

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

# EL SUPERREALISMO

EN LA

## POESIA ESPAÑOLA

CONTEMPORANEA

*Tesis que presenta el alumno*

MANUEL DURAN GILI

*para recibir el grado de maestro en lengua y  
literatura españolas*

MEXICO, D. F.

1950



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

*A José Luis Martínez*

# I

## FORMACION DEL MOVIMIENTO SUPERREALISTA

*Qui est là? Ah, très bien, faites  
entrer l'Infini.*

ARAGÓN.

“El superrealismo nace de lo maravilloso, y ha existido siempre”, ha dicho Georges Hugnet.<sup>1</sup> A pesar de ello, su elaboración sistemática se produce en un lugar y una época bien precisos: el París de la primera postguerra, con su ambiente de incertidumbre y desilusión. En él, el superrealismo, que es al principio una actitud mental y un método de investigación, se transforma rápidamente en una posición revolucionaria frente a todos los problemas de la vida, con un dogma preciso y riguroso, dogma que es necesario examinar antes de abordar los proble-

<sup>1</sup> *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, editado por Alfred A. Barr, con ensayos de Georges Hugnet. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1936. p. 35.

mas que plantea la influencia del movimiento superrealismo en una literatura dada —en este caso, la literatura española contemporánea—.

Olvidemos por el momento a los antepasados ilustres del surrealismo: Lautréamont, Blake Rimbaud, y otros más, y examinemos la situación espiritual de la Europa de 1918, en la que los valores tradicionales acababan de sufrir el duro golpe de los años de guerra. “Hay que recordar —escribe Alfred Barr— que los dadaístas y surrealistas consideran que la sociedad respetable es la que tiene la culpa de la guerra, del Tratado de Versalles, la inflación de la postguerra, el rearme, y un gran número de locuras sociales, políticas y económicas que han convertido las *realidades* del mundo moderno en un espectáculo de locura tan subersivo como lo parecerán sus más atrevidas super-realidades al espectador ordinario que se juzgue a sí mismo sano y normal”.<sup>2</sup>

El superrealismo nace, pues, en un mundo amargado e inquieto. Otro movimiento: el dadaísmo, lo precede y abre la brecha de la desmoralización: el dadaísmo, partidario del desorden sistemático y la confusión total de las artes, cuya destrucción intenta.

Podríamos afirmar que el movimiento Dada, precursor del surrealismo, se inicia en 1914, año en que el pintor Picabia “firma” como obras de arte un secador circular para botellas y una

<sup>2</sup> *Ibid.* p. 10.

rueda de bicicleta.<sup>3</sup> En 1916, en Zurich, Hugo Ball funda el Cabaret Voltaire, y Tristan Tzara organiza en él las primeras representaciones subversivas: poemas “químicos y estáticos”, discursos insultantes, provocaciones contra el arte y contra el público. El movimiento se extiende rápidamente, y en su locura anárquica es una fuerza que se encamina hacia su propia extinción. Las anécdotas tienen una importancia primordial para la comprensión del dadaísmo, pues el movimiento carece de toda coherencia interior, y no hay en él una doctrina que pueda ser analizada. He aquí lo que escribe un periodista contemporáneo acerca de la exposición de Max Ernst, pintor dadaísta, más tarde surrealista, celebrada en París en 1920:

“Con el mal gusto que les caracteriza, los dadaístas han acudido esta vez al artificio del terror. La exposición se celebraba en los sótanos; todas las luces estaban apagadas en el interior del almacén; por una trampa se escapaban gemidos. Otro bromista, oculto tras un armario, injuriaba a las personalidades presentes... Los dadaístas, sin corbata y de guante blanco, daban vueltas... André Breton se tragaba fósforos, Ribemont-Dessaignes chillaba a cada momento: “¡Llueve sobre un cráneo!”, Aragón maullaba, Philippe Soupault jugaba al escondite con Tzara, mientras Benjamín Péret y Chouchoune se estrechaban la mano a cada momento. En el umbral,

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 22.

Jacques Rigaut contaba en alta voz los automóviles y las perlas de las visitantes...”<sup>4</sup>

De esta atmósfera anárquica nace el movimiento superrealista: un grupo de jóvenes dadaístas —Breton, Soupault, Eluard, Aragon— se cansa al fin de aquel desorden total, y, sintiéndose impulsado hacia las regiones de lo maravilloso y del subconsciente, que el psicoanálisis acababa de descubrir, decide utilizar el dadaísmo únicamente como la fuerza necesaria para limpiar el horizonte. “Aquél era el monstruo que crearía el vacío necesario”, dice Hugnet.<sup>5</sup> Tras haberse separado del dadaísmo, en 1922, Breton y su grupo inician la difícil tarea de elaborar un movimiento nuevo, que se apoyará en la locura, los sueños, lo absurdo, lo incoherente, la exaltación del deseo y de la visión, en todo aquello que es contrario a la apariencia de la realidad y al sentido común.

El superrealismo —palabra empleada por vez primera por Apollinaire<sup>6</sup>— conserva del dadaís-

<sup>4</sup> Citado por Maurice Nadeau, *Histoire du Surréalisme*, París, 1945, p. 49.

<sup>5</sup> G. Hugnet, *op. cit.* p. 30.

<sup>6</sup> “Tout bien examiné, je crois qu'en effet il vaut mieux adopter surréalisme que surnaturalisme que j'avais d'abord employé. Surréalisme n'existe pas encore dans les dictionnaires, et il sera plus commode a manier...” Carta de Guillaume Apollinaire a Paul Dermée, marzo 1917, cit. por Nadeau. En español se ha generalizado más surrealismo que superrealismo, más correcto, debido quizá a que Gómez de la Serna ha popularizado el primer vocablo en “Ismos”. La



mo su desprecio por la literatura y la pintura como tales. Conocida es la frase de André Breton: La literatura es un triste camino que conduce a todas partes. Los angustiosos problemas humanos requieren otra solución. El surrealismo trata de precisarla en su Primer Manifiesto, redactado por Breton, que aparece en 1924.

En él, quedan esbozados los ideales superrealistas que más tarde irán consolidándose y completándose: negación del realismo, "hostil a todo progreso intelectual y moral", y que Breton aborrece por considerarlo hijo "de la mediocridad, el odio y la banal suficiencia. Condénanse, por lo tanto, sus producciones, y especialmente la novela, juego inútil y embrutecedor. El lenguaje, dice Breton, nos ha sido dado con otro fin. El hombre, "soñador definitivo", debe apartarse de la lógica y encaminarse hacia el tesoro de los sueños, integrando el sueño a la realidad. "Creo en la resolución futura de estos dos estados, en apariencia tan contradictorios, el sueño y la realidad, en el seno de una especie de realidad absoluta, de suprarrealidad, si puede decirse así", escribe Breton.<sup>7</sup> El hombre se lanza a la conquista de lo maravilloso, que forma parte de los dominios desconocidos que el surrealismo

expresión "suprarrealismo", empleada al principio, no tardó en desaparecer. Aun cuando empleamos indistintamente "surrealismo" y "superrealismo", es preciso dejar bien sentado que "superrealismo" es más español, posición defendida por Díez-Canedo.

<sup>7</sup> André Breton, *Manifiesto Surrealista*. París, 1924.

incorporará al hombre... y a la literatura, a pesar de no haber sido ésta su intención. Pues la poesía es un instrumento de la actividad surrealista. Pero para ello debe renovarse, tener en cuenta la escritura automática y la definición misma de surrealismo tal como se encuentra en el primer Manifiesto:

“Superrealismo, n. m.: automatismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control de la razón, más allá de la preocupación estética o moral.

Encicl. Filos. El superrealismo reposa en la creencia de que existe la realidad superior de ciertas formas de asociaciones negligidas anteriormente, en el poderío sin límites de los sueños, en el juego desinteresado del pensamiento. Tiende a liquidar definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos y a substituirse a ellos en la resolución de los principales problemas de la vida...”<sup>8</sup>

Conscientes de la inexorabilidad de esta posición, y fieles a sus principios, los surrealistas niegan el talento personal tras haber negado el arte: “Nosotros no tenemos talento... nosotros, que nos hemos transformado en nuestras obras, en el sordo receptáculo de tantos ecos, los modestos *aparatos registradores* que no se hipno-

<sup>8</sup> *Ibid.*

tizan con el dibujo que trazan...”<sup>9</sup> La fórmula mágica que abrirá las puertas del reino surrealista será la escritura automática, tan íntimamente relacionada con toda la poesía surrealista que casi se confunde con ella, y cuya fórmula da Breton en su Manifiesto:

“Secretos del arte mágico surrealista. Composición surrealista escrita a vuela pluma: pedid recado de escribir, después de instalaros en un lugar que sea lo más favorable posible a la concentración en sí mismo de vuestro espíritu. Colocaos en el estado más pasivo, o receptivo que podáis. Haced abstracción de vuestro genio y talento, del de los demás. Decid que la literatura es el más triste camino que conduce a todo. Escribid aprisa, sin tema preconcebido, bastante aprisa para no recordar y no sentir tentación de releer. La primer frase vendrá sola... Es bastante difícil adivinar lo que será la siguiente... Poco ha de importar de todos modos. Continúa mientras os plazca. Confiad en el carácter inagotable del murmullo. Si el silencio amenaza con establecerse por poco que hayáis cometido una falta... después de la palabra cuyo origen os parezca sospechoso, escribid una letra cualquiera, la letra l por ejemplo, siempre la letra l y volverá lo arbitrario al imponer esta letra como inicial a la palabra que siga...”<sup>10</sup> ↙

La escritura automática, procedimiento su-

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> André Breton, *op. cit.*

rrealista clásico, plantea graves y delicados problemas acerca de la relación entre el surrealismo, por una parte, y la psicología y la literatura, por otra, problemas que examinaremos más adelante. Aragon se encarga de darnos mayores precisiones sobre el superrealismo como medio de expresión: “El superrealismo es la inspiración reconocida, aceptada y practicada. No ya como una visitación inexplicable, sino como una facultad que se ejercita. Normalmente limitada por la fatiga. De una amplitud variable, según las fuerzas individuales. Y cuyos resultados son de interés desigual... Así, el fondo de un texto surrealista importa muchísimo; es lo que le da un precioso carácter de revelación. Si uno escribe estupideces siguiendo un método surrealista, siguen siendo estupideces. Sin excusa...”<sup>11</sup>

Entre indecisiones y violencias, se inicia la vida del movimiento superrealista. El dadaísmo había durado un par de años; el surrealismo iba a tener una existencia larga y fecunda, pues era un movimiento positivo, con una tabla de valores y unos principios que se iban definiendo poco a poco. El surrealismo se crea una moral —la liberación de los deseos reprimidos, la renuncia a “situarse” en la sociedad, la consagración de todos los esfuerzos a la revolución surrealista —una lógica— la lógica de lo inconsciente, de lo absurdo —y una estética— “la belleza será convulsiva o no será”, dice Breton; “la poesía debe ser

<sup>11</sup> Aragon, *Traité du style*, 1928. Cit. por Nadeau.

hecha por todos, no por uno”, había dicho Lauréamont; exaltación de lo maravilloso<sup>12</sup>, de todas las fuerzas mágicas capaces de revelarnos la realidad total, oculta bajo las apariencias del sentido común.

El surrealismo es pues, ante todo, una idea del hombre y del mundo, y, sólo derivadamente, un movimiento creador afín a los movimientos literarios o pictóricos que hasta entonces habían surgido. El surrealismo continuará defendiéndose hasta la última hora contra su asimilación por la poesía o la pintura. Escriben los surrealistas en un manifiesto impreso en forma de octavillas en 1925:

“Nosotros no tenemos nada que ver con la literatura. Pero somos muy capaces, en caso de necesidad, de servirnos de ella como todo el mundo”.

“El superrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni una metafísica de la poesía. Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le asemeja... El surrealismo no es una forma poética. Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo y está bien decidido a destrozarse los obstáculos”.<sup>13</sup>

He aquí, pues, un movimiento que, en su ambición, se aparta de la literatura, o mejor dicho, la transforma en un medio más que utilizará

<sup>12</sup> “Tranchons-en: le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau; il n'y a même que le merveilleux qui soit beau”. Breton, *Manifeste surréaliste*.

<sup>13</sup> Cit. por Nadeau, pp. 104-105.

para definirse y manifestarse, junto con la acción directa, las investigaciones psíquicas, la pintura, el humor, el cine, la política. Apenas fundado, el movimiento surrealista estalla en un haz de actividades inconexas, divergentes, cuyo único punto de unión es la existencia de estas fuerzas oscuras que el surrealismo se esforzará por incorporar a la realidad.

La confusión aumenta al estudiar la historia interior del grupo, historia hecha de pasiones, de incoherencias, de intransigencias. Posiciones políticas adoptadas y abandonadas, disidencias, odios: todo ello no nos interesa sino como indicación de una inquietud, una inestabilidad que hacen más difícil la labor crítica.

Pero a ésta, por otra parte, se le plantea otro problema. el eterno problema del deslinde. No siendo el surrealismo un movimiento intrínsecamente literario, ¿dónde termina el surrealismo como tal y dónde empieza la obra de arte? Cuestión de especial gravedad, si tenemos en cuenta que el surrealismo recoge la herencia del dadaísmo, que tendió a destruir el arte mediante su confusión con otras actividades más o menos humorísticas.

Es preciso admitir la existencia de graves contradicciones en el seno del movimiento surrealista. Su fuerza expansiva desborda los estrechos cauces que le eran propios, pues el movimiento aspira a transformar la realidad, a introducirse en la vida colectiva. Pasada la etapa en que se creía que el surrealismo iba a triunfar por

sí solo, resulta evidente una necesidad de actuar. ¿Cómo? Mediante la política y la literatura, actividades ambas que, en sí, son conscientes, lógicas, anti-surrealistas. El surrealismo auténtico se aniquila al tratar de imponerse. Queda de él, sin embargo, una enorme influencia en las producciones artísticas contemporáneas. Es imposible la comprensión estética de casi toda la lírica contemporánea si no la situamos dentro del campo magnético surrealista.

\* Ahora bien: ¿cómo iniciar el deslinde? ¿Cómo saber dónde termina el surrealismo y dónde empieza la literatura? Los surrealistas mismos se encargan de darnos la clave de este difícil problema: en sus revistas y publicaciones han distinguido siempre entre relatos de sueños, textos automáticos y poemas.

