lo que su establecimiento se consolidó como uno de los más importantes cauces para el conocimiento de las vanguardias francesas. El papel de Sánchez Cuesta no se restringió simplemente a vender libros, sino que se preciaba de conocer bien todo lo que traía y sabía tener a sus exigentes clientes al día de la actualidad francesa con libros, revistas, folletos... De este modo él mismo llegó a convertirse en referencia ineludible y en la persona a la que todos recurrían. Tanto éxito alcanzó su trabajo de distribuidor internacional que en 1927 viajó a París para inaugurar cerca de la Sorbona la Librería Española León Sánchez Cuesta.

También deben citarse aquí otras instituciones como la Residencia de Estudiantes o el Lyceum Club. Este último tuvo un ámbito de influencia más reducido, ya que era lugar de encuentro exclusivamente femenino: a él deben parte de su conocimiento de las vanguardias

francesas poetas de esta época como Concha Méndez (*Surtidor*, 1928), Ernestina de Champourcin (*La voz en el viento*, 1931) y, a través de esta última, Carmen Conde. De importancia indiscutiblemente mayor fue la Residencia. En los años 20 coincidieron allí Federico García Lorca, Prados, Moreno Villa... Además, en un momento histórico en el que el mundo cultural se articulaba en torno a las tertulias y las actividades como conferencias, conciertos, teatro, etc., la calle del Pinar era un buen lugar de encuentro con antiguos residentes, como Jorge Guillén o Juan Ramón, o simplemente de amigos, como Antonio Machado, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Gerardo Diego, José Bergamín, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso... De este modo, entre sus muros y jardines se fue fraguando el ambiente de camaradería que propició el magisterio de los poetas mayores y el intercambio entre los coetáneos. También facilitó los contactos entre jóvenes que cultivaban distintas artes y en ocasiones otras ciencias (por ejemplo, Miguel Prados, médico psiquiatra, hermano del poeta). Por último, también hay que tener en cuenta las conferencias y visitas de poetas: desde Francia llegaron a la Residencia Paul Valéry en 1924, Paul Claudel, Blaise Cendrars y Louis Aragon en 1925, Max Jacob en 1926.

El surrealismo en España

En 1924 el interés por las vanguardias francesas era tan fuerte en España que apenas Breton publicó el *Manifiesto del surrealismo* apareció un artículo de Fernando Vela reseñándolo en la recién creada *Revista de Occidente*. Se trata de una crítica de tono más bien negativo, pero completa: destaca la relación de lo que traduce como «suprarrealismo» con el espiritismo, su búsqueda y exploración en el interior del hombre, la importancia del sueño y de las influencias freudianas, el valor de la experimentación. Afirma que «el suprarrealismo es otra tentativa para suprimir resistencias y rozamientos, eludir la realidad, sustraerse a la lógica y a la práctica» (Vela, 1924: 429). Esta conclusión, que sin duda puede inferirse del *Manifiesto* pero que no le hace total justicia, será una constante en los juicios posteriores sobre este movimiento, prácticamente hasta los años 70. Desde el primer momento la crítica entendió que los postulados del surrealismo implicaban afirmar que la inspiración lo es todo y, por tanto, negar el trabajo y el esfuerzo del poeta. De ahí que muchos escritores rechazaran radicalmente durante muchos años haber tenido relación alguna con dicho movimiento.

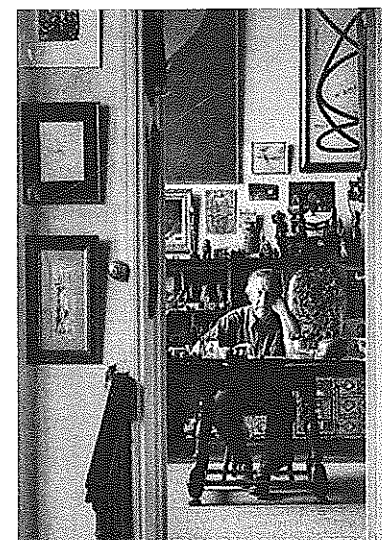
Emilio Prados, sin embargo, no se contentó con esta visión negativa. Ya en 1922, acompañado por su hermano Miguel, había realizado una breve visita a París en la que le había llamado la atención el desarrollo de lo que aún no se llamaba surrealismo. Y nada más conocer los postulados del manifiesto, en 1924, en su Málaga natal, escribe *Seis estampas para un rompecabezas* (publicado en 1925) y funda, junto a Manuel Altolaguirre, la revista *Litoral*, la más importante de las revistas abiertas a las vanguardias durante los años 20. También está en contacto con ellos José María Hinojosa, otro malagueño interesado por la poesía que en su inevitable viaje a París se había puesto en contacto con los jóvenes pintores vanguardistas españoles residentes allí y se había interesado de manera especial por el surrealismo.

