LA PROTOHISTORIA VANGUARDISTA
DE LA PROMOCIÓN POÉTICA DEL VEINTISIETE

Javier Pérez Bazo

Universidad de Toulouse

Sólo es considerable la *precedencia*, la protohistoria o la constitución de algo originario, sobre la base de un devenir ya sido, mediante el cual la serenidad de la supuesta historia pasada erige la evidencia de formas ya transformadas. Siempre existe una anterioridad y una posterioridad —claro está, después de un principio y antes del final—, pero la cuestión parece más bien residir en los modos de progresión de lo mismo, o de lo análogo. ¿Se trata del *eón* d'orsiano, de la derivación de lo cíclico, de la periodología? ¿De los retornos predeterminados por el sustento de una misma tradición cultural que reaparece transformándose hasta alcanzar otra cosa, una parte germinal de la misma parte, o sencillamente dejar de ser? Vanguardia, Barroco..., Veintisiete; pero este último es cuño y asunto de mera arbitrariedad, de circunstancia, de política literaria... etcétera.

No es ésta ocasión para dirimir algo tan manido como la arbitrariedad o la pertinencia de aplicar el guarismo 1927 a unos escritores que pretendieron hacer de ese año, coincidente con el tricentenario de la muerte de Luis de Góngora, el emblema de su propia y excepcional promoción literaria. Admitámoslo bajo tal término al menos por convencionalismo bastante arraigado, siempre que esto traduzca la noción literaria de una época cuyo fundamento original se halla en el entramado que durante la segunda y tercera décadas del siglo resuelven los movimientos vanguardistas, y todos los géneros en ellos comprendidos. La producción del Veintisiete, como vanguardia en sí misma, ha de comprenderse dentro de la evolución del vanguardismo literario español de entreguerras, desde el histórico, ultraísta y creacionista, pasando por otras tendencias (poesía pura, recreación popular, neorromanticismo, surrealismo), hasta el de «avanzada» o literatura comprometida iniciada al borde de los años treinta y que continuará bajo distintos dictados contextuales e ideológicos durante la contienda civil y en la posguerra. Por lo demás, no se debe juzgar la reivindicación gongorina como patente de exclusividad, ni aquella fecha como primera y única tentativa mediante la cual algunos de sus integrantes persiguieron reconocimiento público generacional. Parece oportuno que el propósito de estas páginas sea, por una parte, explicitar lo que llamaré protohistoria de la producción del Veintisiete, en coincidencia con la encrucijada de las primeras vanguardias históricas que, además, tanto por cronología cultural como por decisión

artística, le corresponde; y, por otra, replantear algunos aspectos del gongorismo que, mal que bien, viene suscitando lógico interés desde años atrás, hasta incluso llegar a comprender su resurgimiento e influjo como punta de lanza de tal grupo de autores que, enunciadas sus propias credenciales, habría de adquirir mérito y celebridad mediada la década de los veinte. Dicho sea de paso, las cuestiones barrocas o gongorinas y sus genealogías poseyeron y poseen hoy, por sí mismas, valor de actualidad cultural[1].

El camino hacia la Vanguardia lo abren autores que evolucionan desde el Modernismo hasta nuevos modos de expresión. La obra de Mauricio Bacarisse, Ramón de Basterra, Juan José Domenchina, Rafael Lasso de la Vega, por citar algunos nombres significativos, mantuvo un proceso de transformación y de transición que asumió formulaciones artísticas prácticamente inéditas en España pero, sin embargo, no produjo la ruptura definitiva con otras anteriores. Superadas las actitudes eclécticas, el Ultraísmo con su corte de seguidores quiso ser, aunque sin pretenderlo como decisión doctrinal explícita, corolario de propuestas poéticas innovadoras de procedencia cubista, futurista, dadaísta y creacionista (sin olvidar la contribución específicamente hispana de Gómez de la Serna), al tiempo que certificaba el declive e inoperancia del Modernismo. Pero los cauces ultraístas serían claramente desbordados por la teoría del Creacionismo cuyo mejor exponente lo encontramos en la poesía de Gerardo Diego y Juan Larrea, poesía que hoy nadie niega como genuino aporte de España al vanguardismo. Más todavía, cada voluntad artística de los autores del Veintisiete describirá un proceso que conforma una serie de variantes e incidencias histórico-literarias susceptible de ser determinada atendiendo a sus distintas especificidades dominantes y según el modo en que éstas se suceden y entrecruzan. Además, aunque pretenda ignorarse, los orígenes, la protohistoria del Veintisiete no es otra que la que emerge de los dictados ultraísta y creacionista, así como de otros vanguardismos difundidos. La concurrencia de diversos (y compatibles) estratos poéticos constituye, pues, la base sobre la que se asientan las primeras obras de varios escritores del Veintisiete. Sobre dicha base irán añadiéndose elementos posteriores, conforme a la evolución artística de la época (especialmente presidida por los sucesivos movimientos de la vanguardia europea, por el regreso a fórmulas del popularismo y, conviene no olvidar, por la asimilación retroactiva del Simbolismo a través del purismo poético). En este sentido, difícilmente podrán comprenderse los poemas juveniles de Jorge Guillén sin advertir en ellos una síntesis de tendencias; o los que Vicente Aleixandre y Juan Larrea escribieron mientras eran aún audibles los ecos ultraístas; o algunas primeras canciones de Federico García Lorca y los versos anteriores a *Marinero en tierra* de Rafael Alberti; o aquéllos de Pedro Salinas que refrendan la tónica de la modernidad; o varios poemas en prosa de Luis Cernuda... La configuración y devenir de los proyectos artísticos de los escritores del Veintisiete se comprenderán, por consiguiente, como un modo de maduración y síntesis de expresiones

asimiladas con nueva dimensión que pervivirán para la lengua y el arte más allá de la guerra, a veces durante varios decenios. En otras palabras, ante las manifestaciones artístico-literarias del Veintisiete se podrá observar, según veremos, un fenómeno de crisol, un hecho de conjunción y, asimismo, de progresión poética.

1. Entre tradición y vanguardias

El Ultraísmo careció propiamente de cuerpo doctrinal relevante y en la práctica no pudo llevar a término una creación poética de aquilatada realidad artística. Sin embargo, mediante síntesis estética, estableció un nuevo orden que, cuando menos, suponía un proceso desintegrador de los grandes preceptos y realizaciones estéticas modernistas o decadentistas. Además, iba a trazar principios prescriptivos que haría suyos el Veintisiete, y hasta dejó percibir su huella más allá de 1922, año considerado en cierta forma como límite de su vigencia en España y en el que Pedro Garfias, Juan Chabás y José Rivas Panedas fundaron *Horizonte*, revista ecléctica entre el último ultraísmo y la poesía de corte popular. En cuanto a discurso y propio estatuto poético, no negaré los intentos definidores de índole programática que los adalides ultraístas plasmaron en múltiples manifiestos y proclamas, casi siempre difundidos ruidosamente en actos y algaradas; pero tampoco quisiera dejar de subrayar que mediante esos textos doctrinales el Ultra entronca con la vanguardia europea, por imitación y contribución a la especificidad vanguardista. En cuanto a lo que a concreción estética atañe, la voluntad transgresora del Ultraísmo no es más que el logro español de la revolución vanguardista, expreso primordialmente a través de principios adscribibles tanto a la vanguardia (fragmentarismo, brevedad, simultaneidad y perspectiva múltiple, componentes lúdicos, greguerías, etc.) como a la literatura tradicional en su vertiente popularista e, incluso, al pensamiento y arte del barroco español.

El entrecruzamiento de esas tendencias aparentemente antagónicas, tradición y vanguardia, es habitual en la producción primera de quienes luego integrarían la nómina del Veintisiete. No me detendré por ahora en los dos archiconocidos modos de la poesía de Gerardo Diego, inmejorable prueba, desde luego, de la muy factible yuxtaposición en un mismo autor de componentes tradicionales y «clasicistas» del Siglo de Oro junto a otros creacionistas en relación estrecha con el Cubismo y el subgénero de la greguería. De la protohistoria vanguardista procede ese equilibrio que llega a ser rasgo distintivo del verso de varios integrantes de la promoción, por cuanto compaginarán en su obra o incluso en un mismo poema elementos de ascendencia vanguardista con otros provenientes de la poesía tradicional y popular o del pasado barroco. Y no sólo ocurre esto en la de aquellos autores actualmente de mayor renombre, a los que la crítica ha concedido justificado interés preferente.

La coexistencia popularismo/vanguardia puede ser esencial en un texto como, por ejemplo, *Poema del campo*, de José María Hinojosa. Publicado en fecha relativamente tardía, en 1924, conjuga los acentos de la poesía popular («Canción final» o «Canción de los aceituneros» son, entre otros, poemas reveladores) con descripciones fragmentarias, abstractas a veces, muy próximas a las de procedimiento cubista. De modo que un léxico selectivo que cuadraría perfectamente con el verso tradicional («mastranzos», «pegujal», «torvisco», «almoraduj»...) convive con una sucesión de tropos, y ello incluso en un mismo poema como ocurre en el titulado «Hoz» donde el instrumento de labor provoca la triple metáfora: «cuello de cisne/yerto/afilado. /Interrogación/de acero/forjado. / Cercenador/certero/de la casa del grano»; el ingenio se plasma en imágenes vanguardistas emparentadas con la greguería («La tarde se ha olvidado/por una vez tan sólo/de pintarse los labios») o son algunos tópicos de la modernidad los que hallan acomodo entre acentos tradicionales. Ese mismo hibridismo lo encontramos en otros autores, considerados de rango menor; así, junto a ciertas atingencias juanramonianas es peculiaridad sobresaliente del libro *Espejos* (1921), de Juan Chabás; el canario Félix Delgado reúne en *Paisajes y otras visiones* (1923) tonalidades simbolistas con motivos populares, a veces de evidente cercanía a Federico García Lorca, e imaginería ultraísta; el rezagado Fernando Villalón conjugará las vertientes popular y vanguardista, entre otras primeras poesías suyas[2], en este romance:

Y por fin se cortó el pelo.

Negros los ojos que lleva,

por la mañana temprano,

Sarillo la Pinturera.

Amarillo era el tranvía

y blanca la jardinera.

El trole no pierde el cable.

al raíl no pierden las ruedas,

ni el tranvía de las ocho

pueden perder las obreras.

Sola va en la plataforma

Sarillo la Pinturera.

Aunque García Lorca es significativamente poco proclive a las audacias del Ultraísmo, la brevedad y fragmentación compositiva que también conviene al

popularismo, imágenes con tono de greguería, alguna referencia circunstancial al mundo moderno, el juego y el humor señalan, no obstante, la huella vanguardista en sus versos de finales de la segunda década y principios de la siguiente, influjo que pervivirá con dispar incidencia en su obra posterior. Así, en 1925, en la sección «Eros con bastón» de *Canciones*, algunos de los enunciados elementos se dan cita en el poemita «La soltera en misa». El tema no parece nuevo en la poesía lorquiana, como tampoco la focalizada descripción de la mujer sensual y concupiscente; sin embargo, serán la simultaneidad y la yuxtaposición de imágenes como elementos estructuradores lo que lo distinga:

Bajo el Moisés del incienso,
adormecida.
Ojos de toro te miraban.
Tu rosario llovía.
Con ese traje de profunda seda,
no te muevas, Virginia.
Da los negros melones de tus pechos
al rumor de la misa.