→ El relato de un sueño y la escritura automática son, indiscutiblemente, manifestaciones del subconsciente, condicionadas, en el primer caso, por la memoria, y en el segundo, por la espontaneidad con que escribe el sujeto y la rapidez de su pluma. Admitiremos, sin embargo, que en teoría nos ponen en contacto con el subconsciente del que los relata o escribe, y ello en forma auténtica y válida. El poema no. Por mucho que se parezca al texto surrealista, el poema denota un esfuerzo consciente —por mínimo que sea— de ordenación, de substitución de unas palabras por otras, en un intento deliberado de producir un aspecto artístico. El poema surrealista utiliza los materiales que le proporciona el

subconsciente para elaborarlos con vistas a un fin estético. ✨

Basta comparar los más bellos poemas surrealistas de Paul Eluard con un texto automático cualquiera para comprender el abismo estético que separa la poesía surrealista del surrealismo como expresión a secas. El material empleado es casi el mismo: frases a veces inconexas e incoherentes, desprecio por la puntuación y la gramática, sinuosidad de la expresión que se mueve a un ritmo enigmático e imprevisible. Pero el poema surrealista, mediante un esfuerzo de selección y de substitución análogo al de toda obra artística, se ha convertido en poesía, mientras que el texto sigue siendo “amarga prosa” —prosa, por otra parte, sumamente aburrida.<sup>14</sup>

No es válida la objeción surrealista de que la diferencia en la calidad se debe a que los dos subconscientes son desigualmente ricos; hay diferencias muy sensibles en el valor estético de un mismo autor, que prueban no la súbita devaluación de su subconsciente sino el mayor o menor éxito de sus esfuerzos artísticos. Y ello es natural: la literatura se rige por valores estéticos, y un poeta surrealista puede ser siempre igualmente surrealista, pero será forzosamente más o menos poeta en sus diferentes creaciones artísticas. El

*Mantilla* } <sup>14</sup> Señalemos de paso, como detalle curioso, aunque no comprobado, que el crítico francés Roger Caillois declaró, en conversación privada con el autor, que Breton le había confesado no haber utilizado jamás la escritura automática.



solo hecho de que tales valores estéticos puedan aplicarse a expresiones surrealistas nos indica que estamos franqueando la línea del deslinde, abandonando el surrealismo para penetrar en la literatura. Y en este campo no es ya la mayor o menor adecuación al subconsciente lo que nos permitirá juzgar la obra, sino el valor de tales poemas frente a otros valores fijos ya en la poesía: San Juan de la Cruz, Rimbaud, Rilke, por ejemplo.

En efecto, al adentrarse en la literatura el surrealismo pierde la impunidad de que antes gozara, y pasa a ser objeto de crítica literaria. Cosa análoga ha sucedido con todos los movimientos no literarios al penetrar en la literatura, y en particular con el existencialismo.

↳ Si el solo nombre de "poesía surrealista" dado por un surrealista a su texto nos indica con toda claridad que el autor ha realizado un esfuerzo consciente y voluntario por penetrar en los dominios del arte, y que, por lo tanto, debe ser juzgado según las reglas de éste, falta por precisar la técnica adecuada para conseguirlo con la máxima eficacia. ¿Cómo acercarse a un poema surrealista para que éste nos despliegue toda la belleza que el poeta trató de encerrar en él? Tal es el punto previo que hay que aclarar antes de intentar el estudio del surrealismo en una literatura dada. El lector medio contemporáneo se escandaliza ante la poesía surrealista precisamente porque, al carecer de esta puerta de entrada, se frustra su intento de acercamiento y adquiere

la amarga sensación de haber sido burlado. La tarea que más imperiosamente se impone al crítico moderno es la de darle la clave de estas composiciones.

Ante todo, es preciso abordar la poesía con un criterio histórico. "Es imposible considerar al surrealismo sin situarlo en su tiempo", ha dicho Aragon. El surrealismo es un fenómeno que se desarrolla entre 1918 y 1939, en una época de crisis y de incertidumbre. En el momento en que parecen fracasar los valores intelectuales y morales, el surrealismo acude al subconsciente para su obra de creación de un mito colectivo: mito que, como el de todos los movimientos románticos, es el de la libertad por la evasión. Hay que escapar del mundo de la realidad, de su estrechez y amargura, y huir a las regiones en que dominar el deseo, las fuentes inagotables de lo maravilloso, el pensamiento libre, sin trabas sociales ni lógicas: el dominio del subconsciente y de los sueños. (Observemos, de paso, que muchos psicoanalistas se opondrían a ese concepto de libertad en el subconsciente.) Es preciso, pues, sumergirse en estas aguas vivas de todo lo subconsciente y hacer que broten por doquier: en la vida cotidiana, en el arte. El poema surrealista es la expresión de este impulso. Hay que imponer un mínimo de modificaciones a la expresión del subconsciente; basta con pulirla un poco, hacerla más coherente, y tenemos el poema surrealista típico, en que todo puede ocurrir, en que todo es desconcertante e imprevisible, travieso e iróni-

co, en que las imágenes se disparan como cohetes  
uniendo a objetos que parecían remotísimos:

Un viento sur de madera oblicuo en el negro fango  
escupé a las barcas rotas  
y se clava de puntillas en los hombros.

Un viento sur que lleva colmillos, girasoles y  
[alfabetos  
y una pila de Volta con avispas ahogadas.

El olivo estaba expresado  
por tres gotas de tinta sobre el monóculo.

El Amor por un solo rostro impasible a flor de  
[piedra.

Médulas y corolas companion sobre las nubes  
in desierto de tallos sin una sola rosa. <sup>15</sup>

Ante todo, el poema surrealista requiere un lector surrealista. Y cualquier lector puede serlo, con tal que comprenda que no puede enfrentarse a él con la misma actitud que adoptaría para la poesía tradicional. Frente a Góngora o Mallarmé es lógica la pregunta: ¿qué significa esta expresión, qué sentido tiene esta palabra o este verso? Frente a un poema surrealista tal pregunta es absurda y constituye la más grave fuente de errores. En efecto, al preguntarse ante un poema surrealista cuál es su significado, el lector está, en realidad, pidiéndole peras al olmo. Está exigiendo que se traslade a un plano —el racional— para el cual el poema no estaba preparado,

<sup>15</sup> Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*.

y que le es adverso por su misma esencia. Ello equivale, pues, a colocar al poema surrealista en las condiciones más desfavorables posibles. No es de extrañar, pues, si al lector incauto el poema surrealista “no le dice nada”: el lector está empleando, para descifrarlo, un lenguaje que es ajeno al del poema. La poesía surrealista ha sido escrita precisamente como negación y superación de esa realidad que el lector no quiere abandonar; para seguirla en su ruta y gozar plenamente sus valores estéticos, es indispensable colocarse en un estado de receptividad propio al espíritu de la misma. En una palabra: procedente del subconsciente del poeta, la poesía está destinada al subconsciente del lector, y sólo por él puede ser gustada. Y tal cosa es mucho menos difícil de lo que parece. Basta con que, al leer el poema, nos abstengamos de hacer funcionar la inteligencia racional y nos dejemos transportar por las palabras e imágenes del texto. Lo más importante es no detenerse a cada metáfora preguntándose por el sentido de la misma; colocarse en un estado de receptividad pasiva, como quien presencia un brillante desfile, y leer el poema hasta el final, repitiendo la lectura varias veces. El resultado es, invariablemente, que el poema nos revela su mensaje —mejor o peor, según los casos—. Ese mensaje, claro está, no puede luego definirse racionalmente; es, casi siempre, una sensación vaga, indeterminada, pero persistente, un estado afectivo que nos es comunicado a través de las palabras e imágenes del poema, acompaña-

do generalmente de una impresión, también imprecisa, de libertad, de misterio, de maravilla. Todo puede ocurrir en un poema surrealista; precisamente por ello nos sentimos, al leerlo, libres y maravillados.

Ahora bien: es preciso reconocer que no toda la poesía surrealista posee la misma calidad artística. De la marea de producciones surrealistas se destacan, aisladamente, unos cuantos nombres y unos cuantos poemas. Fenómeno normal, que se produce en todos los movimientos artísticos, y que exige, como siempre, la intervención de una crítica capaz de efectuar la necesaria selección. Una simple ojeada a una colección de poemas surrealistas nos muestra que algunos son profundamente interesantes, mientras que otros resultan vacíos y aburridos. Podemos precisar desde ahora el ideal del poema surrealista: emocionar lo más posible, manteniéndose lo más cerca posible de la escritura automática.

Señalemos también un fenómeno muy curioso: el de la utilización deliberada de materiales surrealistas en un poema cuya esencia no es surrealista. El autor no se halla dentro del movimiento, no pretende hacer poesía de este género; sin embargo, emplea imágenes y expresiones cuyo origen surrealista es innegable. Algunos de los más bellos poemas de todos los tiempos han sido escritos utilizando imágenes o giros subconscientes. El fenómeno se da especialmente en nuestros días, debido al poderoso influjo de la escuela surrealista y al hecho de que muchos grandes

poetas contemporáneos no pertenecen a ella o se han separado de la misma. Y se da incluso en los poetas más conscientes, más sabios, como Jorge Guillén:

Tiempo en profundidad: está en jardines.  
Mira cómo se posa. Ya se ahonda.  
Ya es tuyo su interior. ¡Qué transparencia  
De muchas tardes, para siempre juntas!  
Sí, tu niñez, ya fábula de fuentes.

Hay una graduación sutil entre el poema surrealista integral y el poema que utiliza tan sólo alguna imagen surrealista de modo accidental; entre ambos extremos se extiende la literatura influída por el surrealismo, que ocupa, en el cuadro de la producción de los últimos años, un lugar de suma importancia. Agotado el dinamismo juvenil de renovación vital y social, el surrealismo se ha convertido en una escuela literaria más, cuyos adeptos son admitidos en las Academias, reciben condecoraciones e inspiran libros de crítica y tesis profesionales.

## II

### PENETRACION DE LAS IDEAS SURREALISTAS EN ESPAÑA

*A esta belleza que aspira sobre todo a ser incorruptible y sin edad, confieso preferir un arte más saturado de vida, que se sabe hijo de su tiempo y con él destinado a transcurrir.*

JOSÉ ORTEGA Y GASSET.

Un viento de fronda perturba la tranquilidad de la poesía española a partir del año de 1918: el desarrollo de los movimientos ultraísta y creacionista, precursores de cambios todavía más profundos. Estos movimientos se producen en parte como reacción de protesta contra la moda postmodernista, ya moribunda, del momento. La lírica española, anegada en su elegíaco marasmo postrubeniano, dominada por las figuras de Unamuno —solitario en su hirsuta isla metafísica—, Juan Ramón Jiménez —personalísimo y también elegíaco— y Antonio Machado —de-

masiado integrado a la generación del 98 para poder fundar una nueva escuela— no ofrece promesas de renovación interior; el ultraísmo y el creacionismo se aprestan a introducir en ella una nueva inquietud.

Cuando en un país de vieja tradición literaria, como España, empieza a formarse y a escribir una generación de poetas jóvenes, se encuentra indefectiblemente con que los primeros lugares de la escena literaria están ya ocupados por las primeras figuras de la generación precedente. Al empezar a destacarse el grupo de escritores que más poderosamente había de sufrir el influjo de las ideas surrealistas campeaban en la lírica española los nombres de Unamuno, Machado y Juan Ramón Jiménez. La generación del 98, poco fértil en poetas, había dejado penetrar hondamente en España la ola del modernismo, contra la cual Antonio Machado representaba una viva reacción. El modernismo, perdido el impulso de los primeros momentos, degeneraba en retórica esteticista, preciosismo de fin de siglo y princesitas de cartón-piedra.

Juan Ramón escapa a la influencia fatídica mediante una lenta depuración interior que se prosigue a lo largo de su vida. El grupo de poetas que había de fundar el movimiento ultraísta recibe la influencia modernista demasiado débil y pobremente para que pueda serle de utilidad alguna. En lugar de incorporarla, la rechaza violentamente. De ahí surge la primera tentativa poética revolucionaria. En la rosa de los vientos



de la literatura española —cuyos cuatro puntos cardinales son lo culto y lo popular, la aventura y el orden— la aguja se acerca hacia 1920 a lo culto y la aventura. Aparece la influencia extranjera, francesa, de un modo directo; y empuja a los ultraístas por una ruta de imágenes subversivas y tipografía sorprendente. <sup>1</sup>

El ultraísmo nace en 1918, publica su primer manifiesto en 1919 y ejerce su máxima influencia en los años 1920-1922. Se presenta como una posición vital positiva y estimulante y como una nueva técnica poética. Ante todo, guerra al modernismo “y toda su anexa cohorte de cantores fáciles que habían llegado a formar un género híbrido y confuso de bisutería poética, producto de feria para las revistas burguesas, superando las tímidas metas de algunos otros poetas independientes, más desprovistos de verdadera savia original y potencia innovadora; se imponía un movimiento simultáneamente derrocador y constructor”, <sup>2</sup> dice Guillermo de Torre, historiador del movimiento. El precursor del ultraísmo será Gómez de la Serna; su mentor y consejero, Cansinos Assens; sus poetas más destacados, Pedro Garfias, Juan Larrea, Guillermo de Torre, Francisco Vighi, Eugenio Montes, y el argentino Jorge Luis Borges. Gerardo Diego colabora también activamente en sus revistas (*Grecia*, fun-

<sup>1</sup> Véase el capítulo sobre Gerardo Diego y el ultraísmo.

<sup>2</sup> Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid. 1925. Rafael Caro Raggio, ed., (pág. 46).

dada en Sevilla en 1818, es ultraísta a partir de 1919, bajo la inspiración de Cansinos Assens y los ultraístas madrileños, dirigida por el eclético Isaac del Vando-Villar; *Cervantes*, en su época 1919-1920; *Ultra*, la más característica, de enero 1921 a marzo de 1922; *Tableros*, en 1922; *Reflector*, en diciembre de 1920; *Cosmópolis*, en sus números 21 a 36).

El ultraísmo posee, desde el primer momento, una considerable potencia revolucionaria y renovadora, e introduce de golpe en España las influencias fertilizantes de la joven poesía contemporánea francesa e italiana. Así describe Cansinos Assens una velada ultraísta:

“El mármol que hasta entonces fué un ara se convirtió desde aquel instante en un laboratorio plutónico. Cada sábado, contradiciendo la paz de la noche, los poetas trabajaban con dinámico ardor: y nuestros ojos maravillados veían surgir, desde sus manos, formas nuevas, y, sobre todo, bellos regueros de chispas. Los aeroplanos volaban por entre las columnas, astros domesticados se sentaban junto a nosotros, los camareros al dar presión a los sifones salpicaban a la luna. Vivíamos en un ambiente de taumaturgia que, antes de transformar las almas, transformaba las cosas. Asistíamos a la ruptura de los cordones umbilicales”.<sup>3</sup>

No tarda el ultraísmo en precisar su credo

<sup>3</sup> R. Cansinos Assens, citado por Guillermo de Torre en nota, *op. cit.*, p. 49.

poético. “Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha así la facultad de sugerencia. Los poemas ultraístas constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendia una visión inédita de algún fragmento de la vida”.<sup>4</sup> “El ultraísmo... ha tendido preliminarmente a la reintegración lírica, a la rehabilitación genuina del poema. Esto es, a la captura de sus más puros e imperecederos elementos —la imagen, la metáfora— y a la supresión de sus cualidades ajenas o parasitarias: la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica. De ahí que la imagen alcance tan alta jerarquía y enhiesta significación...”<sup>5</sup>

Y este credo se transforma en poesía:

Las embarcaciones flotantes  
miran el mundo del revés  
mientras se fuman sus negros cigarrillos  
.....