Hinojosa se convirtió en uno de los primeros escritores surrealistas españoles con su libro en prosa *La flor de California* (1928), en el que pueden advertirse huellas de Lautréamont y Gómez de la Serna y cuya segunda parte está compuesta por textos oníricos automáticos. Hacia 1929 Prados e Hinojosa quieren que *Litoral* se convierta en una revista exclusivamente surrealista, y para ello cuentan con el apoyo de Aleixandre y Cernuda. El proyecto no llegó a cuajar, por razones económicas y probablemente también por la sesgada comprensión de esa corriente que había por entonces. A pesar de todo, lo más importante que se está escribiendo en esos años se entronca en el surrealismo: los escritores, prescindiendo de teorías, advierten en este movimiento una fuerza expresiva que adoptan y adaptan con innegable maestría.

A pesar de que la influencia surrealista en su obra anterior a la guerra era innegable, Aleixandre tardó mucho tiempo en reconocerla. Suele citarse a este respecto su conocida justificación: «Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente surrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento, la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo, en ese sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta surrealista?». Sin embargo, siempre admitió el fuerte impacto que sobre él tuvieron las lecturas de Freud, Rimbaud y Lautréamont. En 1928 tenía ya escrito *Pasión de la tierra*, un libro de prosas poéticas con rasgos oníricos que no llegó a ser publicado hasta 1934. Toda su obra anterior a la guerra se inscribe dentro de este movimiento: fue muy significativo que en 1933 recibiera el Premio Nacional de Literatura por *La destrucción o el amor*. De algún modo venía a significar la aceptación institucional de las vanguardias en lo que tenían de superación de la provocación y de aportación de elementos creativos.

También Cernuda estaba en esos momentos especialmente cerca de la poesía francesa. En *Historial de un libro* habla de obras de Aragon, Breton, Crevel, y especialmente de Jacques Vaché, que le impactaron y que leyó con asiduidad. En el curso 1928-29 Salinas le ayuda a conseguir una plaza como lector de español en Toulouse, donde redacta la mayoría de los poemas que componen su libro *Un río, un amor*, inspirado en motivos vanguardistas como la música de jazz y blues, y el cine. Asimismo encontramos huellas de la vanguardia en *Los placeres prohibidos* (1931): en la fractura de la escritura métrica, en el verso libre que prima la meditación ante la expresión y en las nuevas relaciones léxicas que unen conceptos muy distantes o heterogéneos. Se trata, sin embargo, de una apropiación de los recursos surrealistas muy diferente de la que realiza Aleixandre: la expresión de Cernuda, que pone el acento en lo que este movimiento tiene de desmitificación, es mucho más contenida y su tono no transmite los acentos entusiastas propios de las vanguardias, sino un continente meditativo.

Aunque no forman parte del grupo que alrededor de Málaga se planteó establecerse como grupo surrealista, también Lorca y Alberti



André Breton.



ROSA
FERNÁNDEZ
URTASUN /
LAS
VANGUARDIAS...

se vieron arrastrados por esta corriente en sus años de Residencia. En el caso de Lórca, como ya hemos visto, el interés por la vanguardia se puede retrotraer hasta sus primeros años madrileños. Sin embargo, su libro emblemático de poesía, *Romancero gitano*, escrito entre 1924 y 1927, tiene una impronta marcadamente neopopularista (corriente que, dicho sea de paso, se emparenta con el surrealismo por la mirada hacia la elementalidad lírica) que le ganó las burlas de sus compañeros más cercanos a la vanguardia. Por su epistolario podemos saber que en 1927 ya está escribiendo algo distinto, poemas en prosa que hunden sus raíces en Rimbaud, Lautréamont y el surrealismo (aunque le insiste a Sebastián Gasch, en una carta citada en innumerables ocasiones, que son poemas que «responden a mi nueva manera espiritua- lista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡joj!, ¡joj!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡joj!, la conciencia más clara los ilumina»). Sin embargo, su gran obra surrealista, *Poeta en Nueva York*, no la comenzó hasta 1929, fecha en la que realizó el viaje al que alude el título. La reacción interior de rebelión ante el aspecto más cruel de la sociedad moderna que experimentó allí encontró su cauce expresivo en el movimiento iconoclasta.