En *Libro de poemas* y *Primeras canciones* el cosmos, la naturaleza y objetos de la realidad cotidiana, generalmente personificados, despiertan un ingenio emparentado con el vanguardismo histórico y la greguería: «[...] las estrellas/clavan puñales al río/verdoso y frío», «[...] el sol/como otra araña me oculta/con sus patas de oro», «la fuente no tiene trenzas», «[...] los árboles/meditan como estatuas», «y los árboles se besan/con el crepúsculo»; «un árbol grande se abriga/con palabras de cantares». Tampoco en el primer libro lorquiano podía faltar el símil, a veces no exento de un humor de ascendencia vanguardista: los mosquitos son «Pegasos del rocío», «La granada es como un seno/viejo y apergaminado, / cuyo pezón se hizo estrella/para iluminar el campo»... Tal vez convenga volver más detenidamente sobre la correspondencia que existe en aquel primer Lorca entre la gracia de lo popular andaluz y la jocosidad vanguardista; o acaso precisar la inclinación del poeta hacia el instante y lo pequeño, aspectos asimismo concurrentes en la poética de vanguardia.

El poema «Espejos», uno de los cinco de la *suite* «Secretos» del mismo Lorca[3], recoge el tradicional motivo del «cintillo de oro», de amor, para combinarlo con el del «espejo», tan de gusto vanguardista, y hasta con dos versos de ascendencia greguerística («En los espejos se pierden/las cosas que no existen»). En sus poemas de juventud, algunos de ellos inéditos hasta fecha reciente, se advierten la impronta del Cubismo y reminiscencias del verso popular que, por recurrentes y hasta tópicos, definen cierta poesía suya posterior. El conjunto de *suites* «Horas de verano», concluido el 10 de agosto de 1921, contiene un poemita titulado «Las seis»:

Los pájaros empujan
a la tarde
y llevan con sus picos
la cola azul del día.

El ocaso tatuado
de veletas
sostiene la barca
de la media luna.

Y en la fuente fría
canta la culebra.

Breves y simultáneas impresiones cromáticas y sensoriales, de cierto estatismo pictórico, ofrecen una imagen subjetiva del atardecer. Tampoco está ausente el componente abstracto-figurativo, que traduce la convivencia de motivos tradicionales frecuentados por Lorca y la imaginería característica vanguardista. Así, en la segunda paraestrofa se superponen dos realidades, *veletas* y *luna*, distanciadas físicamente y que, reducidas a figuras geométricas, componen una única imagen visual de adscripción vanguardista: el funambulesco perfil, curvo, de la luna menguante sobre las veletas, y éstas como tatuaje de líneas rectas grabadas en el crepúsculo. El poeta ha deformado la realidad por fragmentación pero reconstruye por simultaneidad como procede el arte cubista. En otro texto juvenil, «Espiral» de la *suite* «Caracol», fechado el 15 de noviembre de 1922, utiliza el fragmentarismo abstracto basado en la asociación analógica y, de nuevo, en las percepciones geométricas:

Mi tiempo avanza
en espiral.

La espiral
limita mi paisaje
y me hace caminar
lleno de incertidumbre.

¡Oh, línea recta! Pura
lanza sin caballero.

¡Como sueña tu luz
mi senda salomónica!

En la protohistoria de Rafael Alberti conviven equilibradamente asimismo vanguardia y tradición, aspecto que se prolonga hasta su obra posterior. La poesía temprana del gaditano comprende desde los tres poemas publicados por *Horizonte* en diciembre de 1922 por intervención de Juan Chabás («Descalzo de las cosas», «La noche ajusticiada», «Ya el bosque de los años») al tríptico «Balcones» que dio la coruñesa *Alfar* en 1924, además de otros que con ellos fueron recopilados cuarenta y cinco años después, en 1969[4], y algunos más irremediabilmente perdidos o mal recordados[5]: «mi breve prehistoria, es decir, mi existencia poética anterior a *Marinero en tierra*», según sus propias palabras[6]. Medio centenar de poemas con cierta unidad pero, al mismo tiempo, con diferencias debidas a la rápida evolución y posibilidades de la poesía en la primera mitad de los años veinte. Si la poco atrevida disposición espacial del verso, carencia de puntuación, cierto retoricismo jocoso (onomatopeyas, asonancias, simetrías estructurales...) y tópicos (cuadros urbanos, juegos infantiles, comicidad, artefactos modernos...) evidencian el influjo del Ultraísmo y un inevitable acento popularista de corte lorquiano en las primeras composiciones, las de 1922, sin abandonar esos recursos e incluso intensificándolos, «forman ya una unidad en técnica y espíritu. Más cerca sin duda del creacionismo (Reverdy, Huidobro, Gerardo Diego), aparecen en ellos imágenes marinas, cielos como telones estrellados hendidos de cohetes y cometas, balcones, ángeles, frutales y hasta algo de aquella melancólica nostalgia que habría de agudizarse plenamente en las canciones del marinero arrancado de su mar gaditana»[7]. Completa esa diacronía poética, por último, la definitiva tendencia hacia lo popular a partir de 1923 mediante el regreso a la puntuación y a la estrofa (romances, cancioncillas, combinaciones poliestroficadas, y sonetos) dejando sentir la influencia de Juan Ramón Jiménez. De la protohistoria poética de Alberti se desprende, en suma, la compatibilidad entre constituyentes de la vanguardia y otros de raigambre popular, una progresión poética de aquella hasta el popularismo andaluz y, además, una superposición de ambas tendencias en poemas cuyo «interés reside fundamentalmente en que anuncian y anticipan temas, expresiones e imágenes que luego alcanzarán un desarrollo más consciente en los libros de la primera época: el mar, el sueño, el recuerdo...»[8].

Volúmenes, formas y figuras geométricas que recuerdan algunas telas de Fernand Léger[9] o de Georges Braque, se instalan dentro de un texto escrito por Alberti en 1922, «Fiesta», para reproducir visualmente una realidad cotidiana dinámica que no es siempre fácil de descifrar (posiblemente, los parejas son «cilindros» giratorios en traslación circular, como la del vals, por un «ruedo nevado» o pista de baile llena de confeti; faldas que asemejan conos...):

El ave-verde cantaba

—paralepípedo

paralelepípedo

paralelepípedo

El ave-verde cantaba

volando en un velocípedo

Paralelamente

la recta disparada por el puente

Los polígonos alborozados

copulaban al son de los triángulos

Y el vals de los cilindros

por el ruedo nevado de la circunferencia

Calado el cucurucho

voltereteaban los conos

El cubo

sumergía la fiesta en el semicírculo panzudo.

En este sentido cabe añadir que también Luis Cernuda en sus primeras composiciones acude a, según su propio verso, «las formas indecisas de las cosas»; en ellas surgen formas geométricas cromáticas («azul rectángulo», «el cielo en curva indolente»...), transparencias, volúmenes y perspectivas:

Sólo escollos de sombra, débilmente

acusado por luces su secreto,

tras el cristal, impávido testigo

de un paisaje de masas en acecho.

¿Dónde el perfil, la forma? Sin contorno,

sin color y sin iris, no son agua

ni ramas las que viven, sino bloques,

lívida imagen ciega de la nada...

La propuesta literaria del Cubismo (Pierre Reverdy, Paul Dermée, Juan Gris) y del lenguaje creacionista (Vicente Huidobro) se encuentra a principios de los años veinte en distintos escritores: fragmentación reflejada en la sintaxis, nominalismo, descripciones abstractas, negación de linealidad

discursiva, simultaneidad de instantes; vocabulario de la moderna cotidianidad tecnológica, mecanicista y lúdica; léxico plagado de alusiones geométricas (recuérdese que *Perfil del aire* y *Poesía de perfil* se titulan sendos poemarios de Cernuda e Hinojosa); entramado de símiles, imágenes y metáforas a menudo relacionadas analógicamente, personificaciones y sinestesias, etc.

Sabido es que Juan Larrea como si hubiera asistido a una revelación de «ultramundo», se adhiere al pensamiento programático de Huidobro después de haber franqueado la etapa ultraísta de su producción poética primera, aparecida a instancias de Gerardo Diego en las revistas *Grecia* y *Cervantes*. Me refiero a los seis poemas de 1919, luego reunidos bajo el epígrafe «Metal de voz» en *Versión celeste*, de manera estrecha relacionados con ocho más que aparecieron también ese año en aquellas mismas revistas y el titulado «Faro» del siguiente[10]. Desde la variada disposición estrófica y funcionalidad del componente gráfico-textual de la imagen visual[11], hasta la tónica semántica de vanguardia, los rasgos propios del ultraísmo más ortodoxo tienen cabida en esa protohistoria larreana. Recuérdese el juego tipográfico de «Estanque» y «Sed», los símbolos y cifras incorporados a «Esfinge» y «Fórmulas», los neologismos y extranjerismos, el humor, el código de la tecnología moderna construido por «Carreras cinemáticas/en aquel automóvil», «antenas» y «auriculares», «cables», «telescopios», «el silbato de un tren prófugo», etc. Ahora bien, el resultado primero de tan sorprendente conversión de Larrea al credo difundido por el chileno no es otro que el poema de cierto trasfondo místico «Cosmopolitano», cuya yuxtaposición de estampas imaginistas madrileñas (v. gr., «Ciudad de hojas caducas/como mujer en rústica», «en sus skís urbanos/bajaban patinando los tranvías», «Colegialas jóvenes/en las plazas abiertas/jugaban a las cuatro esquinas/con las cuatro estaciones», «peinadas hacia atrás las chimeneas»...) se une a otras especificidades de vanguardia y el cual viene a ser adelante y, a la vez, síntesis del discurso creacionista. Pero es a partir de 1922, con el poema «Longchamps» y decididamente desde «Paysage involontaire» aparecido en febrero de 1924 en el tercer número de la revista *Création*, cuando ya en lengua francesa el vasco alcanza su voz más personal dentro de la praxis poética creacionista. Las imágenes simultáneas dejan paso a un tema sobre el cual gira el entramado retórico del texto. Entonces, las fronteras entre Creacionismo y Surrealismo parecen difuminarse pues la teoría poética de aquél en absoluto es divergente con los postulados y subsiguiente resolución lingüística de éste. Lo cual equivale a decir que Larrea supera los supuestos ultraístas y arriba a un creacionismo cuyo proceso estético muestra similitudes, cronológica y formalmente, insisto, con el discurso surrealista. A este respecto no se olvide, por ejemplo, que un modo del surrealismo español tiende a condicionar lo subconsciente, aun sin desecharlo, a la consciencia que rige el dictado creacionista.