Los marineros subidos en las antenas  
mondan radiogramas y mandarinas.

(Vando Villar, “Puerto”, en *La Sombrilla japonesa*).

<sup>4</sup> J. L. Borges, cit. por G. de Torre, pp. 59-60.

<sup>5</sup> Op. cit., pp. 58-59.

El peine trenza los violines  
Para jugar al foot-ball  
los bailarines buscan la pelota  
que nunca lanzarán

.....  
Linternas sordas  
se ocultan en los zapatos charolados  
Las risas taladran el aire.

(Eugenio Montes, *Cabaret*).

Renovación de la técnica y la esencia poética, por la imagen a ultranza. Renovación de los temas, por la introducción de lo alegre, lo deportivo, lo mecánico (influencia futurista). Renovación incluso de la tipografía, suprimiendo la puntuación y substituyéndola por espacios en blanco. Los *entrefiletos* ultraístas aparecidos, anónimamente, en *Vltra*, son también muy significativos de ese espíritu alegre y revolucionario:

Los ultraístas hemos descubierto la cuadratura del  
(círculo

El ultraísmo es la rana que crió pelos  
El ultraísmo consiste en volver el mundo del revés  
(y rasgar la originalidad del envés intacto  
Frente a los eunucos academistas, los *ultras* estamos desvirgando el himen del futuro. <sup>6</sup>

Pero el poeta de más alta calidad del ultraísmo, Gerrado Diego, solidarizándose con el chi-

<sup>6</sup> Cit. por Guillermo de Torre, p. 58, en nota.

leno Vicente Huidobro, quien en 1918 había puesto a los *ultras* en contacto con la poesía y las teorías del francés Reverdy, y reclamaba para sí la paternidad de aquellos impulsos renovadores, se aparta de los ultraístas por razones personales y da a su poesía el nombre de creacionismo. Son dos corrientes que corren paralelas en la lírica española de la época: idénticos ideales, mayor fervor por la imagen en Diego, que ha logrado quizá las más bellas metáforas en su inquietud poética. Gerardo Diego colabora en las revistas ultraístas; pronto se identifica con el creacionismo de Huidobro, y publica en 1922 su libro *Imagen* en el que se encuentra su “*Angelus*”, modelo de poema creacionista:

Sentado en el columpio  
el ángelus dormita

Enmudecen los astros y los frutos

Y los hombres heridos  
pasean sus surtidores  
como delfines líricos

Otros más agobiados  
con los ríos al hombro  
peregrinan sin llamar en las posadas

La vida es un único verso interminable  
Nadie llegó a su fin  
Nadie sabe que el cielo es un jardín

Olvido

El ángelus ha fallecido

Con la guadaña ensangrentada  
Un segador cantando se alejaba <sup>7</sup>

“Libro, ágil, saltador, brillante, chillón, juvenil”, dice de *Imagen* Valbuena Prat. <sup>8</sup> Destaquemos otra honda poesía de Diego:

### *Guitarra*

Habrá un silencio verde  
todo hecho de guitarras destrenzadas.

La guitarra es un pozo  
con viento en vez de agua.

“Crear poemas a la manera que la naturaleza crea árboles”, según frase de Huidrobo, es el ideal de Diego, inspirado siempre por el *Arte poética* del poeta chileno:

Que el verso sea como una llave  
que abra mil puertas...  
Cuanto miren los ojos, creado sea...

<sup>7</sup> Gerardo Diego, *Imagen*, Madrid, 1922. Ed. consultada: G. Diego, *Primera antología de sus versos*. Colección Austral. pp. 59-60.

<sup>8</sup> A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1946, II, p. 1006.

¿Por qué cantáis la rosa, oh poetas?

¡Hacedla florecer en el poema!

Con Gerardo Diego y el ultraísmo, la lírica española modifica por completo su aspecto externo y su calidad interior. “Los poetas ya no creen enviados de los Dioses, voceros de la inspiración divina, verbos de la multitud, ni aceptan otros mitos ridículos. Son, sencillamente, ombres de su tiempo: Con sensibilidad receptiva y dones expresivos singulares: Que aspiran sentirse identificados en fibrosa consanguinidad con los hombres, las ideas y los elementos del planeta. Adoran la vida. Quieren cantar, como escribía Mallarmé, “le vierge, le vivace et le bel ujourd’ hui”. Todo ha variado de proporción y de aspecto... Lo innegable, como escribe Epstein, es que ha aumentado la velocidad de las evoluciones literarias con el impulso extraordinario de las últimas vanguardias”, dice Guillermo de Torre.<sup>9</sup>

No obstante, el ultraísmo y el creacionismo, estos aisladamente, son un fracaso. No llegan a bajar en producciones de gran calidad. El mismo Diego tiene que interrumpir con rachas de sonetos su malabarismo de imágenes y metáforas. La arquitectónica inconsistencia, falta de toda arquitectura interior, de los poemas vanguardistas de esta época, acaba por cansar a los mismos epígonos del movimiento. “Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes —es-

<sup>9</sup> G. de Torre. *op. cit.* p. 21.

cribía Borges—. El creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula: una cacería de la *phrasa a effet*, de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros”.<sup>10</sup> Las voces ultraístas y creacionistas se van apagando una a una. Algunos poetas dan media vuelta y regresan al clasicismo. “Son aquellos espíritus que, si en un principio (y nuestro ultraísmo, malhadadamente, es fértil en ejemplos) siguieron de buen grado la corriente calgo que a su vez sólo era moda efímera... se enrolaron en las huestes exaltadoras del maquinismo y de los nuevos elementos líricos, después se han golpeado el pecho abominando ingenuamente de las “alas mecánicas”, volviendo a sus “verdes pradezuelos”, al sentir que su verdadero espíritu era el de cancerberos de museo”.

A pesar de ello, el papel que estos movimientos de vanguardia desempeñaron para la evolución de la lírica española es de importancia summa. Por primera vez, los poetas españoles se hallaban en contacto con las corrientes internacionales imperantes en el mundo entero; disponían de un lenguaje actual, y podían entablar relaciones directas con los poetas que, desde otros países, seguían direcciones parecidas. Si comparamos este progreso con la lenta infiltración de otros movimientos, como el simbolismo, que tuvo que pasar antes por América para penetrar en España

<sup>10</sup> J. L. Borges, carta a de Torre. (cit. p. 299).

<sup>11</sup> *Op. cit.* p. 26.



ña por la retaguardia, admiraremos todavía más la labor realizada por los grupos vanguardistas españoles.

Se precipitan y entrecruzan las influencias a un ritmo cada vez más acelerado. Las revistas ultraístas abren sus páginas a estas influencias: en *Cervantes*, de agosto 1919, aparece la traducción de un manifiesto *dada* publicado en Zurich por Tzara en mayo del mismo año: “El arte se adormece para la natividad del mundo nuevo. “Arte”, palabra reemplazada por Dadá, plesiosauro o pañuelo. El talento que puede estudiarse hace del poeta un droguero. Músicos, romped nuestros instrumentos ciegos sobre la escena. Yo escribo porque es natural, *comme je pisse*, lo mismo que me pongo enfermo...” El confusio-nismo humorista de Gómez de la Serna obra como estimulante, negando todo el pasado. *Las siete palabras* del autor de *Greguerías*, pronunciadas en 1910: “¡Oh, si llegara la posibilidad de deshacer!”, son una síntesis del dadaísmo. Idéntica labor negadora hallamos en los prólogos a “El Libro Mudo” y a “Greguerías”. El futurismo italiano sigue dando frutos en el año de 1927, en que la vanguardista *Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero, publica “Vírulo, Medio-fía”, de Ramón de Basterra, con sus célebres versos:

...Escuchad a las máquinas.

La gran sabiduría está en las máquinas...

Calla doña Raposa, don León, don Caballo.  
Avanza doña Grúa, don Cilindro, don Embolo.

Especialmente valiosa es la influencia de la lírica francesa en sus manifestaciones más revolucionarias (dadaístas que están evolucionando rápidamente hacia el surrealismo), y en particular la aportación de Reverdy, cuya teoría de la imagen es una novedad decisiva, admirada por Huidobro y Diego: "La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética".<sup>12</sup> Salt a la vista que tal proximidad de dos realidades alejadas pero afines sólo puede realizarse en el subconsciente del poeta.

En 1924, Juan Larrea marcha a París, donde entrará en contacto con los círculos surrealistas franceses. Sus poemas, no recogidos en volumen, circulan entre los poetas españoles vanguardistas, orientándoles cada vez más hacia un tipo de poesía cercano al surrealismo.

En 1925 aparece en Madrid *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, manual del poeta vanguardista, con extensos capítulos sobre el dadaísmo y el surrealismo. P

<sup>12</sup> Pierre Reverdy, "L'Image", en la revista *Nord-Sud*, París, marzo 1918.

orrama de la poesía española y mundial, por su certada crítica y detallada información la obra de Torre es el libro de consulta indispensable a los poetas del momento, que encuentran en él todos los elementos necesarios para el conocimiento de las tendencias universales.

En 1927 se publica la revista *Carmen*, dirigida por Gerardo Diego, en la que éste incluye repetidas veces poemas de franca tendencia surrealista.

En 1927 empieza a publicarse también la revista vanguardista *Gaceta Literaria*, dirigida por Giménez Caballero, que da a conocer, de 1927 a 1932, poemas surrealistas de Dalí y Alberti.

En 1928, dos españoles, Dalí y Buñuel, realizan el primer film surrealista: *Le Chien Andalou*.

En 1928 también, aparece en Madrid la primera novela surrealista: *Yo, Inspector de Alantarrillas*, de Giménez Caballero.

En 1929, Rafael Alberti publica *Sobre los ángeles*.

En 1930, se publican *Sermones y moradas*, de Alberti también.

En 1931, *Poeta en Nueva York*, de García Lorca.

En 1934, *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre.

El año de 1936 señala el punto extremo de la influencia del surrealismo en España, que decae a partir de este momento. La lírica española, que hasta entonces se había guiado por la estrella

de Góngora, se orienta cada vez más hacia Garcilaso. Tan sólo *Sombras del Paraíso*, de Alexandre, *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso y dos o tres libros más, conservan cierta influencia surrealista.

Señalemos, pues, que las fechas extremas del desarrollo de las tendencias superrealistas en España son 1925-1936, con una culminación en 1928 y otra en 1931.

¿Cuáles son las características de este influjo superrealista en la lírica española contemporánea? Adelantemos algunos conceptos.

En primer lugar, el surrealismo no es en España un movimiento autóctono. Los fermentos surrealistas, importados de Francia, se encuentran en España con una inquietud, un anhelo de superación en los jóvenes líricos, pero tienen que luchar incesantemente contra otras tendencias más antiguas: el popularismo y los influjos clásicos. “La tendencia que apuntilló al *ultra* se llamó *neopopularismo*; fórmula andaluza que exaltó la imagen, pero no la desorbitada de los *ultraístas*, sino la natural y lírica nacida en los *decires del pueblo*”.<sup>13</sup> “La reacción poética que mitigó las locuras íntimas del superrealismo fué una gran dosis de poesía tradicional; pero de la poesía tradicional buena, de la comprendida entre 1550 y 1660. El principio feliz de esta reacción.

<sup>13</sup> Federico Carlos Sainz de Robles, *Historia y antología de la poesía castellana*. M. Aguilar, ed. Madrid, 1946. p. 187.

stuvo en la conmemoración de Góngora, con motivo del tricentenario de su muerte: 1627-1927..."<sup>14</sup> Lucha, pues, contra el popularismo y el clasicismo. Y, finalmente, al cambiar el favorable signo de Góngora por el desfavorable de Garcilaso, decae.

Por todo ello, el surrealismo no tiene en España la fuerza que en Francia, por ejemplo, parece de estructura teórica. Se mantiene a la defensiva, bajo el alud de influencias contrarias.

cuando consigue imponerse, raras veces lo hace en la forma pura de la escritura automática. Se falta en España la rigurosa integridad que le da su gloria y su destrucción. Es un movimiento literario más.

Por eso el superrealismo en España raras veces se da puro. Aflora en el poema como rico fruto oculto que da su tesoro y vuelve a hundirse en la tierra. Es, más que un movimiento autónomo, una etapa en la evolución de los poetas que —en su mayoría— van acercándose a él lentamente, se detienen un instante en su umbral, y luego se apartan, buscando su renovación por otros caminos.

La etapa surrealista llega a la poesía española después de una larga elaboración, en lucha constante contra las corrientes adversas. Un esquema de evolución lo indica claramente:

- 1) de las greguerías y la influencia futu-

<sup>14</sup> *Ibid.* p. 188.

rista y cubista nacen el movimiento ultraísta y el creacionismo.

2) partiendo del creacionismo, Larrea y Diego evolucionan hacia el surrealismo por influencia del grupo surrealista de París.

3) el grupo de poetas que dará la más importante cosecha surrealista evoluciona del siguiente modo: tomando como punto de partida a poetas de la generación anterior (Antonio Machado, pero sobre todo Juan Ramón Jiménez), a cuyas obras se mezclan influencias populares y clásicas, evoluciona rápidamente por influencia del ultraísmo y creacionismo, y, finalmente, se aproxima al superrealismo, pasa por una etapa de producción surrealista, y se desvía luego en multitud de rutas individuales. Tal cosa ocurre con casi todos los poetas jóvenes que figuran en la primera antología de Diego: Moreno Villa, Larrea, Diego, García Lorca, Alberti, Alejandro Prados, Cernuda y Altolaguirre; no escapan a la influencia surrealista ni Dámaso Alonso ni Jorge Guillén, también incluidos en la citada antología. De ella ha de salir la plana mayor del surrealismo en España.

### III

## LA INFLUENCIA SURREALISTA EN LOS POETAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS

*Creo que las más altas cimas poéticas son las tocadas directamente de la nieve de la Gracia o del fuego del Misterio.*

GERARDO DIEGO.