Alberti se dio a conocer con un libro neopopularista, *Marinero en tierra*, que no carece de huellas modernas. Recuerda el gaditano en *La arboleda perdida* que hacia 1921 había sido lector asiduo de *Ultra*, revista en la que conoció los escritos de Jules Romains, Apollinaire, Max Jacob y otros. Desde entonces su interés por las vanguardias quedará reflejado en todas sus obras poéticas publicadas antes de la guerra (y en muchas de sus actuaciones: recuérdese, por ejemplo, el revuelo que causó su famosa conferencia «Palomita y galapago. No más artríticos», pronunciada en el Lyceum Club). Pero su incursión definitiva en el surrealismo data de 1927, fecha en la que comienza a escribir la serie de

poemas que publicará en 1929 con el título de *Sobre los ángeles*. Cuando Alberti recordaba la génesis de este libro, ponía el acento en lo que el libro tiene de autobiográfico, de expresión de una crisis interior, más que en lo que pudiera haber en él de búsqueda de nuevos caminos formales. Sin embargo, la indagación técnica es muy importante en este poemario, representativo dentro del surrealismo español: de este movimiento proceden la densidad de las imágenes, la violencia del verso, el tono apocalíptico y la presencia de lo onírico y cruel. De todas formas, en su caso quizá más que en el de Lórca, el conocimiento de esta vanguardia está ya muy mediado: bebe menos de las fuentes francesas, sus modelos fueron los poetas hispanos, primero Aleixandre y después Neruda. Casi al mismo tiempo que *Sobre los ángeles* publicó Alberti *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, inspirado en una de sus grandes pasiones, el cine; y en 1930 *Sermones y moradas*, con el que cierra su ciclo vanguardista.

En los años inmediatamente anteriores a la guerra, en una línea acorde a la que siguió el surrealismo francés, muchos de los poetas aquí mencionados comenzaron a escribir una poesía más comprometida. En aquellos momentos el motivo no era ya la influencia del país vecino, sino una crisis social, humana y cultural intrínsecamente vinculada a su país. Los jóvenes que como Miguel Hernández se iniciaron en esos años en el mundo poético asumieron ya las vanguardias como una tradición propia, y se interesaron más por la historia de la literatura española que por cualquier otra. El fatídico año de 1936 clausuró por muchos años el rico intercambio que se había producido entre España y Francia en las primeras décadas del siglo.

R. F. U.—UNIVERSIDAD DE NAVARRA

LAURIE-ANNE LAGET / RAMÓN Y FRANCIA: UN INTERCAMBIO CULTURAL EN LAS PRIMICIAS DEL SURREALISMO

He vivido antes de que naciesen y en estrecha confidencia con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura. Así se abre el testimonio literario de los *Ismos* de Ramón Gómez de la Serna. Lejos de conformarse con la singularidad de una «generación unipersonal», el ramonismo ilustra las dos dimensiones esenciales de la vanguardia según Guillermo de Torre: «internacionalismo y antitradicionalismo» (*La Gaceta Literaria*, 15-XI-1930). Desde los veinte años, Ramón viaja por toda Europa (Francia, Inglaterra, Italia, Portugal) y sólo en el periodo 1923-1930 hace tres estancias importantes en París. El París de Ramón es sumamente ambiguo. Pese al carácter gris de muchas de sus descripciones, la ciudad es uno de los escenarios privilegiados de la obra ramoniana, telón de fondo del desenlace de *La viuda blanca y negra*, *El incongruente* o *El chalet de las rosas*. París inspira a Ramón *El libro mudo*, *El alba* y numerosos artículos destinados a la prensa española, entre ellos las crónicas publicadas durante seis meses en *El Sol* (Gómez de la Serna, 1986). A partir de los años 20, es sobre todo el lugar en que se traduce y publica a Ramón, que hasta decide «producir novelas para París» (Delay, 1984: 811).

La experiencia francesa de Ramón se prolonga en su obra, ofreciendo una ilustración ejemplar de los intercambios culturales entre España y Francia en el contexto de las vanguardias europeas. Estudiar la recepción de Ramón en Francia plantea también la cuestión de la afinidad surrealista del ramonismo, ocasionalmente señalada por la crítica. Permite, en última instancia, poner en perspectiva la evolución del ramonismo.

Ida: *Échantillons* (muestrario) de Ramón en Francia

Ramón, tras una primera estancia (1909-1911) a los veinte años recién cumplidos, vuelve periódicamente a la capital francesa hasta 1930. En 1928 afirma su resolución de «encargarme personalmente de *mi fama en París*» (1998: 545). Para esta fecha, Ramón ha pasado del anonimato a la «gloria» —efímera—, de las primeras experiencias literarias (lecturas ajenas, ensayos sobre la literatura nueva) al magisterio. Si en