Si exceptuamos a Juan Larrea y juntamente con él a Gerardo Diego, quienes de inmediato asumieron y ejercitaron inteligentemente la teoría poética cubista y creacionista, en la obra primera de los jóvenes poetas van sedimentando con dispar fortuna algunas de las particularidades más sobresalientes de aquellas tendencias afines. Volvamos al Rafael Alberti de 1922:

Tu ventana —pantalla de cinema

y un álbum de postales

La noche es un naranjel

de farolas y luna moscatel

Remontan los cometas

y un aplauso de estrellas

se posa en las terrazas

Tu corazón

Tu corazón en mi balcón

—sorbete de naranja

Recuérdense «Les fenêtres» de Apollinaire, el verso «La fenêtre déverse un carré bleu» de Reverdy, la serie pictórica «Ventanas» de Robert Delaunay. Siempre la realidad recreada a través de una ventana pero, en el poema del gaditano, si se me permite descender a una lectura posible, la ventana ajena es para quien mira desde su propio balcón marco y fuente de imágenes (del ser contemplado). Más que el tono de greguería en la metáfora inicial, interesa destacar la simultaneidad de movimiento y de estatismo expresada por dos modernos medios productores de imágenes, cine y fotografía. La ventana o, mejor, la visión de la persona contemplada provoca una idea de realidad dinámica: pantalla y álbum son soportes para una sucesión de fotogramas y de postales respectivamente (imágenes en movimiento como en un film^[12] e imágenes estáticas, ¿recordadas?, que se suceden). Subsigue la percepción de la nocturna, citadina y cósmica realidad circundante. Ahora estamos ante la expresión cubista de captación de sensaciones concatenadas, independientes pero complementarias para dar cuerpo al poema, sin jerarquización alguna ni tampoco lindes espaciales que, por otra parte, subraya la ausencia de puntuación. El poeta se vale de relaciones analógicas de objetos distintos y distantes las cuales, como quería Reverdy, crean por contigüidad imágenes. En el paisaje nocturno de la ciudad cabe entonces «un naranjel de farolas» pues, aunque es lejana la relación de los formantes de la imagen, las farolas urbanas, que presumiblemente encendidas desprenden una luz anaranjada en la noche, se asocian no tanto por semejanza como por simple nota cromática con un campo de naranjas (que aquí es «naranjel» debido a las exigencias de

la rima gemela nada fortuita y, por qué no, para incorporar a la nueva palabra las connotaciones que un «vergel» contiene). La técnica de la sinestesia, muy frecuente en los lenguajes cubista y creacionista, funciona del mismo modo analógico originando la sorpresa y lo insólito[13]. De manera que, aparte del componente lúdico de la rima, se trunca la lógica de los sentidos pues a la percepción visual de la luz lunar, contextual con la imagen precedente, se ha añadido otra olfativa (asimismo contextual: común y grato aroma, acaso dulzor, que sugieren las dos palabras que además la rima relaciona), sensación que no le corresponde pero que consiente la conmutación, e incluso que insinúa la proximidad entre significantes, «luna»/«uva» moscatel[14]. Los versos siguientes completan cosmográfica y escénicamente el paisaje. Se refuerza la sensación visual con otra auditiva y ambas percepciones remiten analógicamente, por un lado, al mundo de la escenificación, concordante con los dos primeros versos del poema (el «aplausos» después de visto el espectáculo, las «estrellas» en su acepción admisible de persona que destaca) y, por otro, confundida su dimensión cósmica y teatral, permiten imaginar las «estrellas» alumbrando, posando su «aplausos» de luz sobre las «terrazas», elevadas como los escenarios. El cierre del poema confirma su estrecho parentesco con el Cubismo y el Creacionismo, no porque concluya con una nota humorística en la nueva relación analógica con la imagen precedente «naranja de farolas», ni siquiera porque traiga a la memoria el verso de Huidobro «un coeur saute dans une cage», sino más bien porque con «tu corazón» retoma la simultaneidad y recurre al contraste, técnicas ambas, como se sabe, de aquellas vanguardias. A medio camino entre el cubismo órfico (descripción de la noche mediante contrastes por simultaneidad cromática y morfológica) y el dinamismo creacionista (acción del cosmos, percepción de las dimensiones de la realidad, planos superpuestos), el poema que venía componiéndose por conmutación, relaciones analógicas y simultaneidad, o si se prefiere por efectos simultáneos, ahora acaba, en absoluto contradictoriamente, mediante la oposición entre realidad física y concreta de la noche y «tu corazón» que, aunque en esa realidad integrado, es realidad invisible e intangible. De tal modo, Alberti podía terminar su poema con una nota de, si se permite el marbete, romanticismo lúdico.

2. «Clasicismo» y tradición vanguardista

De cómo diferentes especificidades vanguardistas se alinean con rasgos estéticos «clasicistas» dan prueba determinados textos de Pedro Salinas, de Jorge Guillén y del ya citado Luis Cernuda. Precisamente uno de los aspectos distintivos de la protohistoria del Veintisiete tiene su fundamento en criterios estéticos de algún modo confluentes (o, al menos no tan dispares como pudieran presagiar sus respectivos y diferenciados temas) por común búsqueda de lo bello y de la pureza que evite cualquier sentimentalismo y privilegio de la idea; por prioridad concedida, sin desdeñar el contenido, al significantes. Las concepciones de la poesía pura u otras aproximaciones

semejantes derivan, ya se ha dicho, de la rehabilitación de elementos más o menos esencialistas procedentes de la poética y la poesía simbolista, entendiendo ésta en sentido general. No obstante, lo que podríamos llamar intelectualismo de la poesía pura (comprensible en el caso de Paul Valéry) también ha de ser puesto en relación con el intelectualismo o racionalismo existente en la poesía vanguardista. En este sentido podría asimismo hablarse de convergencia estético-literaria que, partiendo de lo anterior, pretende una reconstrucción coherente por cuanto no mira sólo al pasado sino que, apoyada en un aspecto de la vanguardia histórica, ofrece una perspectiva de porvenir que en España se comprende como síntesis, por ejemplo en Guillén, y en alguna medida podía aceptarse o reflejarse en la prolongada obra de Juan Ramón Jiménez. Siendo esto así, no habrá de extrañar que en la obra más temprana de los tres poetas españoles antecitados sea discernible tanto la influencia de la literatura del Siglo de Oro como la que, contemporánea a ellos, representa, por un lado, el purismo avalado por Valéry o Jiménez y, por otro, los constituyentes vanguardistas, sobre todo de procedencia cubista o futurista.

En *Perfil del aire* de Cernuda puede hermanarse dentro del riguroso molde métrico, clásico, de una décima, el motivo del tradicional abanico («mudo señuelo de caña y papel») con un «ventilador cautivo», exponente de la modernidad tecnológica; o se presentan sugestivas imágenes ultraístas relacionadas con el tren en populares coplas heptasílabas (entre ellas, la primera: «¡Cuán tierna la estación, /sólo nido de tránsito, /abre un vuelo de trenes/hacia el aire lejano!»). En otra décima no incluida en aquel poemario, pero de la misma fecha y estilo, Luis Cernuda aprovecha el motivo de un objeto cotidiano como el paraguas para concentrar metaforización, alusiones afectas al Cubismo, intranscendencia de un instante e imágenes de corte ultraísta-greguerístico:

Luto invernal en la rosa

llevando con porte tétrico

va el paraguas, geométrico

bajo la luz tormentosa.

A la lluvia rigurosa

da su cáliz, que el estío

de dulcísimo rocío

ve abolido en línea recta.

Como flor, aunque imperfecta,

será la rosa del frío.

El influjo de la poesía clásica española y del purismo no impide que Salinas frecuente motivos de la primera vanguardia identificados con la estética de la modernidad[15]. Para Cernuda la actitud que manifiestan en su primigenia práctica poética algunos autores del Veintisiete respecto a la consideración del arte como juego, la adopta Salinas relacionándola con lo moderno:

Y aunque Salinas, ni por su edad, ni por su posición en la vida, era de los más indicados para adoptarla, sin embargo la adoptó. Que llegó muy adentro del ánimo del poeta podemos comprobarlo en otro aspecto que se relaciona con la creencia de que el arte es un juego: la «modernidad», la «novedad», de la materia poética y de los accesorios que emplea en sus versos: ascensores, teléfonos, trasatlánticos, aviones, cinematógrafo, deportes, etc.[16]

Tras el culto a lo moderno estaba la propuesta futurista: ¿acaso no tienen esa resonancia, entre otros, los versos de un poema de *Seguro azar* (1929) significamente titulado «35 bujías», en los que Salinas se declara amante de la luz que en su «claro castillo de cristal» le acompaña en la noche?:

Caerá toda de arriba
a besarme, a envolverme
de bendición, de claro, de amor, pura.
En el cuarto ella y yo no más, amantes
eternos, ella mi iluminadora
musa dócil en contra
de secretos en masa de la noche
—afuera—
descifraremos formas leves, signos,
perseguidos en mares de blancura
por mi, por ella, artificial princesa,
amada eléctrica.

Villalón también accede a la funcionalidad ultraísta del humor y de los nuevos objetos de la vida moderna, en este caso la célebre máquina de escribir, en la décima titulada «A una Underwood»[17]:

¡Pianito de juguete!
¡Diploma en caligrafía!
que has dado la cesantía

a tantas plumas; jinete
de mesitas de bufete,
¡a cuánta joven aplicas!
sus oficios multiplicas,
cual Fémima no soñó.
¡Quisiera ser letra yo
en manos de alguna chica!

En cuanto a Jorge Guillén, habrá que acudir a sus primeros escritos, recopilados en volumen en 1980[18], para observar que hace compatibles eficazmente lo popular con lo moderno, el estrofismo clasicista con el poema en prosa, las premisas estructurales y temáticas del purismo, con elementos de origen vanguardista. En un poemita publicado por *La Pluma* en mayo de 1923, se interroga si unos redobles que retumban acaso son «¿O preguntas de un campanario/Acongojado por el cero/De la boca de las campanas?»; ingenio y comicidad de raíz ramoniana que reaparecen junto a la tópica imagen ultraica de los rayos solares, en una redondilla hexasilábica titulada «(Diciembre)», también en aquella revista y misma fecha: «Las onzas del sol, /Discretas, furtivas, /Lucen su esplendor/ Como calderilla».

Tal vez sea la primerísima producción artística de Guillén la que más sobresalga por decisión de combinar el mantenimiento del convencionalismo estrófico con una prolongación de la tradición romántica y vanguardista de ruptura respecto de los géneros y de la estrofa. El itinerario poético que conduce a *Cántico* es sin duda el mejor ejemplo de crisol y progresiva sedimentación de opciones poéticas que el mismo Guillén desarrollará posteriormente. En aquellas composiciones primeras nada sorprende que encontremos la décima (si bien impregnada de cierta jocosidad, un tanto quevedesca, que en absoluto podía presagiar su título: «Me dormiré con los ojos abiertos»), o el soneto para reproducir una escena cinegética («Doctrinal de lebreles»), tercetos monorrimos («Sin caer del corcel»); y al mismo tiempo, redondillas hexasílabas y cuartetas octosílabas que recuerdan el dictado popular («Ecos», «Cementerio entre la bruma»), romances («Poniente de bronce»), etc. Pero ese polimorfismo métrico, clasicista o tradicional, del primer Guillén aun se enriquece con textos de hechura más moderna y vanguardista: no me refiero a las redondillas enneasílabas asonantadas de intencionada tonalidad, si acaso no mimesis, modernista («Sol en el porte del cisne»), ni siquiera al poema en endecasílabos sueltos («Antilógica») o al «Soneto afilado», en el que van difuminándose progresivamente, reduciéndose silábicamente sus tercetos; sí, en cambio, a las composiciones cuya brevedad recomienda entenderlas en su versolibrismo desligadas del poema en prosa

(cuatro versos en dos paraestrofillas con título «La contradicción jerónima») o, al menos, como variedad verdaderamente singular, y vanguardista, de los poemas en prosa: desde los dos brevísimos movimientos *poemáticos* de «El bailarín»[19] y la síntesis máxima de los agrupados bajo el rótulo de «Florinatas», hasta los más estandarizados de las secciones «Airecillos», «Ventoleras» y «Frivolidades».