#### a) *Gerardo Diego*

“Es un fanático de *la causa*. *La causa* es siempre la poesía. La muy antigua o la muy moderna, la de Soto de Rojas o la de Huidobro, la de Lope o la de Juan Larrea. Elemento peligroso. Agitador. Si hubiera una Guardia Civil para la protección de las Letras pudientes, bien acomodadas, más de una vez habría andado Gerardo esposado con dos sonetos con estrambote,

carretera adelante”, dice de Diego otro poeta, Pedro Salinas.<sup>1</sup>

Es, en efecto, el carácter inquieto y revolucionario de Gerardo Diego lo que le sitúa en la base del movimiento renovador de la lírica española contemporánea. Desde sus dos poesías —la creacionista y la clásica— Diego ha influido en toda una generación de escritores. Pero su máxima importancia la tiene como poeta creacionista, preparándose así para servir de punto de partida y de lazo de unión entre los demás poetas.

El Gerardo Diego de los primeros tiempos es un poeta joven, ágil, influido por Huidobro y Reverdy, que cultiva la imagen a ultranza, construyendo imágenes dobles y triples:

Y los hombres heridos  
pasean sus surtidores  
como delfines líricos

(Doble imagen: herida, surtidor de sangre; surtidor, delfín).

Las primeras poesías de Diego son eso: una sucesión caleidoscópica de imágenes y metáforas inquietas que suben, bajan, se dispersan o se reúnen, siempre sin más contacto interno que una vaga impresión o, en la mayoría de los casos,

<sup>1</sup> Pedro Salinas, “Nueve o diez poetas”, en *El Hijo Pródigo*. México, mayo 1945.



talmente inconexas, con la sola trabazón —entente-  
mente artificial— de la rima:

Las casas melancólicas  
se peinan los tejados

Y una de ellas se muere  
sin que nadie se entere

Esta noche no viene la luna  
ni el farol al borracho le sirve de cuna

(*Manual de espumas*, "Noche de Reyes")

Observemos de paso la importancia creciente  
de el humorismo va adquiriendo en la poesía  
de Diego:

El policía lleno de fe  
apunta las estrellas nuevas en el carnet

Imágenes inconexas, humor, disposición tipográfica especial, son ya, de por sí, elementos surrealistas.<sup>2</sup> Pero la evolución de Gerardo Diego o iba a tardar en acercarlo todavía más al movimiento.

<sup>2</sup> En cuanto a la imagen, Aragon escribe en *Le paysan e Paris*: "El vicio llamado "surrealismo" es el empleo irregular y pasional del estupefaciente imagen, o más bien de la rovocación, sin albedrío, de la imagen por ella misma, por todo lo que ésta lleva al dominio de la representación: perturbaciones imprevisibles y metamorfofís. Ya que toda

A partir de 1927 cambia marcadamente la evolución de Diego. A medida que aumenta la abundancia y el vigor de su producción de “versos humanos” de irreprochable corte clásico, su poesía de vanguardia se separa más de toda tradición, se hace más intransigente, más subconsciente, más surrealista. Se inicia la época francamente surrealista de Diego, época que no ha terminado todavía en nuestros días.

En su revista de poesía *Carmen* aparecen en 1927 los primeros poemas surrealistas publicados en la lengua española. Indudable influjo ejercen en ellos la poesía de Reverdy y la de Juan Larrea, amigo íntimo de Diego y eslabón entre él y el surrealismo francés. Ejemplo de este tipo de poemas es la conocida “Liebre en forma de elegía”, dedicada a Juan Gris:

Pues bien

Eso que late amigo entre tus manos

imagen, a cada embate, conduce a una revisión de todo el universo”. (Cit. G. de T., p. 234).

En cuanto al humor, supone siempre un choque entre “fantasía” (en el sentido más amplio de la palabra) y realidad: de ahí su importancia en la poesía surrealista. Paul Eluard ha escrito en un manifiesto: “Para nosotros todo es ocasión de divertirnos. Cuando reímos nos vaciamos, y el viento pasa al través, moviendo puertas y ventanas, introduciendo en nosotros la noche del viento”.

La tipografía y puntuación de Diego, pre-surrealista en su origen, coinciden en lo esencial con las adoptadas por el grupo surrealista francés.

so es el amor de padre  
y también la liebre funesta

Acuérdate pensando en los ciclistas  
de los consejos dóciles de río y de teatro  
los ciclistas que como ves  
se deshojan de tres en tres

Yo que me paso la vida  
ante la primavera a ver si la conenzo  
ayer mientras te oía  
tuve que prorrumpir en color amarillo  
y construir del paraíso otoño e invierno  
un triángulo aproximadamente de sexo alterno.

(“Por este sendero ha llegado Diego a la máxima arbitrariedad en las coordinaciones de imágenes y palabras, paralelamente al momento del superrealismo... Un escollo de lo inelegante, de lo raro hasta la extravagancia y el tosco contrasentido hacen caer al poeta de la pasión arbitraria en contados casos, pero aún con peligros y extrañezas, existen intuiciones felices en estas composiciones...”<sup>3</sup>)

En el siguiente año, 1928, escribe Diego su *Invitación a la transparencia*, o *La nieve ha variado*:

<sup>3</sup> Valbuena Prat, ob. cit., p. 1008, en nota.

La nieve antaño blanca es hoy color violeta  
si bien de ello el violonchelo  
no tiene culpa completa

En igualdad de condiciones  
con los aeroplanos que justifican el espacio  
examinemos el cielo  
ese cielo que nos contrata para tenernos en de  
(pie  
sobre ese circo horizonte que a tí y a mí nos pe.  
(tenece. .

(Obsérvese un pequeño retroceso hacia el ultraísmo, un tono más consciente, intervención con la rima en los versos 1-3).

Pero las composiciones surrealistas más perfectas de Diego son las escritas en los años 1931, 32, 34 y 41, como *Hipótesis*, *Valle Viejo*, *Esperanza*, *Muy sencillo*, *Nubes de ti*, *Quién sabe*, *Continuidad*. Y seguirá alargándose la lista pues actualmente Diego alterna todavía los poemas surrealistas con los más clásicos sonetos.

Basta con leer atentamente una de estas poesías y compararla con otra poesía típica del período creacionista de Diego para comprender que nos hallamos en terreno muy distinto. Desaparece la excesiva fragmentación en imágenes atrevidas; la reemplaza una poesía más homogénea, expresión de la corriente de la conciencia.

<sup>4</sup> *Primera antología de sus versos*, ed. Austral. pp.126-127 Buenos Aires, 1941.



Lo que una vez entró en el cauce intestinal de l  
(serpient  
ya nunca se arrepiente ni siquiera  
hace un nudo en lo más bello del camino

Déjame pasar la mano por el lomo suavísimo d  
(estos versos que escrib  
La eternidad así bajo mis dedos maullará tierna  
(ment

("Los hombros de los filósofos", en *Biografía  
incompleta*) <sup>5</sup>

Hay en el poema un cambio brusco, una irrupción de humor que corta la progresión de pensamiento interno en alegres y despreocupada variaciones cuya pirueta es imposible prever, como en toda auténtica poesía surrealista.

Y es que el Gerardo Diego surrealista se desdobra en dos. Por una parte, el poeta surrealista puro, que se abandona al oscuro fluir del subconsciente; por otra, el ex-creacionista, maestro de la mueca y bufón o, mejor, payaso en el circo de su poesía ágil y misteriosa como un juego de manos. Por una parte, el poeta de *Valle Vallejo* por otra, el de la *Fábula de Equis y Zeda*:

Era el mes que aplicaba sus teorías  
cada vez que un amor nacía en torno  
cediendo dócil peso y calorías

<sup>5</sup> *Primera antología de sus versos*, p. 135.

cuando por caridad ya para adorno  
en beneficio de esos amadores  
que hurtan siempre relámpagos y flores

Ella llevaba por vestido combo  
un proyecto de arcángel en relieve  
Del hombro al pie su línea exacta un rombo  
que a armonizar con el clavel se atreve  
A su paso en dos lunas o en dos frutos  
se abrían los espacios absolutos

El que crea ver en este poema una caricatura de Góngora vista a través del deformador cristal surrealista se formará del mismo una idea incompleta. Hay en él una burla total, definitiva, de Góngora y del surrealismo: al mezclar el elemento formal gongorino con las asociaciones surrealistas, Diego se ríe de ambos tipos de poesía. Desde la perspectiva clásica, la mueca es para Góngora. Desde la surrealista, es para Breton. Pero para un hombre como Diego, de fino espíritu humorístico, la burla se convierte a la vez en homenaje y en explicación. Aprendemos a verlo todo con esa alegría seria que es lo más característico de la poesía de Diego. Porque Diego es, en el fondo, un hombre serio, apasionado, sencillo. No tiene más que tres notas: la creacionista, la surrealista y la clásica. Y éstas son siempre idénticas. En lugar del poeta tornadizo que aparenta, es el más fijo e igual a sí mismo

de todos los poetas españoles contemporáneo. Como ha dicho Salinas, “¿Tránsfuga? ¿Tornado, de Max Jacob a Horacio, del ultimismo a la escuela sevillana? ¿Vacilante? ¿Desorientado? No; fiel devoto de la Señora que a todos nos atiende y a todos nos perdona. De Nuestra Señora de la Poesía, que tiene un manto azul anchísimo cuajado de estrellas de oro como en Zurbarán, que, alzando los brazos, crea bajo sus pliegues un cobijo para todos, el poeta de ayer, y el de hoy — todos iguales, en su mucho o en su poco”.

#### b) *José María Hinojosa*

La historia de la poesía española contemporánea nos revela una mina tan rica de poetas caudales y surrealistas y una ausencia tan marcada de poetas plenamente surrealistas que cuando hallamos uno de veras sentimos la tentación de escribir su nombre en un tipo especial de letra. Se trata esta vez del poeta andaluz José María Hinojosa. Pertenece al grupo malagueño, y colabora en *Litoral* y *Sur*. Menos amigo que Alberti —cuya influencia puede observarse en algunas de sus primeras obras— de las canciones de tipo popular, rehuyendo los metros clásicos en lo mejor de su obra, Hinojosa representa la transición entre el ultraísmo de sus primeros tiempos, el creacionismo que le influye durante unos años, y el

<sup>6</sup> *Fábula de Equiz y Zeda*. México, 1932.

<sup>7</sup> Pedro Salinas. art. citado.



urrealismo al que se incorpora definitivamente  
acia 1927-28. <sup>8</sup>

Hay en Hinojosa un auténtico talento poético, no brillante ni bien desarrollado, pero sí en esta evolución que la corta vida del poeta no permitió llegar a la plenitud. La intelectualidad y sus primeros ensayos, lo frío de la fórmula ultraísta, deja paso a una poesía libre ya de toda raba,

con el oído dilatado por los gritos de placer y de muerte. <sup>9</sup>

Hay en Hinojosa una expresión directa, espontánea, de un subconsciente que insiste en ciertas palabras, en ciertos aspectos de la vida:

Esta llanura de besos entre dos puertas entornadas  
tiene el color amarillo que arde en las llamas de sus  
(pechos... <sup>10</sup>

...“El ave del Paraíso quedó clavada en la  
eleta anónima que sostiene las cuatro direcciones  
el Evangelio...” <sup>11</sup>

<sup>8</sup> Obras: *Poema del campo* (Madrid, 1925); *Poesía de perfil* (París, 1926); *La rosa de los vientos* (Málaga, 1927); *Orillas de la luz* (1928); *La flor de California* (Málaga, 1928), poemas con prólogo de Moreno Villa.

<sup>9</sup> “Con las manos juntas”, en la revista *Poesía*, núm. V. Madrid, 1930.

<sup>10</sup> “El sino es incierto”. *Poesía*. Núm. IV.

<sup>11</sup> *La flor de California*, pág. 90.

La plasticidad se une a una búsqueda incansante de asociaciones inesperadas, que arrastran al lector cada vez más lejos —cada vez más hondo— sin saber a punto fijo hacia dónde. No es sólo la ordenación lógica de las ideas la que ha desaparecido, sino también todo intento de trabazón retórica en el buen sentido de la palabra. No hay efectos artísticos, introducción, desarrollo o final. No podríamos decir, con Boileau, que este bello desorden es un efecto del arte, pues el esfuerzo artístico consciente ha quedado casi suprimido. Las imágenes se disparan unas a otras sin que el autor pueda desviar su imprevisible progreso. Es un caso de obediencia ciega a la inspiración interior, con todas sus ventajas y todos sus defectos, con incoherencia de detalle y una rara impresión de acierto en el conjunto. Sinceridad sobre todo. Desaparece el paraíso artificial en que la poesía había residido tanto tiempo; estamos ahora en un desierto confuso, lleno de gritos y de palabrotas, de incertidumbre y de deseo.

Pero tras esa sorpresa que causa al lector la sinceridad del retrato interior que nos da Hinojosa, llega la desilusión. Tanto objetivismo cansa no porque no podamos vernos a nosotros mismos a través del poeta, sino porque el mundo interior de Hinojosa no tiene la riqueza y la profundidad suficientes para mantener viva la tensión de primer momento. Las visiones caleidoscópicas no revelan un mundo auténtico, pero cuyo interés no tarda en agotarse por falta de contenido.

La escasa influencia que la poesía de Hinojosa ha tenido en España debe atribuirse, a nuestro juicio, al hecho de que al adentrarse en el surrealismo unos años antes que sus compañeros de generación —y gracias, en gran parte, a un viaje a París realizado en 1926— el poeta se sintió momentáneamente aislado. El grupo andaluz seguía otra trayectoria, que pasaba ante todo por una renovación de lo popular; la evolución de Hinojosa tiene grandes parecidos con la de un Gerardo Diego, por ejemplo, y su posición provocó más inquietud que interés. El único escritor de talla que parece haber comprendido la importancia de Hinojosa, en aquel momento, es Moreno Villa.<sup>12</sup> Sin embargo, todos los elementos surrealistas se hallaban presentes en la poesía de Hinojosa, desde el fluir onírico hasta la pírueta cómica, y en la historia del movimiento surrealista en España le corresponde el lugar de primera fila que le negaron sus compañeros de generación.

<sup>12</sup> Moreno Villa escribía en aquella época sus *Carambas*, composiciones cortas, en las que se nota la influencia de un estilo automático:

361

Ditirambos y hierba seca  
 para los que mastican de lado.  
 Para tí, buscaremos encima de los acontecimientos  
 y más allá del sol  
 un buen arco detenido y un buen fuste  
 que todavía saben a cielo y a horas infinitas.