Con estatuto de modernidad vanguardista el poema en prosa será el texto que mejor refleje la protohistoria del Veintisiete. Independientemente de su origen anglogermánico, de sus manifestaciones francesas más conocidas y de su definitiva credencial expedida por el Romanticismo, ese subgénero híbrido alcanza dentro de la Vanguardia carta de naturaleza en algunos textos de *Diario de un poeta recién casado* de Jiménez y, sobre todo, en el primer vanguardismo hispano. Las publicaciones ultraístas dan fe de ello y entre los poetas del Veintisiete citaré a Manuel Altolaguirre por sus tres tempranos textos publicados por la revista malagueña *Ambos* en 1923. Es, sin embargo, el poema en prosa guilleniano anterior a *Cántico* el que ofrece, además, la significativa peculiaridad de acoger constituyentes vanguardistas. No sólo, ya dije, por la brevedad llevada a veces al extremo como rasgo inherente de modernidad, sino también porque contiene greguerías las cuales funcionan, según observa juiciosamente Aullón de Haro, «bien como principio constructivo central o bien de forma inserta en distintos puntos de la generalidad del discurso»[20]. Si en estos dos minúsculos de la sección rotulada «Florinatas» quedan imprecisos los límites de imagen vanguardista, greguería, jaikú[21] y aforismo:

LA PRUDENTE AMISTAD

Plática. Tazas fronteras. A sorbos, como el café. El amigo lo es.

ADORACIÓN NOCTURNA

—Menos luces, que ya no se ve la noche —dijo el muy católico.

el apunte humorístico y el ingenio se complementan en «Sombreros de copa», quizás uno de los poemas en prosa breves más logrados:

Hay dos clases de sombreros de copa. Unos, por pudor, no cumplen con su deber: dejar salir los humos. Son los que se ven por la calle. Los hay, cínicos, que cumplen con su deber: en los tejados.

Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso también tuvieron una protohistoria poética de vanguardia, sobre todo éste último decididamente escorado hacia el Ultraísmo y la poesía pura juanramoniana en no pocos poemas dispersos por revistas y en *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921). Respecto a Aleixandre, si *Ámbito* (1928) es «una rápida y refrenada asimilación coherentemente superadora del último modernismo así como del abstraccionismo, sobre todo de origen cubista, de la primera vanguardia»[22], sus antecedentes habrá que buscarlos en versos de juventud que dejó escritos en alguna publicación de la época, incluido el poema «Noche» que bajo el seudónimo de Alejandro G. de Pruneda dio el 20 de febrero de 1920 a *Grecia*, y en un *Álbum* compartido con el «Grupo de Las Navas» (Dámaso Alonso, Enrique y Ramón Álvarez Serrano, Julio Cerdeiras y el propio Vicente Aleixandre[23]). Allí encontramos el que creo único, aunque muy tímido, texto caligramático del sevillano («A la luna», con un verso tipográficamente ascendente: «subimos en el funicular» y otra línea versal

descendente: «bajamos en el funicular»). Del influjo ultraísta en el primer poema de la sección «Versos ingenuos, alcoholados» sobra cualquier glosa:

—Sea —dijo

Y nos lanzamos en el avión

por los espacios siderales.

La Luna lucía

un vestido nuevo. Estaba

definitivamente guapa.

Hemos visto a Marte,

con su mostacho y su casco,

como en el cuadro de Velázquez.

Venus noctívaga

nos ha siseado como una buscona.

Al Sol, gastadillo por sus excesos,

lo hemos encontrado bastante feo.

Tropezamos con un astro loco

que decía cosas incoherentes...

Por fin, la Luna

nos dio albergue en su palacio.

Ay, amigos, nosotros, viejos lunáticos,

después del viaje,

hemos perdido nuestro centro de gravedad.

3. Componentes y subgéneros de Vanguardia: orígenes y pervivencia

Los constituyentes estructurales y formales que venían elaborando el sistema estético de la vanguardia histórica desde sus inicios, se mantienen más o menos evolucionados en la literatura inmediatamente posterior, llegando a convertir dicha pervivencia en nota distintiva de la Promoción del Veintisiete. La brevedad (fragmentarismo, estampa y viñetas líricas, miniaturas), lo lúdico (no sólo en el lenguaje sino también en su dimensión de juego o deporte, humor y divertimento) y el ingenio (metafórico y conceptista) se plasmaron

con distinto grado no sólo en la greguería y el jaikú, que de hecho se convirtieron en dos subgéneros propiamente vanguardistas, sino que además como tales constituyentes fueron asimilados luego, si bien en distinta medida, insisto, por los escritores del Veintisiete: ¿cabe negar, por ejemplo, la proximidad de los anaglifos que se practicaba en la Residencia de Estudiantes con las fórmulas jaikistas que frecuentó el Ultraísmo?, ¿no subyace en los aforismos de José Bergamín la brevedad, concisión e intelectualismo protovanguardistas?, ¿sería acaso impertinente indagar un sustrato creacionista en obras definitorias del surrealismo español?, ¿no se desarrolla sobremanera el poema en prosa, subgénero híbrido con el que fue inaugurada la modernidad?...

El ludismo identificado con juegos infantiles, la ingenuidad y la afectividad surge, por ejemplo, en «Trampolineando», uno de los poemas juveniles de Aleixandre recogido en *Álbum*. Lorca titula «Juegos» y «Canciones para niños» dos secciones de *Primeras canciones*. En el primer Guillén coexiste lo infantil con la escritura lúdica que representan la aliteración de la vibrante y la asonancia en un poemita estructuralmente jaikista: «El niño llora su atroz pena. /Las entrañas de los planetas/Se parten en partos de peñas»; Alberti compone en 1922 «Agua», tres octosílabos sin puntuación perfectamente adscribibles a la extensa relación de jaikús en la Vanguardia: «Reina de baraja Venus/tu pieccecito encendido/—zapato sin gondolero». Una mínima cala en la vanguardia ultraísta y creacionista basta para comprobar que la cotidianidad lúdica y escolar de la infancia convoca los motivos recurrentes del columpio, de la comba, de otros juegos infantiles, de las conjugaciones verbales... Por el concurso del ludismo y de componentes lúdicos no menos vanguardistas de la disposición versal escalonada, ausencia de puntuación y combinación entre guarismos y vocablos, no me sustraeré a transcribir un poemita compuesto asimismo por Alberti en 1922:

1 2 3

Soy un pez

4 5 6

Gallo o pez

como gustéis

7

Ni pez ni gallo

Vete

La intranscendencia temática y los efectos fónicos de la monorrima pueden ser base exclusiva de un poema y, por tanto, nueva variante de la escritura lúdica. Así se desprende de la dialogada «Fábula deportiva» en *Hacia «Cántico»* de Jorge Guillén, donde interrogaciones e interjecciones subrayan la comicidad:

Oso y coloso

¿Quién será el victorioso?

¿El hermoso? ¿El velloso?

—¡Victorioso el hermoso!—

Grita una voz del coso.

—¿Y quién es el hermoso?—

interroga un curioso.

—¿El coloso o el oso?—

—¡Viva, viva el velloso!—

Clama la voz del coso.

¿Será acaso el hermoso?

No sé —con gran reposo

Concluye el gran curioso—

Quién será el victorioso:

Acaso, acaso el oso.

Quizá, quizá el coloso.

MORALEJA

O tal vez el curioso.

Precisamente el deporte con sus connotaciones de cultura física, fuerza y agresividad, velocidad, competición, etc., adquiere estatuto poético con la vanguardia histórica en consonancia con el programa futurista y traduce tanto el cuidado corporal y mental que había postulado el Krausismo como la gran expansión social, si bien netamente burguesa, que conoció en los años veinte la cultura del ocio. Las obras de la primera vanguardia albergan referencias a juegos de azar y al mundo del deporte. Incluso un motivo deportivo genera imágenes y metáforas[24], aunque no siempre de manera feliz e ingeniosa sin duda por obsesiva reproducción mimética del tópico vanguardista y, en concreto, por dependencia de la propuesta futurista. En *Limbo* Gerardo Diego aprovecha la disposición de las fichas sobre el tablero de ajedrez para crear una imagen visual basada en la fractura de las líneas versales y obtener así el enfrentamiento de dos bloques de versos separados por un gran espacio en blanco, con lo cual se subraya la oposición vida/muerte expresa en dichos versos y la rivalidad que con ambas mantiene el poeta. También en *Imagen* y en su posterior *Manual de espumas* Diego construye imágenes que le sugieren los naipes o la ruleta, del mismo modo que Larrea cuando escribe en

«Cosmopolitano»: «Esta rosa boreal se pavonea/y el buen y el mal ladrón crucificados/han jugado y perdido a la ruleta/el ancla del reloj y un brazo». Con disposición tipográfico-espacial más o menos caprichosa, un poema puede convertirse en retransmisión de los lances de un partido de fútbol (Luis Hernández González, «Football»[25]) o un combate de boxeo (Eugenio Montes, «Los poemas musculares. Match»). Composiciones elegidas al azar y dispersas por las publicaciones ultraístas son marco propicio para gestos deportivos de tenistas, piruetas de gimnastas, equilibrios de acróbatas, deslizamientos de patinadores, etcétera.

El humor como categoría sin funcionalidad ni fin extraartístico es sin duda contribución esencial a la especificidad del ludismo vanguardista. Tanto la vanguardia histórica como el Veintisiete, que de hecho continuará frecuentando elementos humorísticos, deben primordialmente la dimensión de ingenio e intranscendencia del humor no tanto al conceptismo barroco y tradición del ingenio verbal cuanto a Ramón Gómez de la Serna y en menor medida al Dadaísmo en su variante de parodia y humor negro (pienso concretamente en versos de Pedro Ralda y de Juan Larrea). Bajo la preferencia por aspectos humorísticos subyacía la expresión teórica específica de la vanguardia histórica al identificar juego y arte (Gómez de la Serna, Ortega, Diego) y hasta tuvo su plasmación social a través de determinados comportamientos particulares y actos públicos a veces de extravagante humorada y trasfondo más publicitario que verdaderamente artístico-literario. Por último, otra variante lúdica presente en la protohistoria vanguardista y luego ampliada, traduce un aspecto sociocultural festivo, de diversión, moderado erotismo y frivolidad. Los términos que remiten a dicha concepción de la vida moderna (placer y divertimento: música, baile, espectáculos, vida nocturna...) son significativos y conocerán una progresión cuantitativa: «jazz-band», «music-hall», «fox trot», «cabaret», «coktail»...

Lo lúdico pervivirá en obras adscritas plenamente al Veintisiete, integrado a menudo a la expresión popularista (algunos poemas de García Lorca y otros menos conocidos de Villalón[26] son quizás las muestras más llamativas) y, en su vertiente de humor, es elemento sobresaliente en la poesía surreal (caso de José Moreno Villa en *Jacinta la pelirroja* y *Carambas*, o de Alberti en *Yo era un tonto y lo que visto me ha hecho dos tontos*). Las menciones al juego y al deporte disminuyen pero todavía se encuentran en textos del Veintisiete, incluso siendo motivo central de poemas como «Platko» y «Nadadora» del albertiano *Cal y canto*, en los incluidos en la sección «Juegos» que Gerardo Diego aloja en *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* («El balón de fútbol», «Oda a los bolos», «El tobogán», «Las canicas», «El diávolo», etc.), del romance «Ciclista» inserto en *Andalucía la Baja* de Fernando Villalón.

Raro, por no decir inexistente, es el escritor de los años veinte que escapa a la tentación de la expresión greguerística, en sí misma muy adecuada tanto para el verso

como para la prosa. Porque, repitámoslo, este subgénero genuinamente español (incluidos sus antecedentes del conceptismo áureo) mantiene grandes afinidades con los planteamientos poéticos de la vanguardia, hasta el punto de ocupar un primerísimo plano entre ultraístas y creacionistas, fundamentalmente por su carga humorística y de metaforización, por ingenio conceptual más o menos lúdico y sorprendente, casi siempre lejos del cariz filosófico e intelectualista que definía a menudo las creaciones ramonianas. Véanse algunas yuxtapuestas en «Poema simultáneo» de Isaac del Vando-Villar[27]:

Los niños dormidos lanzan pompas de jabón
sobre los regazos calientes de las amas de crías.

Los crisantemos se marchitan en el búcaro
extenuados de tantos cumplimientos y etiquetas.

Los mozos de café en lugar de sombreros
llevan ciudades redondas de plata y de cristal.

¡Las noches se relevan para depilar a la luna!

Los payasos envueltos en harina se fríen en el circo.

El fluido de mis poemas apaga las estrellas.

Mis versos de pelotari abollan la Luna.

¡Nos mojamos porque el paraguas celeste
está acribillado de infinitas constelaciones!

El buzo sonriendo nos mostró entre
sus dientes la otra mitad del arco iris.

Fue Luis Cernuda uno de los primeros críticos en precisar la inclinación que mostraron hacia la greguería (y variantes, si se quiere) sus propios compañeros de promoción literaria[28]: desde el célebre verso «Radiador, ruiseñor del invierno» de Guillén o los muy sensuales de Lorca «su sexo tiembla enredado/como pájaro en las zarzas», que semejan greguerías para Cernuda, hasta las brevísimas composiciones de «Espejo y eco» que incluye Altolaguirre en *Las islas invitadas y otros poemas* (v. gr., «A la orilla del lago/cercado de montañas/jugamos al billar con nuestras voces», «El eco del pito del barco/debiera de tener humo»), o los menos conocidos que Ramón de Basterra incluyó en *Vírulo. Mediodía*, entre otros, éstos de «Travesía»[29]:

El barco de etiqueta

tiene en la chimenea su sombrero de copa.

Al llegar a tierra saluda

sacando de un bolsillo el pañuelo

batista de vapor, lienzo de nube.

[...]

Los alcatraces

son alfanjes de pluma

que siegan a las olas

Precisamente mediante la greguería, entre otros elementos, algunos poetas como el mencionado Bastera consiguieron llevar a cabo la transición hacia la vanguardia. Sus concomitancias con el jaikú y la metáfora le confirieron protagonismo esencial en la protohistoria poética del Veintisiete, entre ultraístas y creacionistas. Ello puede explicarse, además, por la tendencia de la época hacia los componentes lúdicos anteriormente enunciados e incluso por el alto grado de lirismo que, sin distinción de géneros, comenzaba a caracterizar la literatura del primer tercio del siglo[30]. A los casos ya citados, añádanse éstos entre los muchísimos posibles: «La fábrica había encendido/su puro de chimenea» (Villalón), «Las estrellas no cantan porque están de muda» (Larrea), «Los tranvías amarillos/pintan fugas de otoño/viejo» (Alberti)...

En lo que respecta al jaikú, cuyo mejor estudio debemos a Pedro Aullón de Haro[31], es uno de los empréstitos que la vanguardia española adeuda a literatura ajena. Con antecedentes que conviene situar en el Modernismo (Machado, Jiménez), emparentar con algunas formas populares y reconocer su entrada en España por vía francesa y la difusión que debe a Gómez Carrillo[32], las composiciones de carácter jaikista, o los jaikús propiamente dichos, abundan en la vanguardia histórica. Propiciaba esta presencia su misma formulación carente de digresiones ornamentales, sintética y metafórica, además del interés vanguardista por lo breve y miniado, incluidos asuntos y motivos orientales que traducían un gusto de época. No extraña que en una de sus definiciones, el propio Ramón apuntara con imprecisión terminológica que «si la greguería puede tener algo de algo es de *kaikai* en prosa», matizando seguidamente que «el *kaikai* es sólo rocío de greguería, seda de una oruga que se nutría como de hojas de morera de hojas de greguería»[33]; ni tampoco sorprende que Adriano del Valle e Isaac del Vando Villar, por mencionar sólo dos adalides del Ultraísmo, se mostraran proclives hacia lo japonés.

Entre los poemas juveniles de Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso conservados en *Álbum* puede rastrearse alguno de proximidad jaikista; así, el de Alonso titulado «La noche fría y serena de la calle de Carranza» que no exento de humorismo presenta al final una disposición escalonada frecuente en otros textos ultraístas:

Se han retirado los onces

a la cama. Pero, entonces

pasa renqueando un A

que mira con aire fosco

al lunático del quiosco

que ha tiempo roncando está

Igualmente encontramos el jaikú en la protohistoria poética de Alberti, dentro de un mismo poema y anunciando la temática marinera característica de su obra posterior:

Ya el buque de los años

con la brújula rota

está varado

En el cielo

quietas a media asta

las miradas de los luceros

Solo una barcarola

ilumina los vientos

y oscurece las olas

El influjo del jaikú se deja sentir en García Lorca desde 1920, cuando emprende las *Suites*. Mario Hernández ha señalado cómo un año antes en la Residencia de Estudiantes el poeta pudo conocer directamente la poesía japonesa y que su amistad con el músico Adolfo Salazar quizás intervino en dicho ejercicio jaikista. El mismo Mario Hernández precisa[34]:

El salto que se ha producido desde el horizonte inmediato del *Libro de poemas* no puede ser mayor. Nada que ver, pues, con el camino de fidelidad que había anunciado el mexicano José Juan Tablada, según ha estudiado Octavio Paz. Por otra parte, si los *haikai* se organizan como secuencias temáticas, en García Lorca el poema se fragmenta en unidades menores que se constituyen en partes secuenciales, en sí mismas independientes, de una línea melódica sostenida: *suite-haikai*. El proceso conlleva en el poeta granadino un arrastre musical de primera importancia [...] el uso de las «diferencias» o variaciones sobre temas de cantos populares y ritmos de danza.

Con estructura de jaikú Lorca había escrito el 10 de agosto de 1921 «Vilano de noche», luego incorporado a la *suite* «Horas de la tarde», en el cual reúne un motivo popular y el ingenio propio de la greguería: «Sobre el agua/que late entre las zarzas/las estrellas se alargan». Pero mayor originalidad alberga, si cabe, la breve serie «En el cumpleaños de R.G.A.», subtitulada «Corona poética o pulsera de flor»[35]: los tres sustantivos del jaikú inicial, «(Tema de la corona)», son retomados en el jaikú subsiguiente «(Situación)» y cada verso de aquel primero («Una vinca lucero, /una rosa/y un lirio negro») da título a sendos poemitas agrupados precisamente bajo el

subtítulo «Desarrollo del tema», antes de cerrar la serie con el texto no menos jaikista «La cinta de la corona o pulsera de flor»:

Cinta azul,
azul y naranja,
con el fleco verde limón.

En la cinta azul, azul y naranja,
vaya escrito este nombre:

Rosa García Ascot.

Ultraístas y creacionistas pusieron el jaikú al servicio de la aprehensión del instante, del efecto sugerente de sorpresa y de resoluciones experimentales y lúdicas. «Los *haikai* son telegramas poéticos», había escrito Gómez de la Serna entre sus greguerías. La estética del contraste por hibridismo, su tripartición melódica y ausencia de nexos frásicos (característica que lo distancia del género inventado por Ramón), facilitaba la concisión verbal y concentración de una idea conforme a los propósitos de fragmentarismo y novedad vanguardistas. Al respecto escribe Adriano del Valle en dos breves textos que a modo de prólogo presentan *La sombrilla japonesa* de Vando Villar :

ISAAC Y LAS TACITAS DE PORCELANA DE SUS HAIKAIS

Nada más que tres versos —los tres versos que, como tres finos dedos japoneses, se ciñen a la porcelana pintada del *haikai*— son los que bastan para levantar en el aire, negligentemente, la lírica tacita de este poema en miniatura, hasta acercarla a nuestros labios con delectación espiritual, entre las confituras de una plática sabrosa y el humo aromatizado de sus imágenes. Nada más que tres versos...

LAS DIEZ Y SIETE SÍLABAS, LAS DIEZ Y SIETE

TEMPERATURAS DEL COLOR DEL HAIKAI

He aquí el arte, he aquí la estética del *haikai*. Poesía en miniatura, poesía japonesa, con cuya técnica podríamos pintar el Fusi-yama —el volcán sagrado del Japón— sobre la diminuta y sonrosada uña de una *musmé*. Así una uña de mujer que hubiese sido decorada por Hokusai...

Algunas composiciones de ese libro son excelente ejemplo del jaikú español de vanguardia, tanto por su forma y temática oriental o, caso mucho más frecuente, por haberlo incorporado con otras formulaciones vanguardistas. Reproduciré únicamente un poema que no es otra cosa que sucesión de imágenes y greguerías provocadas por la contemplación de un puerto, precedida y cerrada por tres versos de corte jaikista-greguerístico:

Las embarcaciones flotantes
miran el mundo del revés

mientras se fuman sus negros cigarrillos.

Guirnaldas de puentes metálicos

Arboleda acuática

Pirámides de frutos del sur

Banderines de mil colores.

Los marineros subidos en las antenas

mondan radiogramas y mandarinas.

El barco que entra, canta

con voz de barítono.

El cocinero baldea la cubierta

con la adormidera de su acordeón.

La tarde, equilibrista japonesa,

ha cerrado su sombrilla de colores.

El portuguesito arrodillado,

se arranca de la garganta

los plumones de un fado.