(*Carambas*, Madrid, 1931)

### c) Juan Larrea

Juan Larrea es el prototipo de la acción distancia. Desterrado por voluntad propia o España desde que pide el excedente de su carrera de archivero, viajero por Francia e Inglaterra; el Perú y México, pero sobre todo París, no ha cesado de influir desde el extranjero en los destinos de la poesía española, ya sea por actividad directa, o bien a través de Gerardo Diego.

Difícil es precisar la influencia de Huidobro sobre Larrea y Diego durante la formación del movimiento ultraísta en España, y ello a pesar de lo mucho que se ha dicho y discutido al respecto. Guillermo de Torre y Rafael Cansino Assens no han conseguido aclarar el asunto. Lo cierto es que Larrea empieza, como todo buen ultraísta, por ser cazador de imágenes. Pero su evolución es más rápida que la de Diego —no hay duda de que la influencia es de Larrea sobre Diego, y no al revés— y llega más pronto a un nivel poético concentrado y seco, en que el sentido del humor raras veces tiene cabida como tal. Diego ha dicho que para la poesía lo más importante es “bucear primero las submarinas aguas de la gracia oceánica, creer en lo inesperado, aceptar pasivamente la divina y azarosa dádiva...”<sup>13</sup> Para Larrea, igualmente, la poesía se encuentra en este *oscuro dominio* de pre-

<sup>13</sup> G. Diego, en “Defensa de la Poesía”, *Carmen*, núm. 5.

agios y coincidencias en que no sólo es posible o inesperado, sino que la misma lógica del milagro —mucho más cierta que la otra— permite dar nuevo sentido a todas las cosas.

Larrea tarda en publicar en España. En 1926 funda y dirige, en París, en sus dos únicos números aparecidos, la revista *Favorables París Poesía*, en colaboración con uno de los mayores poetas de América, el peruano César Vallejo; pero la revista tiene escasa difusión. Es la *Antología* de Gerardo Diego, publicada en 1932, la que le da el espaldarazo y no los escasos poemas publicados en *Grecia, Cervantes y Carmen*.<sup>14</sup>

El libro de Larrea, *Oscuro dominio*, largo tiempo en preparación, aparece finalmente en edición limitada en México, en 1935. Hasta la fecha es casi desconocido en España, hasta el punto de que Valbuena Prat, en su *Historia de la literatura española*, (edición de 1946), lo considera todavía en preparación, y no hemos podido verlo mencionado en ninguna bibliografía elaborada en España.

Hay en *Obscuro dominio*, y en toda la poesía de Larrea, una sensibilidad contenida, una reserva personal, una seriedad que no excluye la

<sup>14</sup> *La Antología* de Diego suscitó envidias y resquemores sin cuento entre los no incluidos, que pasaron con más ardor al bando de la "reacción" contra la joven poesía. Salazar y Chapela publica en la *Gaceta Literaria*, el 1º de mayo de 1932, un largo poema alusivo, del que antresacamos:

presencia de elementos y asociaciones desconcertantes:

Para perder la vida no hay más que un motivo  
(ciel  
Las bocas huelen el deseo de descubrir un he  
(moso crime  
Un café nunca está lejos <sup>15</sup>

Es significativa la contención de Larrea e los títulos de algunos de sus poemas. Lo que par un poeta medieval hubiera sido una larga alegoría, desarrollada en docenas de tetraestros monorrimos, cabe en un título de Larrea: *Otoño IV el Obsequioso*. La estación del año queda convertida en un rey leonés o navarro, a. m. s. g., estas, para la mayor gloria del superrealismo.

La timidez del pensador solitario se exalta veces en gritos de visionario, llega hasta las cimas de la emoción del vidente, y vuelve para atrás, mientras los labios del poeta dibujan una triste sonrisa de hombre desengañado. Estos altibajos de espiritualidad y cinismo dan mayor profundidad a una expresión poco rica en imágenes de alto vuelo, de pensador más que de artista

¡Ay, Gerardo, áspero cardo  
de tierra, piedra sombría,  
quién fuera tu amigo bardo,  
ay, Gerardo, duro bardo,  
por ir en tu Antología!

<sup>15</sup> *Oscuro dominio*, "Diente por diente", pág. 9.

...n que nos parece a veces estar en presencia de un Aristóteles o un Descartes que estuvieran desarrollando una complicadísima trama metafísica sirviéndose de una lógica no aristotélica; lo que desconcierta al neófito es precisamente lo que en esta poesía aparece con mayor naturalidad, sin transiciones ni explicaciones. En el momento en que el lector impaciente se acuerda de la cita de Byron (“¿Qué es un poeta? ¿Qué vale? ¿Qué hace? El poeta es un charlatán”) se dispara una expresión certera y turbadora:

...estas noches macizas y obstinadas cuando cada pupila no es sino una incisión en el árbol de donde tanta calle pesarosa fluye...”<sup>16</sup>

¿La visión humana desangrando lentamente a savia del mundo material que la rodea? Lo abierto de la expresión permite multiplicidad de interpretaciones. El papel del poeta ha terminado al abrirnos una imagen en que todo depende de todo, y lo más inverosímil está sucediendo a cada paso.

En conjunto, y dentro de cierto tono general de monotonía de buen gusto, la poesía de Larea es de las que más dignamente representan el auténtico surrealismo en España, sin concesiones y sin derivaciones. En estos últimos años, en que el autor abandona casi por completo la creación poética, continúa la obra renovadora en un terreno espiritual y filosófico de mayor vuelo, con sus estudios tan brillantes como aventura-

<sup>16</sup> Oscuro dominio, p. 10.

dos sobre el surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo y la monumental obra de profecía histórico-imaginativa expuesta en *Rendición de espíritu*.

#### d) Picasso

Ocupa Picasso, con relación al movimiento surrealista, una posición singularmente privilegiada. Desde los primeros momentos es el ídolo máximo e intocable de los surrealistas franceses, que forman apretada cohorte de honor en torno a la figura del genio, sin pedirle en cambio que se adhiera al movimiento surrealista, cosa a la que por otra parte, Picasso no habría accedido jamás. Sabido es que en pintura, la actividad central en la carrera artística de Picasso, éste se ha mantenido siempre a gran altura por sobre de todas las escuelas y tendencias, forjándolas y abandonándolas a su antojo, siempre personalísimo y totalmente libre. No obstante, en su larga e imprevisible exploración a través de la pintura Picasso se acerca más de una vez a las tendencias surrealistas. De su época "sintético-simbolista" o "furiosa" ha podido decir Christian Zervos que representa "el trayecto hacia lo real a través de las zonas del espíritu y del ensueño, que permiten toda evasión, fin supremo del arte".<sup>17</sup> Desde 1925 ocupa lo onírico importante papel en la

<sup>17</sup> Cit. por Ceferino Palencia, *Picasso*, México, 1945 p. 207.



-intura de Picasso, culminando en los cuadros  
on temas de circc pintados en 1931, 32 y 33.

Pero si en pintura Picasso es un eterno re-  
elde, en literatura acepta con docilidad el credo  
irrealista. Su escasa producción poética sigue al  
ie de la letra la fórmula de la escritura automá-  
ca. No es de extrañar que Breton no haya es-  
atimado los elogios, declarando que "Picasso en  
oesía ha visto tanto como Rimbaud".<sup>18</sup>

Basta con leer un poema de Picasso —no ha  
scrito muchos, y se parecen todos entre sí—  
ara comprender que nos hallamos ante un caso  
e surrealismo ortodoxo y total:

engua de fuego abanica su cara en la flauta la  
[copa  
que cantándole roe la puñalada del azul  
an gracioso  
que sentado en el ojo del foro  
nscrito en su cabeza adornada con jazmines  
spera que hinche la vela el trozo de cristal  
que el viento envuelto en el embozo del mandoble  
horreando caricias  
reparte el pan al ciego y a la paloma color de lilas  
y aprieta de toda su maldad contra los labios del  
[limón ardiendo  
el cuerno retorcido  
que espanta con sus gestos de adiós la catedral  
que se desmaya en sus brazos sin un ole  
estallando en su mirada la radio amanecida

<sup>18</sup> Id., p. 230.



-res, actos e instrumentos de comer); su españolismo (expresiones como: *ganadería andaluza; cogida de la tarde; queso de Mahón; higo zumbo; mono sabio*, que no tienen sentido más que atribuyéndolos al españolismo de Picasso); sus vocablos procedentes de su oficio de pintor (una serie de natos de crueldad y lujuria muy características, sobre todo si tenemos en cuenta que en ese punto coinciden la tradición española con la moda surrealista del momento, el *farqués de Sade*. Observamos, de paso, que muchos poemas de Picasso comienzan con la letra *l*, lo cual es prueba evidente de que al escribirlos el autor se ajustó a la fórmula un tanto escolar dada por Breton para la escritura automática: "Si el silencio amenaza con establecerse por poco que hayáis cometido una falta... después de la palabra cuyo origen os parezca sospechoso, escribid una letra cualquiera, letra *l*, por ejemplo, siempre la letra *l*, y volver álo arbitrario al imponer esta letra como inicial a la palabra siguiente..."<sup>21</sup> Picasso utiliza esta técnica no sólo en mitad de un poema, sino para iniciarlo.

A pesar de ello, es innegable el talento de Picasso incluso en estos poemas. Al aplicar una fórmula que no es suya, que le ha sido dada por la escuela surrealista francesa, Picasso lo hace poniendo en lo que escribe todo su rico y complejo subconsciente. Y nos encontramos con una poe-

<sup>21</sup> Véase el *Manifiesto* citado en el primer capítulo. p.

sía personalísima, inconfundible, en que es dable reconocer la asombrosa vitalidad del autor, el gusto por lo trágico y sensual que predomina en él en aquella época —llena para Picasso de tantas dificultades familiares, de un abatimiento que no hallaba desahogo en la pintura, de una inquietud creciente y mal definida—. Dentro de un carácter *standard* de escritura automática puramente casi sin pretensiones artísticas, los poemas de Picasso cumplen su misión: nos revelan la personalidad del autor. Y ello es debido a sus facultades de expresión, en particular a su lirismo. “Creo que todos han reconocido siempre en la inmensa obra del pintor —dice Moreno Villa— su facultad lírica, su capacidad de levantarse con líneas y colores por encima de la pesadez o gravitación de la materia. Y es un gusto ver que esto confirma este don en sus poemas”. Releamos el final del poema citado:

el grito del rosa  
que la mano le tira  
como una limosnita

o el principio de otro poema picassiano:

ascua de amistad reloj que siempre está dando la hora bandera  
que flota tan alegre movida por el soplo de un beso... <sup>22</sup>

<sup>22</sup> Cit. por Moreno Villa.

ue tiene verdadera emoción poética, indudable  
ejeza estilística. A veces las imágenes adquieren  
a plasticidad y un vigor insospechables:

El cisne sobre el lago  
hace el escorpión a su modo.<sup>23</sup>

Otras veces en una frase o una retahíla de pala-  
ras la que se destaca con dramatismo del texto:

...la rabia retorciendo el dibujo de la som-  
bra que le azota los dientes clavados en la  
arena y el caballo abierto de par en par  
al sol...<sup>24</sup>

...la lluvia de pájaros que inunda el mar...<sup>25</sup>  
...gritos de niños gritos de mujeres gritos  
de pájaros gritos de flores gritos de made-  
ras y piedras...<sup>26</sup>

Es, pues, la poesía de Picasso a la vez una  
plicación del sistema surrealista de expresión  
objetiva y subconsciente, y una explosión artísti-  
ca de ciertas tendencias del pintor: su violencia  
obre todo. Dentro de la forzosa posición antiar-  
tística a que le comprometía el empleo de la  
scritura automática, Picasso no deja de revelar  
os su talento. Es un axioma surrealista el que

<sup>23</sup> Cit. por C. Palencia, p. 231 de su obra.

<sup>24</sup> *Sueño y mentira de Franco*. Album con dibujos y  
oemas. París, 1937.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid.

dos subconscientes desigualmente ricos deberá producir textos automáticos de un valor desigua. Picasso no hace más que confirmarlo. De la poesía dice Breton: "las fuerzas de luz y sombra jamás han sido interpretadas de modo más dulce y tierno, realizadas de modo más brillante y sutil, imponiéndole al mismo tiempo a la forma poética la obligación de no desbordarse de un instante, de lo que el instante, en el sentido más fugitivo de la palabra, puede retener en sí de una sospecha, de figuración de lo externo". Señalamos que estos ditirambos, al igual que la comparación con Rimbaud, nos parecen francamente excesivos. Es evidente que hay bellezas en los textos de Picasso; pero de ahí a proclamarle genio poético dista mucho.

La importancia de Picasso en el panorama de la poesía española contemporánea de tendencia surrealista es doble. En primer lugar, es uno de los contados españoles que hayan escrito texto surrealista ortodoxos y puros. En segundo lugar, su posición universal y la atención que tal preminencia hace recaer hasta sobre sus más mínimos actos convertían a Picasso en un ejemplo para muchos, en un propagador del surrealismo en España y en el extranjero. En esto, como en tantas otras cosas, Picasso ha sido un maestro escuchado y aplaudido.

#### e) *Aleixandre*

Llegamos, con Vicente Aleixandre, a una de

figuras centrales de la poesía española contemporánea, que ocupa a la vez lugar destacado en el grupo español de influencia surrealista. Nacido en 1900, pertenece a la generación de García Lorca; sus iniciadores en la poesía son Guillén y Salinas. "Su primer libro, *Amor*, presenta delicados ejemplos de este poeta conceptual, puro, que siempre guarda entre sus palabras de imágenes un tenue temblor emocional", dice Valbuena Prat.<sup>27</sup>

Lentamente, Aleixandre evoluciona, y del activo de la imagen intelectual y la poesía difícil trabajada, inspirada por Guillén, pasa a un estilo más resueltamente revolucionario. Son los poemas en que Alberti escribe *Sobre los ángeles*; se recuerdan los poemas de Juan Larrea a través de Fernando Diego, que también pertenece al grupo de García Lorca y Aleixandre, y J. M. Hinojosa publica *La flor de California*. Es el momento en que Emilio Prados, Vicente Aleixandre y Luis Martín Gaitanar preparan un manifiesto del surrealismo español que había de quedarse en proyecto.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Op. cit., t. II, p. 1058.