Un poemario como *Hélices*, en el que Guillermo de Torre pretendió compilar las posibles (e imposibles) expresiones del vanguardismo entonces conocido, y no sólo la ultraica como alguna vez se ha dicho, es comprensible que contenga textos de este tipo: «La tijera del viento/corta las cabelleras/de las espigas más esbeltas», «Tú y yo sumergidos en el espejo/Y nuestros besos rizan/las ondas del agua», por citar dos de los más logrados. Francisco Vighi y Alejandro Mac-Kinlay construyen sobre el jaikú o variantes *Versos viejos* y *Hai-Kai*, respectivamente. Rogelio Buendía Manzano, poeta no suficientemente valorado, muestra propensión a las composiciones breves en su heteromorfo *La rueda de color*, presentándolas numeradas en series (v. gr., «Canto cautivo», de reminiscencias valleinclanescas, la resueltamente más vanguardista «Diagramas del sueño» y, sobre todo, la que da título al libro), composiciones a las que suele incorporar jaikús sin esquema métrico silábico jaikista y en su modalidad de cuatro versos o tanká[36]. La relación podría extenderse con ejemplos de la obra ultraísta de Juan Chabás, Antonio Espina, Adriano del Valle, etc., sin olvidar que Mauricio Bacarisse con *Mitos* y Juan José Domenchina con *La corporeidad de lo abstracto* acceden en gran parte mediante el jaikú a la expresión propiamente vanguardista. Los autores más

celebrados del Veintisiete tampoco despreciaron las posibilidades del género, haciendo ver de este modo la pervivencia de componentes que la primera vanguardia había integrado desde sus comienzos. Sírvannos de muestra los casos aducidos por Aullón de Haro[37]:

El jaikismo guilleniano (presente en *Cántico*) se construye, aun en las ocasiones en que surgen cuantiosas dificultades de lectura, mediante la característica nitidez nominalista de un lenguaje altamente refrenado por la norma métrica con resultados sintácticos. También García Lorca ofrece concomitancias jaikistas en *Canciones* (por ejemplo, en algunas estrofas de «Narciso» y la «Canción del jinete», o en estos versos de «El espejo engañoso»: «Eco de sollozo/sin dolor ni labio/Hombre y bosque») ciertamente incorporando la técnica del jaiku a la poesía popular andaluza. Por su parte, la experiencia jaikista de Cernuda presenta localizaciones muy puntuales, a excepción de los poemas «Un momento todavía» y «Bagatela», incluidos en *Con las horas contadas* y el postrero *Desolación de la quimera*. Por último citaré a Prados, que como Machado tiene cierta proclividad popularista y epigramática, escribe «La noche, con su café, /desveló al agua/y al viento» o estos otros dos versos «Toda la noche estuvieron amarrados al balcón/los ojos del marinero» que son en verdad construcciones modélicas de integración jaiku-gregería.

En definitiva, los referidos componentes y estructuras temáticas de la primera vanguardia y aquellos subgéneros literarios sólidamente enraizados en ella pueden rastreadse en la producción del Veintisiete. A lo hasta aquí expuesto, quepa añadir que la diversiforme distribución espacial del poema y los juegos tipográficos vuelven en 1929 a *Tratado de las tardes nuevas*, del canario Julio Antonio de la Rosa[38], y a un texto publicado ese mismo año por Fernando Villalón en *La Gaceta Literaria* con el título «Raquel y Wladimiro»[39]:

21 ampollas	M	de 8 x 11
en 3 Kantos	U	de 7 estrofas
última consecuencia	Z	del homenaje a Góngora
RAQUEL	I	Y WLADIMIRO
fábula constructiva	K	y ornamental
recomendada por	A	la academia libre
de Papel de	L	Aleluyas
para	I	estimular
la producción	N	de lana en verso
entre los corderos	E	que pacen en el
mar del japon		del norte
donde canta		mi canario

Bajo la perspectiva de la pervivencia de estructuras genéricas y del ininterrumpido tratamiento de aspectos específicos de la vanguardia histórica por parte del Veintisiete es necesario situar la temática de la ciudad con sus

realizaciones tópicas. Comoquiera que la relevancia del mundo urbano en la poesía vanguardista ha sido tratada correctamente por la crítica[40], diré tan sólo en rápida síntesis que el Veintisiete, exceptuada la comprensible reestructuración de dicha temática, apenas aporta algo que no existiera en la tópica vanguardista del mundo urbano. El Ultraísmo había asumido y desarrollado profusa y miméticamente la concepción marinettiana de la ciudad moderna, maquinista y tecnológica; al menos en significaciones de superficie coincidía con la visión creacionista que incorporaba, a su vez, planteamientos artísticos, plásticos, del Cubismo. Pues bien, la articulación temática de la ciudad *en* la modernidad y varios subtemas tópicos de ella derivados que, exceptuado el caso singular de la obra primera de Lorca y Alberti, existen ya en la primigenia poesía de algunos integrantes del Veintisiete (maquinismo, industria, espacialidad y objetualización urbana...), y así pasarán a la obra de la mayoría de los escritores de aquella promoción, pero lejos de la profusión inicial de la vanguardia. No se sustraerán a los planteamientos futuristas al comprender la ciudad como centro del mundo moderno regido por la máquina y la tecnología como tampoco a su dimensión ideológica cuyos tópicos más recurrentes son la fábrica y el obrero.

Y no sólo la pervivencia de la especificidad vanguardista se limita a lo enunciado. El Creacionismo no parece estar muy distante, por ejemplo, del surrealista *Poeta en Nueva York* lorquiano. En Alberti el humor y el cine burlesco, ambos genuinamente vanguardistas y cuyo antecedente tal vez sea el gracioso poema escénico «Discurso» de 1921, se funden en su conocido libro ocho años después; Bastera combina humorismo, greguería y jaikú en el ya citado *Vírgulo. Mediodía*. En fin, el poema en prosa, si tuvo excelente continuación en diversas manifestaciones creacionistas, fue cultivado por casi todos los escritores del Veintisiete, desde Salinas a Diego; otros, a veces lo incorporaron a sus novelas; predomina en el libro, originalísimo no sólo por sus polícromas ilustraciones de Barradas, *Tam Tam* de Tomás Borrás; fue soporte textual íntegro de *Oscuro dominio* de Juan Larrea, y en libros surrealistas enteramente compuestos bajo dicho criterio estético-literario: *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre, *Ocnos* y *Variaciones sobre Tema Mexicano* de Luis Cernuda, *La flor de California* de José María Hinojosa y *Libro de las figuraciones* de Ramón Fera[41].

4. Barroco, gongorismo y vanguardias

No se ha insistido suficientemente en los puntos de contacto entre la «clasicidad» barroca y la modernidad vanguardista. Resulta indudable que el Barroco representa la más sólida e importante contribución española a la cultura europea, artística y doctrinalmente. Desde la inicial distinción entre Renacimiento y Barroco que efectuara Heinrich Wölfflin en *Los conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915) hasta la última reinterpretación tardía y esclarecedora de Arnold Hauser, el tratamiento y restitución

comprehensiva del arte Barroco pone fin a una historia cuya gran última operación, el Romanticismo, se hallaba desprovista de su más inmediato y relevante antecedente de sesgo no ortodoxamente clasicista. Croce, Spitzer, D'Ors, Dámaso Alonso, Walter Benjamin..., por citar nombres dispares, fueron algunos de los responsables de la reconstrucción barroca para la reconstrucción de la historia artística e intelectual de Europa. No puede comprenderse la cultura moderna y sus diferentes propuestas teórico-literarias sin advertir sus relaciones con la estética barroca que bajo un aspecto innovador y revolucionario la antecede en su formalización.

El barroquismo es rasgo sobresaliente y específica aportación española a la Vanguardia. De hecho, el barroco literario fue brújula en la confusa atmósfera poética de los años veinte, después de las experiencias no siempre afortunadas ni originales del Ultraísmo, cuando el Creacionismo se configuraba como valiosísima teoría poética y venía recreándose lo popular de la poesía medieval española (neopopularismo en terminología al uso) con los acentos andaluces de Moreno Villa, Lorca, Alberti o Villalón. Se tradujo en la vuelta generalizada a los cánones retóricos, confluyó en su dimensión conceptualista con la greguería y con algunas expresiones conceptistas afines, por lo general circunstanciales como la de José Bergamín, y tuvo adecuada imbricación dentro de la Vanguardia del mismo modo que fue factible yuxtaponer, según hemos visto en estas mismas páginas, el vanguardismo y la tradición popularista. Ahora bien, de la herencia barroca procedía esencialmente la preponderancia de la metaforización. El núcleo teórico-poético que muestra la expresión y doctrina conceptista de la metáfora es expansión del inicial concepto aristotélico que llega hasta la vanguardia española como legado de la especificidad conceptista de Gracián y de la metaforización de Góngora. Esa particularidad del barroco debe comprenderse en cierta coincidencia con la doctrina de la poesía pura, así como con las formulaciones de creacionistas y ultraístas, hasta ser, según Friedrich, «el procedimiento estilístico más adecuado a la ilimitada fantasía de la poesía moderna»[42]. Del empeño por buscar metáforas queda constancia en manifiestos y escritos de teoría poética ultraísta; de ahí que ya en 1921 Jorge Luis Borges juzgara la metáfora como elemento primordial al que convenía reducir la lírica y que, tiempo después, aún Cernuda advirtiera en ella la característica primera del Veintisiete aunque fuera «cultivo especial de la metáfora, cultivo poético que el grupo recoge y se apropia»[43]. Sin embargo, aun siendo una constante de la poesía de los años veinte, existe un progreso cualitativo en la metaforización que seguramente conviene atribuir, siguiendo al mismo Cernuda, al paulatino abandono del cúmulo de metáforas efectistas que aquellos poetas cultivaron obsesivamente en sus comienzos. La metáfora explícita artísticamente, por lo demás, la vuelta del Veintisiete a la clasicidad barroca mediante la reivindicación de Góngora en nuestro siglo cuando se cumplían trescientos años desde su muerte.

En otro lugar he hablado de «bienio gongorino» refiriéndome a 1926 y 1927 como años del reconocimiento público (y definitivo) de Góngora a iniciativa de poetas que, a su vez, ejercían la crítica, pero, como sabemos y sin entrar en detalles, el interés que suscita el poeta cordobés entre críticos y filólogos ha de retrotraerse a principios de siglo y, en lo que respecta a los poetas, ese interés tampoco era entonces nuevo, pues venía de años atrás[44]. Las primeras tentativas e inmediatos resultados de la rehabilitación gongorina se deben a hispanistas franceses (principalmente, Lucien Paul Thomas y Foulché Delbosc) y, en España, a la revista *Helios*, que en 1903 decidió interrogar sobre la vigencia del cordobés, hasta entonces pésimamente editado y ejemplo de mal gusto para manuales decimonónicos y para quienes, como Unamuno, se sentían mareados ante las *Soledades* o continuaban empecinados en suscribir la heredada apreciación refractaria de Menéndez Pelayo. Los poetas habían vuelto la mirada hacia Góngora, si cabe de manera más ostensible, incluso antes del tricentenario pues su resurgimiento comenzó a gestarse (como de hecho la misma Promoción del Veintisiete) en la primera vanguardia, teórica y poéticamente.

Las coincidencias entre Barroco y vanguardia histórica de inmediato quedarían avaladas formalmente por la referida práctica común de la metáfora, por creación de neologismos (frecuentes en la poesía primera de Larrea y, llevados al exceso, en el precitado *Hélices* de Guillermo de Torre), por la frecuentación de hipérbolos y elipsis e incluso por el parentesco entre la estructura hiperbática y un replanteamiento de la sintaxis ya proclamado por la vanguardia de corte futurista[45]. ¿Sería aventurado advertir en la carencia o, mejor, sustitución de la puntuación por componentes gráfico-espaciales que caracteriza al Ultra un nuevo poso de la tradición medieval y áurea donde era mínima o inexistente?

Algún día convendrá estudiar con la profundidad que merece la confluencia significativa del gongorismo y la poesía creacionista[46], poesía alentada por Juan Larrea y Gerardo Diego, éste significativamente promotor principal de la más temprana reivindicación del cordobés[47] y asimismo protagonista en la de 1927. Los ultraístas, cuya poesía Larrea entendió como «gongorismo con pantalón largo», no podían declarar abiertamente ningún magisterio, ni siquiera el de Góngora a quien, sin embargo, «invocan unánimes, sin previo acuerdo» y reconocen «como precursor cierto y remoto de sus pesquisas metafóricas»[48]. Lo que les atrajo de Góngora fue el afán formal del lenguaje y su capacidad de sorpresa, pero también la actitud transgresora, innovadoramente revolucionaria, y su posición estética ante el objeto artístico. Por lo demás, contamos con pruebas suficientes de ese reconocimiento de la primera vanguardia hacia el autor de *Soledades*: Guillermo de Torre antepone una cita gongorina a la parte séptima, «Kaleidoscopio», de *Hélices*; del mismo modo procede Rogelio Buendía en un poema de *La rueda de color*; el ya aludido *Álbum* de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre se abre con «un verso

de Góngora/...*perdidos unos, otros inspirados...*»; Jorge Guillén, quien curiosamente obtuvo el grado de doctor con una tesis sobre Góngora aún inédita, incluye un poema en prosa titulado «La fuente de Góngora» en *Hacia Cántico...* Al menos son signos externos de una temprana afección.

El gran elemento barroco, o manierista-barroco por mejor decir, determinable en la Promoción del Veintisiete procede de una herencia natural que se desenvuelve en la tradición española como expresión de carácter propio y constante artístico-cultural. Por otra parte, dentro del fenómeno contemporáneo de estudio y restitución del Barroco los poetas del Veintisiete se acercaron a Góngora retomando su singular poética y utilizándolo como estandarte en política literaria. El gongorismo fue reasumido y significó (y esto nunca habría que olvidarlo) el aspecto español y muy distinguido de una de las operaciones culturales de mayor calado realizadas durante la primera mitad del siglo XX. A partir de esto ha venido atribuyéndose el resurgimiento de Góngora al Veintisiete en exclusividad inoportuna, a veces sin matizar convenientemente que fue el final de un proceso iniciado años antes.

La asunción del gongorismo entendida dentro de la recuperación y, como he dicho, de la integración del Barroco en la cultura europea moderna, contenían en sí mismas aspectos que repercutieron en la ejecución artístico-literaria. En primer lugar, el influjo de Góngora, consecuencia inmediata de su renacimiento contemporáneo, aun siendo capital no fue único pues indudablemente desencadenó el de otros clásicos áureos, desde Garcilaso, Fray Luis y Juan de la Cruz hasta Lope, Quevedo y Bocángel, sin olvidar que tuvo su complementariedad en una importante dedicación filológica y didáctica favorecida por el apogeo cultural de la época. Además, los autores del Veintisiete, sin duda alguna mejores que sus inmediatos predecesores por aquilatadísima práctica poética, ocupaban lugar privilegiado para consolidar esa recuperación perdurable del Siglo de Oro puesto que la mayoría contaba no sólo con formación académica sino también con la experiencia poética de la vanguardia histórica, agostada en su propia experimentación pero de cuyas innovaciones podían beneficiarse. En segundo lugar, la heterogeneidad temática y formal de la promoción difícilmente permitía actitudes de práctica poética homogéneas, si bien sintiendo la necesidad de proclamarse exegetas de su obra más culta y compleja, en no pequeña medida la interpretan, asumen y recrean; pero también a través de él se consolidaba la restitución de la poesía de metros y temática populares. Por un lado, la influencia del poeta (no tan generalizada como se pretende y mucho menos si se plantea en términos globales para hablar de generación gongorina) se refleja en los miembros de la promoción y a lo largo de la contemporaneidad en grado y forma que la crítica ha establecido, desde la innovación léxica con cariz antijuanramoniano de Domenchina en *La corporeidad de los abstracto* (1825)[49], los cultismos de Guillén o los esdrújulos de Aleixandre hasta la reproducción ciertamente mimética, conceptista y culterana, llevada a cabo por Miguel Hernández en su anacrónico, pero muy meritorio, *Perito en lunas* (1933). Por otro lado, interesa destacar no tanto los textos escritos en honor a Góngora (v. gr.,

«Centenario» de Larrea, «Los ángeles albañiles» de Alberti, un soneto de Aleixandre aparecido en el número del homenaje de 1927 dedicado al cordobés por *Verso y prosa*, «Canciones» de Diego asimismo publicadas en aquella fecha por la revista murciana...) cuanto aquéllos en los que se procede a recrear miméticamente la lengua poética gongorina. Si los casos de influencia y sustrato gongorino en la Vanguardia representan la recuperación de Góngora por el siglo XX, el ejercicio de mimesis o glosa poética gongorizante, traduce, extremadamente, la voluntad de ir desde la Vanguardia hacia el cordobés. Compréndanse así *La toriada* de Villalón, «Poema del agua» de Altolaguirre, la décima «Ruisseñor» de Guillén y la «Soledad tercera (paráfrasis incompleta)» de Alberti. Por último, con mayor significación artística que la de ese virtuosismo técnico elaborado sobre base barroca, gongorismo y Vanguardia llegan a convivir en yuxtaposición perfectamente planteada en los casos sobresalientes de Alberti y Diego. En *Cal y Canto* del gaditano, por síntesis de la construcción gongorina, del léxico de raigambre popular y de lo que llamó Cernuda accesorios de la modernidad. En cuanto a Diego, la simbiosis entre gongorismo asumido y experimentalismo vanguardista ha de juzgarse más allá de los propósitos de la rehabilitación de Góngora que él mismo provocó y protagonizó. Si las dos maneras del estilo gongorino parecen reproducirse en Diego al practicar éste simultáneamente desde fecha temprana la poesía de vanguardia[50] y otra de corte tradicional, permeable a las innovaciones de aquélla, ambas tendencias se hallan perfectamente plantadas en *Fábula de Equis y Zeda*, compuesta entre 1926 y 1929 pero publicada de manera íntegra en 1932[51]. Entre otros aspectos que las lecturas críticas de esta obra han señalado, apuntaré que la fábula no es motivo novedoso para una vanguardia que construye, a su vez, la mitología del mundo moderno (así *Fábula y signo* de Salinas y «Fábula. 1930» de Altolaguirre); a Diego le permite hermanar su dimensión mitológica de raíz futurista y las imágenes del ámbito irracional con plantamientos artísticos encauzados por la estrofa y muy próximos a las *Fábulas* gongorinas. Lejos del pastiche, acercándose y al mismo tiempo distanciándose del poeta, elaborando un Góngora creacionista[52], la *Fábula* de Diego venía a ser inmejorable muestra del acoplamiento, en integración armoniosa, del clasicismo áureo y de la modernidad vanguardista.

En definitiva, la Vanguardia hispana había logrado progresivamente una de sus singularidades más apreciables asumiendo la tradición barroca y restituyendo el gongorismo como aportación genuinamente española dentro del pluriformal discurso de la Vanguardia.

Tanto la situación cultural actual como los requisitos de la investigación histórico-literaria exigen una reconsideración crítica del arte y pensamiento barrocos[53]. Otros aspectos del problema del Barroco en relación con la Vanguardia los continuaré desarrollando en breve[54]. Pero no quiero concluir sin señalar que es necesario de una vez poner las cosas en su sitio respecto de determinadas actitudes demasiado aceptadas

hasta hoy. Para resumir, y como ejemplo, *Lo Barroco* de Eugenio D'Ors tiene que pasar a ocupar definitivamente el lugar importante, teórico y artístico, que le corresponde; o bien, Rene Wellek y su estudio del concepto de Barroco, que respecto de Gracián, más que insuficiente es una muestra evidente de ignorancia[55]. Pero esto ya son cuestiones que desbordan ampliamente los propósitos que en principio me propuse.

NOTAS

[1] Cf. para este último aspecto: O. Calabrese, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994 (fundamentalmente el primer y último capítulos, págs. 17-43 y 197-209); G. Guerrero, *La estrategia neobarroca: estudio sobre el resurgimiento de la poética barroca en la obra de Severo Sarduy*, Edicions del Mall, Barcelona, 1987; Ch. Buci-Glucksmann y F. Jarauta (eds.), *Barroco y neobarroco*, Círculo de Bellas Artes-Visor, Madrid, 1993.

[2] Cf. F. Villalón, *Poesías inéditas* (ed. de Jacques Issorel), Trieste, Madrid, 1985.

[3] Esta *suite*, de cuya existencia sabíamos por Enrique Díez Canedo, ha sido presentada con otras por Ch. de Paepe, «Tres *suites* recompuestas y siete poemas inéditos de Federico García Lorca», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16, diciembre 1994, págs. 7-28.

[4] R. Alberti, *Poemas anteriores a «Marinero en tierra»*, en *Obras completas. I. Poesía 1920-1938* (ed. de L. García Montero), Aguilar, Madrid, 1988, págs. 5-72. Fueron inicialmente recopilados por Abel Vallmitjana (Ediciones V.A., Barcelona, 1969) y, después, coincidiendo con los 70 años del poeta, con algunas supresiones inexplicables y precedidos por un grabado de Norah Borges, como apéndice en hojas azules de la edición *Canciones del Alto Valle de Aniense*, Losada, Buenos Aires, 1972, págs. 189-249.

[5] El propio Alberti ha escrito que envió sus primeros poemas a *Ultra*, pero nunca fueron publicados: «Cómo eran exactamente esos poemas, no lo sabré ya nunca. Pero puedo afirmar que serían muy distintos, sobre todo de los pertenecientes a 1920-1921, por encontrarlos hoy, además de puros e inocentes, de un vanguardismo reposado, sereno, del que sólo conservan —aunque no siempre— cierta disposición tipográfica de los versos y la ausencia total de puntuación» (*vid.*, R. Alberti, *op. cit.*, pág. 8).

[6] R. Alberti, *loc. cit.*, pág. 7.

[7] R. Alberti, *loc. cit.*, págs. 8-9.

[8] Cf. Ricardo Senabre, *La poesía de Rafael Alberti*, Universidad de Salamanca, 1977, pág. 11.

[9] Véanse, entre otros, los cuadros titulados «Desnudos en un paisaje» y «Contraste de formas». Influído por Cezanne, incuestionable punto de arranque del cubismo pictórico, la producción de artista heterodoxo que es Léger, aunque mudable, no suele apartarse de lo cotidiano que se presenta a través del movimiento sugerido por volúmenes y formas geométricas.

[10] Cf. *Grecia*, 1 de julio de 1920. Reproducido, junto a los restantes mencionados, en J. Larrea, *Versión celeste* (ed. de M. Nieto), Cátedra, Madrid, 1989. Para un análisis bastante detallado de los primeros poemas de Larrea, cf. R. Gurney, *La poesía de Juan Larrea*, Universidad del País Vasco, 1985.

[11] Véase mi artículo «El componente gráfico-textual como base de la imagen visual creacionista y ultraísta», en *Image/Imagen. Actes du XXV Congrès de la Société des Hispanistes Français*, Université Lumière Lyon 2, marzo 1991, págs. 221-237.

[12] La misma idea de movimiento de las imágenes cinematográficas aparece también en Gerardo Diego: «El oleaje del cine es igual que el del mar/Los días lejanos cruzan por la pantalla» («Nubes», de *Manual de espumas*).