<sup>28</sup> Del Aleixandre de aquella época nos da Pedro Salinas un retrato emocionado en "Nueve o diez poetas", publicado en *El Hipo Pródigo*, núm. 26:

"El, como un chiquillo, no deja de sonreír, y habla alborotadamente, y aprovecha en charloteo y risa todo el asueto. Sólo dejará de sonreír (¡digo yo!) cuando allá en la esquina de su jardín, por las mañanas, cuando está más solo, se escapándose —sin moverse, dejando el cuerpo en prensa allí recostado en la *chaise longue*—, del sol, de los árboles, de sus ojos azules, para hundirse en ese mundo

Vicente Aleixandre escribe un libro de significativo título: *La evasión hacia el fondo*, ob- capital del tipo de poesía que estudiamos. El bro no puede publicarse en España debido a cc tratiempos en una editorial, y aparece en Mé- co, en edición limitada, en 1935, llevando el tulo de *Pasión de la Tierra*. En la segunda e- ción, hecha en España en 1946 por la editor Adonais, figura un prólogo del autor en q- Aleixandre apunta claramente a las influenci del surrealismo en la obra:

“...representó en la obra del poeta el ap- rente rompimiento con lo tradicional (entiénd- el vocablo), en cuya línea, más o menos, se d- arrollaba *Ambito*... La influencia que para e- supuso la lectura de un psicólogo de vasta repu- ción literaria...”<sup>29</sup> Y al mismo tiempo apur- su posición personal, su poética propia, cósmi- y profunda:

angustiado, de largas cadencias doloridas, hecho de sue- de selvas superpuestas —florestas del paraíso, bosques purgatorio, espesuras internas— donde los árboles más pu- no pueden escaparse de las lianas que les envuelven, y entrecruzan indisolublemente como el buen amor y el l- amor en el sentir del hombre. Porque este mocetón, tan s- reidor con nosotros, deportista de facha, débil de veras, e- Vicente, delicado y aparte, que no va nunca donde va gente, ha descubierto la más trágica forma de equivalenc- amor, igual a desesperación. Y se pasa el tiempo —matemá- co calculador de su pena— desarrollándola, en líricas ope- ciones combinatorias, cuyo resultado es siempre el mism- amor, más desesperación, igual a poesía, a honda, a extrai- mente conmovedora poesía”.

<sup>29</sup> Alude naturalmente a Freud.



“Un ànsia de redención palpita en el poeta, su angustia individual, vinculado a la realidad exterior, de la que no se siente distinto. La realidad exterior es la pura materia, en desorden, el caos agolpado, la existente vida que no tiene destino. Es la vida antes de toda ordenación a la que aquí furiosamente combate o se desmenuza como una ola de turbia materia espesa, donde son reconocibles las rocas y las almas, los metales y las plumas, los grandes trozos de cielo y el grito de los pájaros. No hay esperanza. No hay más que el hombre y el bullente material de la Creación antes del aplacamiento: no se concibe, no puede prevenirse por el hombre que primigeniamente allí canta. Algún asunto de todo esto hay en este libro, en este libro en que todavía yo me reconozco. Más un leitmotiv, en muchos poemas dominante, que es la angustia del hombre oprimido en la civilización presente. Detritus de su muerta materia: escombros, tubos, naipes, ropas, vidrios, tristeza, desgarran sobre su cabeza una irrisoria y asfixiante atmósfera, sobre la que aun queda flotando aquel mismo núcleo humano y elemental”.<sup>30</sup>

Lo que contiene el libro es la poesía madura de Aleixandre, con sus temas favoritos (vida, impulso animal, desesperación, mar inmenso de sensaciones primitivas de un neopaganismo tropical, angustia, muerte) que más tarde había de desarrollar en *La destrucción o el amor* y *Som-*

<sup>30</sup> *Pasión de la tierra*, ed. española, p. 12.

*bras del Paraíso*. Abundan, como era de esperar, los temas sensuales y sexuales:

*Sobre tu pecho unas letras de sangre fresca dicen que el tiempo de los besos no ha llegado. Qué extendida estás esperando la caricia dudosa del mar que navega persiguiéndote, el que te salvará rescatando tu largo cuerpo, dejando mis labios insensibles.*<sup>31</sup>

La presencia de lo maravilloso insiste con un disparo interminable en la noche oscura del alma, como un surtidor de extrañas imágenes:

“¡Oh bello encantamiento! Magnífica soledad de mi cuerpo aterido sobre la base recia de pulimentada realidad, de la impenetrable tiranía de la luna pasajera, que permanece y no hace su hostilidad para nadie, sino que se me entrega por el bolsillo más fácil, sajiéndome con su diligencia ligera una exacta cantidad de mí mismo, la justa para perder la preocupación de la aurora y pasar que la estrella es un mar ya sin pájaros que se radica en el fondo, como un árbol que florece en silencio. ¡Oh hermosura de este destello de sombra y luz!”<sup>32</sup>

A partir de este libro, que hubiesen podido aceptar los más exigentes ortodoxos franceses del surrealismo, la poesía de Aleixandre aumenta poco en coherencia y claridad lógica, sin apartarse por ello de la línea general iniciada. Publ.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>32</sup> *Pasión de la tierra*, p. 86.

1931 *Espadas como labios*, en que figura el poema "El Vals":

Eres hermosa como la piedra  
oh difunta  
oh viva oh viva eres dichosa como la  
[nave. . . <sup>33</sup>

En los poemas de *Espadas como labios* Aleixandre no emplea más puntuación que el punto al al terminar el poema, ajustándose con ello a costumbre ya establecida en el grupo francés de Breton.

→ Por fin, en 1934, aparece *La destrucción o amor*, que para muchos representa todavía la obra más lograda del poeta. "La inquietud ha llevado a lo más delgado de finura e intenso de abismo expectante. Como sus coetáneos, Aleixandre, evasión de asociaciones superrealistas, demuestra el temblor de temores, de insatisfacciones, que en estética y vida— ofrece nuestra última ge-

<sup>33</sup> Según Dámaso Alonso, "la poesía ha sido sugerida en los salones fin de siglo, cuando se bailaba el vals (aquí a Aleixandre, como en general para el arte de hoy, el vals tiene ya "sabor de época". Hay algo de dolorosa o dolorosa caricatura en esta poesía. La escena soñada se ilumina como con unos rayos X que descubren los rasgos invisibles y más verdaderos". Y Valbuena Prat añade: "No sólo cómo a Dámaso no se le ocurre el nombre de Ravel, en el vals el procedimiento es el mismo". (Valbuena Prat, *cit.*, t. II, pág. 1059, en nota).

neración, en comparaciones de un fuerte v-  
patético".<sup>34</sup> Más que sueño, la vida es p  
Aleixandre una angustiosa y larguísima pesad  
en que las fuerzas elementales y ciegas asaltar  
hombre por todas partes:

Largas cadenas que surten de los lutos,  
de lo que nunca existe,  
atan el aire como una vena, como un grito, cc  
[un reloj que se p  
cuando se estrangula algún cuello descuidado.

Es la misma angustia que asalta a T. S. E  
al contemplar la triste vida del hombre inútil  
la ciudad monstruosa, pero trasplantada a  
campo de batalla más amplio: los elementos  
lucha, la vida con todo su poderío, lo maravillo  
quebrando con su rayo las tinieblas de la muerte.

Los pechos por tierra tienen forma de arpa,  
pero cuán mudamente ocultan su beso,  
ese arpegio de agua que hacen unos labios  
cuando se acercan a la corriente mientras can-  
[las liras

El amor y la muerte pelean ante un inmer  
telón de ópera wagneriana, pintado por Roua  
o Picasso, en que campean monstruos:

<sup>34</sup> Valbuena Prat, *op. cit.*, t. II, p. 1059.

<sup>35</sup> *La destrucción o el amor*, "La selva y el mar".

<sup>36</sup> *La destrucción o el amor*, "Noche sinfónica".

allá por las remotas  
 ces o aceros aún no usados,  
 pres del tamaño del odio,  
 ones como un corazón hirsuto,  
 ngre como la tristeza aplacada,  
 baten con la hiena amarilla que toma la forma  
 [del poniente insaciable.<sup>37</sup>

Aleixandre se halla ya en plena posesión de  
 su estilo y su temática. El estilo, uno de los más  
 ágiles y dúctiles de la lírica española, es la ima-  
 gen casi perfectamente fiel de un subconsciente  
 rico en visiones y deseos, que se expresan en cons-  
 tante fuga de asociaciones de ideas sin salir del  
 laberinto interior trazado por los temas bárbaros  
 delicados a un tiempo que el poeta ha acotado  
 como suyos. Las imágenes se multiplican, dispa-  
 radas poderosamente hacia un blanco que el lec-  
 tor no ve jamás. A la afirmación sigue la nega-  
 ción que la destruye, y —como fotografías to-  
 nadas con una misma placa, que sólo permiten  
 ver las luces y sombras que coinciden— se consi-  
 gue al final de la lectura no una idea, o un re-  
 sultado, sino un estado afectivo, la emoción del poe-  
 ta, transmitida como por arte de magia al lector  
 atento y sensible. Aleixandre emplea casi conti-  
 nuamente la disyuntiva o:

Quiero amor o la muerte, quiero morir del todo<sup>38</sup>

<sup>37</sup> *Op. cit., La selva y el mar.*

<sup>38</sup> *Op. cit., Unidad en ella.*

que es la última forma, la más depurada, la imagen. No nos dice: el amor es como la muerte; nos dice: el amor o la muerte, podéis escoger puesto que son idénticos. ~~A~~

De esta novísima poética ha dicho Dámaso Alonso: "Transfusión o transformación, pero en formas simultáneas; proteica posibilidad múltiple de la Naturaleza omnípara. El mundo es fluido: las formas no son más que avatares, no ordenadas en serie cronológica, sino coexistentes, de gran fuerza engendradora. Pero a la entraña del amor no se llega sino por la muerte, es decir, por la supresión de la forma, por la destrucción: la destrucción o el amor. He aquí, pues, la concepción del mundo, de este libro de poemática unificada: Vicente Aleixandre es un místico, un místico panteísta".<sup>39</sup>

La metáfora ha dejado de ser un juego literario, un artificio retórico; "es una enunciación de verdades cuasiteológicas. La metáfora tiene pues, en la concepción del mundo de este poeta una realidad objetiva: las formas más dispares de la realidad están vincularmente entrelazadas o co-fundidas. Todo está en vías de transmutación y de amor. Las fuerzas de la Naturaleza son un puro e intercambiante acto erótico; todo está movido por el inmenso y anhelante corazón de cosmos".<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Dámaso Alonso, *Ensayos sobre la poesía española*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1944, p. 369.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 369.

Poesía de tono mayor, exaltada, personal y sincera. No es de extrañar que se haya establecido una relación entre Aleixandre (y también el Altiplano de *Sobre los ángeles*) y el romanticismo místico de un Shelley o un Novalis, a quienes Aleixandre admira profundamente. “Es tocar el cielo, poner el dedo sobre un cuerpo humano”, una idea de Novalis, figura en *La Destrucción o el amor* como subtítulo de uno de los mejores poemas de Aleixandre. ←

Es también romántico —e incluso clásico, en el sentido que de romántica ilusión ha tenido el clasicismo—, el anhelo de Aleixandre por volver a la Edad de Oro, al Paraíso Perdido, que se manifiesta en “*Sombras del Paraíso*.”<sup>41</sup> Vieja y siempre nueva concepción de los poetas como “ángeles desterrados de su celeste origen”. El estilo se renueva, se hace más claro y lógico, sin perder su fuerza:

allí nacían cada mañana los pájaros,  
 sorprendentes, novísimos, vividores, celestes.  
 sus lenguas de la inocencia  
 se decían palabras:  
 entre las ramas de los altos álamos blancos  
 crecían casi también vegetales, como el soplo en  
 [las frondas.  
 Los pájaros de la dicha inicial, que se abrían  
 extendiendo sus alas, sin perder la gota virginal del  
 [rocío!

<sup>41</sup> Madrid, 1944.

Dámaso Alonso ha señalado los temas del libro: "paraíso como aurora del mundo, paraíso como infancia, amor como paraíso, paraíso típico", y la nota dominante: la naturaleza aparece como en fusión.

En este último libro, el poeta, en su larguero pero regular evolución, se ha ido apartando de la corriente surrealista, con la cual, sin embargo, había convivido tan íntimamente que era forzoso que dejase en él huellas indelebles, tanto en el tono general de la obra como en las imágenes deslumbrantes y en la alucinación casi constante. La evolución ha sido tanto más fácil cuanto que el poeta no siguió jamás ejemplos literarios directos: para él la influencia surrealista se debe a la lectura de Freud y, sobre todo, al ambiente poético de la época. En su juventud, el surrealismo se respiraba, "se mascaba" en los círculos literarios de toda Europa. Un idéntico y poderoso viento de poesía y de verdad (sin que por ello pasemos por alto la influencia de las últimas teorías psicológicas) es el que impulsa a Joyce, Breton y Aleixandre a penetrar en las capas más profundas del hombre, a bucear en las simas en que anidan a la vez los monstruos y lo maravilloso. Aleixandre no ha debido sentirse infiel a escuela poética alguna al dar mayor coherencia lógica a sus últimos poemas porque para él el surrealismo y la juventud eran la misma cosa: una incontenible explosión de fuerzas que el tiempo y la inteligencia han ido aplacando lentamente. En vano los "parecidistas" —contra los cual



lamaba ya Bergamín— tratarían de hallar influencias directas en Aleixandre: las que en él existen fueron captadas por formar parte no de una corriente literaria, sino de una actitud vital.

f) *Alberti*

La poesía española tradicional, antes y después del Siglo de Oro, ha oscilado siempre entre los extremos de popularismo y refinamiento. *La Celestina* opone los exquisitos amores de Calixto y Melibea a un mundo de rufianes. En Quevedo y Góngora encontramos la suprema elegancia espiritual junto a chocarrerías ofensivas. La poesía de Rafael Alberti no escapa a esta duplicidad, que Dámaso Alonso considera característica primordial de la lírica española de todas las épocas.

Rafael Alberti llega a la poesía después de una rápida incursión por la pintura, y empieza por poner toda su gracia andaluza y sus plásticas visiones del mar al servicio de una poesía de esencia popular y tradicional (inspirada por Gil Vicente, a quien descubría en aquella época en compañía de Dámaso Alonso y José Bergamín, incorporándolo definitivamente a las letras españolas) renovada por finas intuiciones artísticas: *Marinero en tierra*<sup>42</sup> señala el comienzo de una carrera literaria no interrumpida todavía en la que el autor se acerca a sus temas con actitudes

<sup>42</sup> Madrid, 1925.

siempre renovadas, oscilando siempre entre los dos polos de lo culto y no popular. El homenaje a Góngora de 1927 le inspira una serie de poemas de corte clásico, de estilo cuidado, poesía pura para minorías. Después, temas banales anecdóticos de la vida moderna cuidadosamente trabajados en estilo gongorino, que recoge en *Canto y canto*.<sup>43</sup> Por fin, escribe en 1927-28 y publica en 1929 el libro que ha sido justamente considerado como la obra maestra de la madurez de poeta: *Sobre los ángeles*.<sup>44</sup>

En plenitud de la época surrealista, Alberti se hunde —o, mejor, se levanta— hacia lo sobrenatural, descubriendo en la región más pura del cielo a la vez extrañas bellezas angustiadas y profundidades de subsuelo.<sup>45</sup> “Boquete de sombras entreabierto por un poderoso artista de lo dinámico, que hace pensar en la poesía y en las acuarelas de aquel intelectual romántico, William Blake. Alberti, desasido de la gala del mediodía andaluz, del garbo marinero y toreador, vuela aquí por los espacios puros de los cuerpos deshabitados y de las almas con dimensiones. Su poesía es ahora impetuosa y caótica, en un aleteo de imágenes a la vez sutiles y voluminosas. Em-

<sup>43</sup> Madrid, 1929.

<sup>44</sup> Madrid, 1929.

<sup>45</sup> Del Alberti de aquella época nos dice Pedro Salinas: “...En su mejor, Rafael es Rafael el atormentado. Por muchos años se le veía en la frente, desde mozo, una arruga, pasajera, que iba y venía, hasta que a fuerza de tiempo se quedó allí, permanente. La seña, la seña de la angustia,

ruje de fuego, raudal de profecía de Antiguo Testamento".<sup>46</sup>

Se ha discutido el origen de la influencia surrealista en el Alberti de *Sobre los ángeles*, atribuyéndolo a la lectura de los poemas de Larrea, difundidos por Gerardo Diego, íntimamente relacionado con el grupo de Alberti y García Lorca. Es posible que la técnica de Larrea haya afluido en Alberti, directa o indirectamente, un cuando hondas diferencias separan la poesía de Larrea, más subjetiva y contenida, de los poemas de Alberti, que se disparan por el lector como una flecha eléctrica:

No habían cumplido años ni la rosa ni el arcángel.  
Todo, anterior al balido y al llanto.  
Cuando la luz ignoraba todavía  
si el mar nacería niño o niña.  
Cuando el viento soñaba melenas que peinar

la marca del romántico. Hasta a los ángeles les llevó la empestad en el encuentro más hermoso que ha tenido la poesía española con los querubes. ¡Qué tremolina armó entre ellos, colándose de contrabando en una nube becqueriana, en sus altos cuarteles de las cuatro estaciones! Allí subió a denunciar la farsa de los angelitos de alfeñique, de pastalora, de estampita de cromo; de los ángeles de oficio, de plantilla, con su escalafón y sus ascensos, muchos ascensos. Afuera! Rafael, cantor de los ángeles preteridos, de los hostergados, del ángel tonto, del ángel malo, de los extraviados y de los purísimos. Defensor del proletariado de los ángeles; y de algún aristócrata, entre ellos." (P. Salinas, artículo citado).

<sup>46</sup> Valbuena Prat, *op. cit.* t. II, p. 1029.

y claveles el fuego que encender y mejillas  
y el agua unos labios parados donde beber.  
Todo, anterior al cuerpo, al nombre y al tiempo.  
Entonces, yo recuerdo que, una vez, en el cielo...

Además de la influencia de Larrea, probablemente suplementada por lecturas al azar de numerosas revistas europeas de poesía, que el autor entendía a medias, según parece, debido a sus conocimientos todavía imperfectos en materia de lenguas extranjeras (y es sabido cuán fácilmente el poco dominio de un idioma transforma en bellos poemas surrealistas las más trabajadas oda de Horacio, por ejemplo; a mayor abundamiento tal cosa había de ocurrir con poemas franceses ya influenciados por normas de poesía pura o automática) cabe señalar en Alberti la de Bécquer que ha influenciado también en Altolaguirre y Cernuda.

Alberti, el más ágil y variado de los poetas españoles contemporáneos, se acerca a los temas sagrados con la máxima libertad, pero también con la máxima emoción. Llama al ángel bueno

para, sin lastimarme,  
cavar una ribera de luz en mi pecho  
y hacerme el alma navegable.

De pronto, se turban los céfiros celestes y aparecen temas como "Los ángeles de las ruinas",

<sup>47</sup> "Tres recuerdos del cielo", homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer.

os ángeles feos”, “Los ángeles muertos”. Blahubiera aplaudido esta confusión de lo exliso y lo abyecto. Es ésta la parte en que el mbconsciente del poeta se expresa con mayor libertad. A los ángeles muertos hay que buscar  
3

el insomnio de las cañerías olvidadas,  
los cauces interrumpidos por el silencio de las  
[basuras.  
o lejos de los charcos incapaces de guardar una  
[nube,  
-ios ojos perdidos,  
1a sortija rota  
una estrella pisoteada.

Después de alcanzar una de las más altas mas de la poesía española, la poesía de Alberti a otro bandazo, hacia lo popular y humorístico, a las composiciones agrupadas bajo el título *o era un tonto y lo que he visto me ha hecho os tontos*, expresión del gracioso de *La hija del ire*, de Calderón. Absurdas, espeluznantes caricaturas en el polo opuesto de lo sublime: “Cita riste de Charlot” demuestra cómo las asociaciones subconscientes, tratadas en cierta forma, on una auténtica fuente de humorismo. En efecto, para el lector la asociación inconsciente aparece como algo raro, quizá un error, y el resorte e la risa se dispara si no existe un clima espiritual de emoción o terror que lo impida.

Pero lo que gana el humorismo lo pierde la

poesía. Cuando Alberti se deja arrastrar por una inspiración de tipo subconsciente, parece aplicarse a su poesía la ley del rendimiento no proporcional. A partir de cierto límite, caemos en la pendiente de lo no poético, de lo simplemente raro o de la *boutade* hecha *pour épater les bourgeois*, quienes a partir de 1931 son objeto de encarnizados ataques. En *Consignas, Un Fantasma recorre Europa*, etc., Alberti pone su inspiración "al servicio de la revolución española y del proletariado universal". No tarda la forma de esta poesía —a veces de carácter político, otra puramente lírica— a adoptar metros y ritmos muy parecidos a los de las canciones andaluzas y renacentistas de la primera época. En la rosa de los vientos de la poesía contemporánea, inquieta y sensible aguja imantada de Alberti cumple su vuelta completa.

### g) *García Lorca*

Federico García Lorca —más que poeta, motivo, símbolo y esencia de la poesía española contemporánea— es uno de los escritores más difícilmente abordables para el crítico, precisamente porque en él el escritor no era más que una pequeña parte de una personalidad desbordante de gracia y energía. Al igual que la poesía de los juglares, que pierde intensidad encerrada en las páginas de una antología, y necesita el aire libre y las notas de un laúd, la de García Lorca estaba vinculada a una vitalidad y un instinto dra-

ático y teatral insustituibles ya, al haber desaparecido el último de los juglares modernos. 'oeta no, poesía ambulante, por ese hervor, ese llicio, esa animación que levantaba su persona -tera por donde iba" —dice Pedro Salinas—. <sup>48</sup> e le sentía venir mucho antes de que llegara, anunciaban impalpables correos, avisos, como las diligencias en su tierra, de cascabeles por aire".

García Lorca y Alberti no siguen líneas paralelas más que en apariencia. En Alberti la necesidad de evolucionar es mucho mayor, y sus cambios más imprevisibles. Lorca, firmemente anclado en lo tradicional y lo popular, va ensanando poco a poco su inspiración poética, enriqueciéndola con aportaciones nuevas, con notas cada vez más originales y más universales. En sus primeros poemas hay dejos de influencia de Juan Ramón, en un tono popular, ingenuo y gracioso se combina la espontaneidad y la estilización clásica. El *Romancero gitano* <sup>49</sup> elabora los motivos populares andaluces y dramáticos con un vigor y una intensidad lírica que nos ponen en contacto con la esencia misma de España. "El arte de Federico García Lorca es función histórica en absoluto: lo mismo en lo profundo que lo extenso. Sería cómodo, pero inexacto, llamar a este arte "portentoso". García Lorca es, dentro de la literatura española, un hombre espe-

<sup>48</sup> "Nueve o diez poetas" en *El Hijo Pródigo*, núm. 26.

<sup>49</sup> Madrid, 1928.

table, necesario, "tenía que ser". La literatura de España necesita de vez en cuando expresarse de un modo más intenso y más puro. Y entonces se produce en el siglo XIV un Juan Ruiz; en el XVII, un Lope de Vega; en el XX, un Ica.<sup>50</sup>

Igual que Lope, es Lorca un poeta a la vez culto y popular, pero en el cual lo español y lo andaluz claman por la expresión más inmediata y urgente; sin ignorar los descubrimientos del nuevo arte poético (basta comparar cualquier poema del *Romancero gitano* con obras similares anteriores a la generación de Lorca), sólo se debe a la influencia surrealista que un viaje a Estados Unidos lo pone en contacto con una cultura y una actitud vital distintas de la española:

La aurora de Nueva York tiene  
cuatro columnas de cielo  
y un huracán de negras palomas  
que chapotean las aguas podridas.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca,  
porque allí no hay mañana ni esperanza posible  
A veces las monedas en enjambres furiosos  
taladran y devoran abandonados niños.

<sup>50</sup> Dámaso Alonso, *op. cit.* p. 344.



El choque brutal con la masa humana organizada por la industria implacable y por la grandad es para García Lorca una revelación de mundo nuevo y extraño al que el poeta se adapta instantáneamente. Otros poetas españoles llegaron a Nueva York: Guillén, Salinas, y Ramón, Cernuda. A ninguno de ellos la gran ciudad ha podido arrancarle páginas tan espléndidas, tan conmovedoras, tan comprensivas. Porque son todos ellos poetas íntimos, líricos, que captan el sentido exacto —y limitado— de la palabra. García Lorca nos ha hablado muy poco de sí mismo. Ha puesto siempre su auténtica vocación de poeta lírico al servicio de una honda captación de valores y esencias colectivos. Tras el poeta lírico se halla el dramaturgo, atisbando la lucha de hombres, de ideas, de sentimientos. Otros poetas siguen perdidos en el limbo de sus sueños; pero Lorca es un observador. Le basta estar unos días en Galicia para intuir la realidad gallega y escribir unos poemas gallegos —sin saber el idioma— mejores que los de cualquier otro poeta gallega contemporáneo. La civilización norteamericana, con su grandeza y su miseria, le inspiró poemas que parecen más auténticos y benévolamente descriptivos que los de Carl Sandburg.

Los temas que atraían a García Lorca en este período superrealista (y que comprende no sólo los poemas sugeridos por su viaje a América, sino también composiciones de tipo religioso, como la *Oda al Santísimo Sacramento del altar*, de descripción de un estilo pictórico y una

personalidad artística, como la *Oda a Salvador Dalí*<sup>51</sup>) son de la clasificación algo difícil, pues trama y la urdimbre de las asociaciones inconscientes o semi-inconscientes nos arrastran a veces a grandes distancias de lo que parece ser el tema inicial de un poema.

Hay, sin embargo, algunos motivos que repiten con insistencia notable. Uno de ellos es de la materia humanizada, interviniendo en actividad humana:

La gillette descansaba sobre los tocadores  
con su afán impaciente de cuello seccionado.

Las muchachas americanas  
llevaban niños y monedas en el vientre<sup>53</sup>.

Para que nadie dude de la infinita belleza  
de los embudos, los rayadores,  
los plumeros y las cacerolas de las cocinas.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> La *Oda a Salvador Dalí* ha sido considerada por Guillermo de Torre —con incompreensión insólita en crítica generalmente tan certero— como la teoría en verso en estilo cubista, según señala Valbuena Prat. *op. cit.*, t. I, p. 1022. Guillermo de Torre no ha tenido en cuenta que la pintura de Dalí —surrealista por antonomasia— y el cubismo son enemigos mortales. Lo que Lorca describe es la esencia misma de la pintura surrealista, y lo hace mejor que Breton; vemos nacer en sus versos un lienzo surrealista, con su detallismo onírico, su horizonte infinito y sus objetos incongruentes cargados de significados extraños y misteriosos.

<sup>52</sup> *Oda al Santísimo Sacramento del altar.*

<sup>53</sup> *Oda al rey de Harlem.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

La materia compite con la vida, la esclaviza  
riunfa:

América se anega de máquinas y de llanto. <sup>55</sup>

Y cuando no es la máquina la que aplasta al  
nobre, es otro hombre —el blanco— el que  
aviza a su hermano:

¡Harlem! Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!  
hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,  
tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,  
tu violencia granate sordomuda en la penumbra,  
el gran rey prisionero con un traje de conserje. <sup>56</sup>

Los otros elementos —violencia, muerte, pro-  
ta social, irrealidad de la imagen o de los obje-  
, y la misma tonalidad desgarrada, agria y  
arga presente en varios poemas del *Roman-*  
o— hacen de estos poemas una sola y larga  
testa contra algunos aspectos de un mundo  
temporáneo deshumanizado y dominado por  
angustia.

Al llegar al surrealismo después de una larga  
ducción poética, García Lorca pone su in-  
enso talento artístico y dramático al servicio  
la nueva expresión. Jamás hallaremos en sus  
emas de esta época inseguridades o prosaísmos.  
orca se apoya en su maestría de visión plástica

<sup>55</sup> Oda a *Walt Whitman*.

<sup>56</sup> Oda al *Rey de Harlem*.

para forjar visiones poéticas con rapidez y seriedad, como un buen camarógrafo nos da una visión panorámica de inmensidades a través una ventana y luego, en súbita concentración un primer plano cargado de detalles que adquieren por el contraste especial valor.

Lorca, despojado de su musicalidad, se interesa ahora particularmente por el ritmo. Sus versículos se desarrollan a veces con majestuosidad de olas quebrando acantilados, otras se contraen en rápido insistir de martillazos. Con frecuencia el uso de estribillos da un carácter de obsesión a la idea o imagen expresadas. Su dominio expresivo le permite una continua variación, inquieto cambiar de ángulos de visión. El poeta no goza jamás de una visión reposada: revolotea incesantemente por sus temas, entra y sale, por fin se acerca y les clava el implacable aguijón de su crítica o los transporta a lo alto en amoroso abrazo de comprensión. Huye de la confusión pero también de la quietud. El surrealismo para él un juguete más, para deleite de su espíritu siempre infantil, una inmensa sala en penumbra llena de objetos inquietantes y de imágenes trágicas que el poeta recorre de paso, siempre emocionado pero siempre sin entregar su subjetividad. (¿Acaso se tiene subjetividad cuando está en comunión con todo el universo?)

La misma nota trágica la encontramos también en los poemas posteriores a *Poeta en Nueva York* pero pertenecientes a la misma etapa de la evolución del autor, como la *Oda al Santísimo*.