[13] No deja de ser significativo el hecho de que, entre otras técnicas compositivas, fueran la sinestesia y el símil recursos que suscitaron inmediato interés hacia la poesía de Vicente Huidobro. En términos de «traumatismo poético» se expresó Larrea para referir el efecto que le produjo en 1918 el verso «La luna suena

como un reloj» del chileno. La propia exégesis de Larrea justifica la cita en extenso: «Se construía la frase sobre un adverbio de modo, como un símil cualquiera, pero dentro de un ámbito como de campana neumática, sin tiempo ni lugar que presuponia otra clase de existencia, afirmada sobre símbolos extraños a la experiencia humana. No se trataba, sin embargo, de un estado mental, literariamente abstracto, sino de un hecho correspondiente al mundo concreto de nuestros sentidos biológicos. La luna *suen*; se la oye, he ahí lo traumáticamente fenomenal. Su comparación con el reloj, a la vez que corroboradora del enunciado en sí, era meramente adjetiva, aludiendo tal vez al parecido visual del disco plenilunar a la esfera iluminada de un reloj de torre. Lo sustantivo era que la luna, lo absolutamente silencioso, *sonase* como con tiempo y vida propios, cosa que implicaba una transfiguración, distanciando el fenómeno de nuestra realidad de seres humanos, proyectándonos a otra vivencia del cosmos». Cf. J. Larrea, «Vicente Huidobro en vanguardia», en *Torres de Dios: poetas*, Madrid, 1982, págs. 84-85.

[14] El procedimiento es utilizado por Alberti en otros poemas de la misma época. Por ejemplo, en uno de 1922, el verso «primavera al baño de María» genera una relación por rima, paralelismo y conmutación sintagmática entre la frase lexicalizada latente de la Anunciación del arcángel a la Virgen, «He aquí la esclava del Señor», y la que es metáfora de la primavera en otro verso: «He aquí la esclava de la flor». Y esto, si no es aventurada la exégesis, al margen de la asociación posible entre la expresión culinaria «al baño de María» y la Virgen (porque el nombre propio sugiere al poeta la referencia a la madre de Cristo), así como entre ésta (porque, «esclava del Señor», la tradición le dedica mayo, mes primaveral de las flores) y la estación «esclava» de las flores.

[15] Los influjos de los clásicos áureos y de la poesía pura en Salinas ya fueron señalados por Leo Spitzer (*Lingüística e historia literaria*, Gredos, Madrid, 1968), sin embargo, nunca advirtió el crítico alemán la filiación futurista-ultraísta de sus primeros libros, según precisa P. Aullón de Haro en *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 186.

[16] Cf. L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1972, pág. 172.

[17] Adriano del Valle tituló una de sus composiciones «A Miss Underwood» y Pedro Salinas retoma el motivo en «Underwood girls», de *Fábula y Signo* (1927). Ambos casos, como el de Villalón, se inscriben en la temática ultraísta cuyos ecos encontramos también en el célebre «Madrigal a un billete de tranvía» incluido por Alberti en *Cal y canto* (1929).

[18] J. Guillén, *Hacia «Cántico»*. *Escritos de los años veinte* (recopilación y prólogo de K. M. Sibbald), Ariel, Barcelona, 1980.

[19] Inicialmente fue presentado como sexto poema de la sección «Airecillos» en la revista *Alfar*, 46, enero 1925, pág. 9:

I

Baila con gracia: riesgo en lo cierto. Juntan los pies rigor y albedrío. Sueños, ¡qué dentro! Suelo, ¡qué ajeno! Buen bailarín: afronta el Destino.

II

Porque, clásicamente, reconoce algo ajeno que le es *dado*. Las incertidumbres de sus pies saben contar la segura resistencia del suelo. —Y eso es el destino: lo dado. ¡Buen bailarín!

[20] Cf. P. Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX*, págs. 252-253.

[21] Frente a la frecuente confusión terminológica y las distintas acepciones que ha conocido este subgénero poético acuñado por Basho y seguidores («haiku» en lengua anglosajona, «haikai» para Gómez de la Serna y vanguardistas, «hai-kai», «hokusai», «jaiku»...), opto por el término «jaikú», por entenderlo más acorde con la grafía y fonética castellana: aspiración de la /h/ y palabra acústicamente oxítana.

[22] P. Aullón de Haro, *La poesía en el siglo XX*, pág. 197.

[23] Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y otros, *Álbum. Versos de juventud* (ed. de A. Duque Amusco y M^a. J. Velo), Tusquets, Madrid, 1993. Véase, además, A. Duque Amusco, «Aleixandre ultraísta», *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1985, pág. 41.

[24] Hecho muy generalizado en la vanguardia histórica, no exento de humorismo e ingeniosidad. Entre otros muchos ejemplos, éstos de Diego: «Y el cielo es un gran circo/del que los trapecios cuelgan al unísono» («Barrio», de *Imagen*), «Cuándo vendrá la primavera/a patinar sobre el andén» («Luvia», de *Manual de espumas*); y de Larrea: «en sus skís urbanos/bajaban patinando los tranvías» («Cosmopolitano», en «Metal de voz» de *Versión celeste*).

[25] Cf. Escrito en 1921 y luego integrado por su autor a *Canciones de la mañana* (1929), citado por J. Cano Ballesta, *Literatura y tecnología (Las letras españolas ante la revolución industrial: 1900-1933)*, Orígenes, Madrid, 1981, pág. 87.

[26] A menudo Villalón incorpora a ellas tecnología y maquinismo. En graciosa letrilla «una camioneta Fiat/y un Ford pintado de nuevo; /bajo un tinglado de zink/hablaban de amor». En idilio romántico («Dos años llevamos ¡vida! /durmiendo en el mismo lecho; /las mismas manos halagan/nuestros ollares de acero»)

han intercambiado bujías, tornillos y adulaciones antes de que sus cuerpos mecánicos ansíen fundirse en un beso: «—¿Por qué no haces un esfuerzo? /No es más que el freno de mano... /Empuja... —Trikk. —Yo te quiero/con todo el carburador. / —Yo con toda mi magneto. /Tururúu». Cf. F. Villalón, *op. cit.*, págs. 50-51.

[27] En *La sombrilla japonesa*, Imp. «La Exposición», Sevilla, 21924.

[28] Cf. L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 31972, págs. 148-149.

[29] Cf. R. de Bastera, *Obra poética*, Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, 1958, págs. 388-389.

[30] Véase, al respecto, J. Chabás, *Literatura española contemporánea (1898-1950)*, Cultural, La Habana, 1952, pág. 266; P. Salinas, *Literatura española del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1970; R. Freedman, *La novela lírica*, Barral, Barcelona, 1971.

[31] Cf. P. Aullón de Haro, *El jaiku en España*, Playor, Madrid, 1985, y *La poesía en el siglo XX (Hasta 1939)*, págs. 253-259.

[32] Conviene mantener con cierta reserva la responsabilidad que Octavio Paz atribuye a José Juan Tablada como introductor del jaikú en nuestro país. Había sido practicado antes por Antonio Machado, según demuestra irrefutablemente P. Aullón de Haro, y ya en 1919 revistas como *Grecia y España* contribuyeron a difundir más ampliamente el género mediante la publicación de artículos teóricos e incluyendo textos traducidos del francés. Cf. O. Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1971, y *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974; P. Aullón de Haro, *El jaiku*; J. Rubio Jiménez, «La difusión del haiku: Díez Canedo y la revista *España*», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XII-XIII, 1987, págs. 83-100.

[33] Cf. R. Gómez de la Serna, «Prólogo» a *Total de greguerías*, Aguilar, Madrid, 1962, págs. 35-36.

[34] Cf. M. Hernández, «Introducción» a F. García Lorca, *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*, Alianza, Madrid, 1981, págs. 29-30.

[35] Inédita hasta su publicación por Mario Hernández en F. García Lorca, *loc. cit.*, págs. 103-108.

[36] Cf. R. Buendía, *La rueda de color*, Talleres tipográficos de la viuda de J. Muñoz, Huelva, 1923.

[37] P. Aullón de Haro, *La poesía*, págs. 258-259.

[38] Acerca de este poeta y otros del vanguardismo canario, véase M. Martínón, «Alrededores de una literatura», en A. Sánchez Robayna (ed.), *Canarias: las vanguardias históricas*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Gobierno de Canarias, 1992, págs. 73-97.

[39] Cf. F. Villalón, *Obras (Poesía y prosa)*, (ed. de J. Issorel), Trieste, Madrid, 1987, pág. 251.

[40] Vid. J. Cano Ballesta, *op. cit.*; P. Aullón de Haro, *La poesía*, págs. 288-296.

[41] Habrá podido observarse que las páginas precedentes en parte corroboran y amplían las tesis que mantuvo en 1989, e incluso en escritos anteriores, P. Aullón de Haro, *loc. cit.* De algunos aspectos aquí tratados también me ocupé circunstancialmente en mi ya lejano *La poesía en el siglo XX: hasta 1939*, Madrid, Playor, 1984.

[42] Cf. H. Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pág. 268.

[43] Cf. J. L. Borges, «Ultraísmo», en O. Collazos (ed.), *Los vanguardismos en América Latina*, Península, Barcelona, 1977, págs. 133-139; y L. Cernuda, *op. cit.*, pág. 156.

[44] Vid. E. Dehennin, *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*, París, Didier, 1962.

[45] En este último sentido diré que aunque el hipérbaton no es figura que adquiere la relevancia que tuvo en la época áurea puede documentarse desde la poesía de Cernuda anterior a *Perfil del aire* hasta *Perito en lunas* de Miguel Hernández, ahora bien, en el conjunto del Veintisiete lo fue de manera muy esporádica excepto en aquellas composiciones miméticamente gongorinas.

[46] Sobre ello existen unas apreciables páginas de J. L. Bernal, «Creacionismo y neogongorismo en la poesía "Adrede" de Gerardo Diego», en J. L. Bernal (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993, págs. 43-65.

[47] Había publicado «Un escorzo de Góngora» en *Revista de Occidente*, III, 1924.

[48] Cf. G. de Torre, *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, 3 vols., Guadarrama, Madrid, 1965.

[49] Cf. A. Carreira, «El gongorismo involuntario de Juan José Domenchina», *Bulletin Hispanique*, XC, 3-4, julio-diciembre 1988, págs. 301-320.

[50] La protohistoria poética de Diego se remonta a las composiciones ultraístas que en 1919 y 1920 publicó *Cervantes, Reflector, Grecia y Ultra*, además de los inéditos de entonces que fue incluyendo en libros antes de reunirlos en 1970 bajo el título *Poesía de creación*. Su producción vanguardista evoluciona desde el ultraísta *Evasión* («primer libro de avanzada», según sus propias palabras, y luego, junto a «Imagen múltiple» y «Estríbillo», partes de *Imagen*) a la ortodoxia creacionista de los treinta poemas de *Manual de espumas*, después de una etapa de transición representada por *Limbo*.

[51] Se presentó de manera fragmentaria en *La Gaceta literaria y Litoral*, precisamente en los números respectivos dedicados a Góngora, junto a la «Soledad tercera» de Alberti.

[52] Cf. E. Dehennin, *op. cit.*, pág. 187.

[53] No voy a entrar ahora en la cuestión Manierismo/Barroco. Para lo arriba señalado debe verse A. Sánchez Robayna, «Barroco de la levedad», en Ch. Buc-
Glucksmann y F. Jarauta, (eds.), *op. cit.*, págs. 115-123.

[54] Pronto podrá verse mi contribución sobre las relaciones entre Vanguardia y Barroco en «La vanguardia como categoría periodológica», en *La vanguardia en España (Literatura y Arte)*, ed. de J. Pérez Bazo, Ibéricas, Toulouse (en prensa).

[55] Cf. R. Wellek, «El concepto de Barroco en la investigación literaria» y «Postcripto 1962», en *Conceptos de crítica literaria*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968, págs. 61-92 y 93-101.