*Sacramento del altar*, que “une complejos suales y nostalgias románticas en una línea norma dogmática, de sistema de atisbos teocósmicos”<sup>57</sup> y *El Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ya de mayor contención en las asociaciones y imágenes, y que parece indicarnos que si Lorca hubiera seguido viviendo habría superado la etapa surrealista, que adquiere, sin embargo, desde esta posición, importancia primordial en la obra del poeta,<sup>58</sup> pues le permite superar la limitación musical andaluza de modo definitivo, al darle un lenguaje plenamente universal y ponerlo en contacto con los problemas del mundo contemporáneo. Lorca, el más español de los poetas, se da cuenta de pronto de que también puede hallar la verdad de su poesía a orillas del Hudson o en Cuba. Este enriquecimiento progresivo de temas y de expresión colocan a García Lorca en la primera fila de la poesía mundial. El gran intérprete del alma popular y colectiva llega a la *Weltanschauung* lírica del mundo moderno.

#### h) Prados

Emilio Prados, uno de los más finos y honrados poetas españoles, llega al superrealismo des-

<sup>57</sup> Valbuena Prat, *op. cit.* II, 1022.

<sup>58</sup> “A nuestro entender, el mejor García Lorca, con toda diferencia, es el de *Poeta en Nueva York* y el de las últimas obras. Todo lo fácil, soncro y concedido de la primera época ha desaparecido en una poesía desnuda y, sin embargo, honrada,” dice González-Ruano. *op. cit.*, p. 417.

pués de una evolución que parece típica de una generación de poetas.<sup>59</sup>

El punto de partida —como ocurre con Lca, con Alberti, con tantos otros— es un sentido popular —andaluz— de los temas, una alegría vital que se desborda en imágenes atrevidas aligeradas por la presencia latente del movimiento ultraísta, que va penetrando poco a poco, insensiblemente, la musicalidad y el andalucismo juveniles hasta que el poeta empieza a descender por el laberinto surrealista. Después de una etapa de comunión en lo subconsciente, los grupos tienden a separarse, por lo menos en el terreno puramente literario, y cada poeta encuentra su propio estilo, sin que pueda decirse con exactitud a qué escuela pertenece.

Salvo en Altolaguirre, que conserva casi siempre un tono neorromántico muy personal, la evolución va siempre de lo alegre a lo serio. En etapa surrealista ambos se hallan en fusión y encontramos una superposición, a veces en un mismo poema, de elementos trágicos y cómicos. Ya Freud nos ha enseñado que el subconsciente, además de revelarnos nuestros más íntimos anhelos, nuestros más hondos dramas interiores, es el amigo del chiste.

<sup>59</sup> Textos: *Tiempo*, Málaga, 1925; *Canciones del farer*, Málaga, 1925; *Vuelta*, Málaga, 1927; *La voz cautiva* (inédito) 1922-34; *Empiezo a conocer los nombres* (inédito) 1935; *Llanto en la sangre*, Valencia, 1937; *Memoria de Olvido*, México, 1940; *Jardín cerrado*, México, 1946. Publica con Altolaguirre la revista *Litoral*, en Málaga.

Sin embargo, la poesía de Prados en su etapa surrealista no contiene ningún elemento de la vis cómica tan grata a Alberti, por ejemplo. Para Prados, el surrealismo es una reacción contra la pirueta, la gracia sin fondo, la frivolidad que cree ver en la poesía española hacia fines de la década 1920-1930. Prepara, con Cerda y Aleixandre, un manifiesto del surrealismo español que no pasa de proyecto. Va a París, y regresa firmemente convencido de que hay que ir a la poesía española mayor sinceridad y honradez, un lenguaje más universal que el provincialismo andaluz. Desaparecen de su poesía las bellezas marinas inundadas de luz. El poeta mira hacia el cielo y hacia el abismo de su propio ser:

Oh, vivir! Poco exige el día en una estrella. <sup>60</sup>

Empiezan a surgir las visiones descarnadas  
de un mundo difícil:

El párpado que se desgarró como un lamento;  
la piel que niega o que contiene la palpitante forma  
[preferida,  
como la rueda que descansa sin sombra en la  
[profunda sima. <sup>61</sup>

Es la pérdida de un paraíso juvenil —el mismo que Aleixandre invoca y en cierto modo reconquista en *Sombras del Paraíso*— que se traslada en un inventario de tinieblas:

<sup>60</sup> *La voz cautiva*.

<sup>61</sup> *Ibid.*

Algas, piedras, carne desconocida, árbol, burbu  
[suspirant  
entre yesos hundidos, órbitas sin brillo,  
rosas de acero inútil, itinerarios rotos,  
tela, madera y bronce carcomidos  
desde su hondura elevan su silencio ondulante.

Es característico de ciertos sueños de angustia el que nada parece hallarse en su lugar debido. El mundo cambia más aprisa de lo que puede contener la función ordenadora de la inteligencia:

Ay, voz, tú misma te haces astro de este universo  
[frío. <sup>6</sup>

En 1935, Prados escribe su segundo libro surrealista: *Empiezo a conocer los nombres*. A caos primitivo sucede alguna afirmación. Los fragmentos descriptivos adquieren más continuidad y consistencia, la emoción lírica gana en intensidad:

He pedido mi ingreso en ese cuerpo voluntario  
en esa rumorosa claridad disidente,  
en esa muerta nave que aún flota medio hundida  
bajo el celeste asedio de las más altas aves. <sup>64</sup>

Pocas veces la poesía española de este gé-

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> *Empiezo a conocer los nombres*, "Primer insomnio".



ro alcanza cimas plásticas tan logradas como  
el poema *El llanto subterráneo*

. donde los ojos de los pescados lloran  
los cabellos de las mujeres se tienden en silencio  
[hasta las nubes. <sup>65</sup>

El poeta, esencialmente interior, introvertido,  
se detiene, sin embargo, en la pura descripción: se asimila al paisaje, se lo encarna, lo identifica con su dolor y su esperanza:

Como he reconocido la amplitud de una herida:  
tanto a mi piel se pudren un caracol y un mundo. <sup>66</sup>

A partir de 1936, Prados regresa, por complejos motivos, a la poesía tradicional, la canción y el romance. Pero quedan de él, inolvidables, algunos de los poemas más logrados dentro de la tendencia surrealista en España, si bien méritos. Sin embargo, como dicen los árabes, "Alá sabe lo que es verdad".

### i) *Cernuda*

Andaluz como Prados y Altolaguirre, como Alberti y Lorca, Luis Cernuda —uno de los más finos y difíciles contemporáneos, todo intimidad sin concesiones— se inicia poéticamente con *Perfil del aire*, con influencia de Guillén en

<sup>65</sup> Ibid. "El llanto subterráneo".

<sup>66</sup> Ibid.

el aspecto formal, pero no tarda en penetrar en la corriente superrealista al final de la década 1920-30.<sup>67</sup>

La poesía —dice Paul Valéry— “se forma o se comunica en el abandono más puro o en la más profunda espera”. La de Cernuda, de sensibilidad exasperada, de abandono total, produce siempre una impresión de asombro y de inquietud, cuando el poeta nos habla de sí mismo:

Libertad no conozca sino la libertad de estar pres  
[en alguien  
de su cansancio o su deseo:

Estar cansado tiene plumas,  
Tiene plumas graciosas como un loro...<sup>69</sup>  
Diré cómo nacisteis, placeres prohibidos,  
Cómo nace un deseo sobre torres de espanto,  
Amenazadores barrotes, hiel descolorida  
Noche petrificada a fuerza de puños...<sup>70</sup>

Para Cernuda el surrealismo es espontaneidad

<sup>67</sup> Textos: *Perfil del aire*, *Litoral*, Málaga, 1927, *La invitación a la poesía*, “La Tentativa Literaria”, Madrid 1933, con poemas de sus libros inéditos *Estancias*, *Un río un amor*, *Los placeres prohibidos*, *Donde habite el olvido*, *La realidad y el deseo*, resumen de toda su obra, “Cruz y Raya”, Madrid, 1936; Séneca, México, 1940.

<sup>68</sup> “Si el hombre pudiera decir”, en *La realidad y el deseo*.

<sup>69</sup> “Estoy cansado”, *id.*

<sup>70</sup> “Diré cómo nacisteis”, en *Los placeres prohibidos*.

-ura que abre paso a las más refinadas delicade-  
as sin esfuerzo alguno, sin intención casi, con  
naturalidad e inocencia de un adolescente  
para el cual los problemas de la moral y la  
estética no se han planteado jamás porque la  
formación interior rica y complicada de su per-  
sonalidad, al llenar el alma del poeta de in-  
quietudes y de atisbos personalísimos, las hu-  
biese hecho superfluas. La expresión tan segura  
y su aparente facilidad nos sobrecoge a veces  
por la sinceridad de la melancolía que viene de  
un íntimo cansancio y aburrimiento, cansancio  
de la vida y del deseo que sólo desaparece en  
unos momentos de religiosidad. No hay ni som-  
bra de la teatralidad y los trucos que a veces  
encontramos hasta en los mayores poetas. La  
emoción misma está siempre dirigida hacia den-  
tro; el amor o el odio raras veces llegan a en-  
contrar salida; se reconcentran en un alma cerra-  
da a lo externo no por falta de sensibilidad, si-  
no por desgana de hombre joven que ha vivido  
muy intensamente, que lo conoce todo, y que  
ya no se asombra de nada. En el polo opuesto  
a García Lorca, los sentimientos y las imágenes  
nismas del poeta en vez de estallar violenta-  
mente se funden en mezcla agridulce que el lec-  
tor ha de adivinar y analizar. Es el arte de lo  
discreto, de lo apenas indicado, lo sutil y trans-  
parente, que lo acerca espiritualmente a Keats  
y Shelley, y entre los contemporáneos al mexica-  
no Octavio Paz, en quien parece haber influido.

Diríase que para Cernuda el surrealismo

es un desarrollo natural de su personalidad una etapa en que toda su energía espiritual entregaba al medio ambiente y a la emoción pura, aniquilando la voluntad y el hábito de oración lógica como una enfermedad debilita las fuerzas de un paciente; pero pasa el período juvenil de abandono sensual y reaparece un estilo más trabajado, con menos perfección formal que los ensayos guillenianos de la primera época, pero con una mayor riqueza de contenido de ideas.

La época del cultivo del subconsciente no ha dejado, sin embargo, algunos de los más bellos poemas contemporáneos, con desaciertos altibajos, pero también con un soplo interior, un polvillo impalpable que no se desprende a la primera lectura, pero que va penetrando poco a poco, elevando insensiblemente al lector. “Su poesía —dice Salinas— es de vidrio, de materia leve peligrosamente soplada, hasta el límite, cuando parece que la burbuja va a estallar, y de pronto se para, aceptando su forma final maravillosa”.

<sup>71</sup> Pedro Salinas, art. cit.

## IV

### EL SURREALISMO EN LA POESÍA ESPAÑOLA A PARTIR DE 1936

*Madrid es una ciudad de un millón  
de cadáveres.*

DÁMASO ALONSO.

El año de 1936 señala la culminación de la influencia superrealista en España. Han aparecido *La destrucción o el amor*, de Aleixandre, y *La realidad y el deseo* de Cernuda. La poesía española, que va a sufrir la honda crisis de la guerra civil, se prepara para una nueva etapa.

En 1935 aparece *Abril*, de Luis Rosales, que con Vivanco y Ridruejo iniciará el movimiento de “vuelta a Garcilaso”, tan distinto del “neoromanticismo” de 1927. A partir de 1936, —muerte de García Lorca y Miguel Hernández; destierro de Juan Ramón Jiménez, Alberti, Cernuda, Trados, Altolaguirre, Guillén, Salinas, y otros— la guerra civil produce un caos, un vacío entre las nuevas generaciones. La poesía española —cri-

sálida durante los años de guerra en que casi imposible publicar libros o revistas, orientada—reparece al fin de la misma con una intención distinta, nuevos valores y principios. Persigue inmovible el predominio de la poesía sobre la prosa en las letras españolas: las nuevas generaciones ofrecen una abrumadora mayoría de poetas líricos, y tan sólo dos o tres novelistas de talla.

La nota más clara de esta joven poesía española es la elegíaca. Desaparecen las piruetas, alegría vital y humorística: el poeta se ha vuelto profundamente serio, angustiado, místico; se inspira en la melancolía de Garcilaso y en el ardor de Unamuno. Se ha hablado, en torno a esta poesía, de neoclasicismo y de neorromanticismo. Sus representantes más destacados, como Valverde, se han apartado de las tendencias surrealistas. Y al mismo tiempo los poetas de la generación de los años treinta, como Cernuda, entregado a la poesía de ideas, y Alberti, constructor de sonetos clásicos. Parece haber terminado la labor fecundante del movimiento en la poesía española contemporánea.

Precisamente al terminar la etapa más importante de su actividad productora, el surrealismo se apodera de la atención del gran público y es más discutido que nunca. Comienza la lenta infiltración de las nuevas tendencias, pero ya entre una minoría de creadores, sino entre los lectores en general, y los mismos críticos ven obligados a hacerle un lugar en sus clasificaciones.

aciones. En este período de curva descendente del surrealismo hallamos dos clases de escritores: “vieja guardia” que sigue produciendo esporádicamente poesías de tendencia surrealista, como Gerardo Diego, y los escritores que, como ella, llegan al surrealismo por vez primera.

De particular interés es la evolución de la poesía vanguardista de Diego. Mediante un incesante proceso de depuración se ha ido aligerando lo que era innecesaria pirueta, “boutade” ética, y acercando, en cierto modo, por una parte a la poesía pura, y por otra a los temas favoritos de sus “versos humanos”: los temas religiosos. Así escribe, en 1941, su poema “Tránsito”, que puede compararse con las mejores producciones de Eluard, y en el que no ha jurado de la inspiración surrealista:

adie supo de dónde  
ando llegó llovía fuerte sobre las tejas  
mpre dispuestas a alabeadoras transigencias

su primer arranque  
¿ detener el vuelo de las hojas  
n un gesto espontáneo

despojóse cortés de su aureola  
se sentó —tan simple y homogéneo —entre  
[nosotros  
ascendía a semillas de cipreses  
a último cuarto de hora de café cantante  
aire a su contacto se poblaba de espejos

Hablaba muy despacio ceceando  
y decía palabras untadas de silencio  
Si le mirábamos  
se menoscababa hasta la transparencia

Cerré un momento los párpados ultrajados  
[evidencia y de mis

Al abirlos ya no estaba  
¿Venía del cristal? ¿Se fué al arpegio? <sup>1</sup>

Observamos una menor libertad —el poema se ciñe a un tema preciso, la visita de un ser o un enviado del cielo—y un aumento en el vigor descriptivo y evocador de las imágenes que predominan aún los elementos superlativos.

A pesar de esta depuración, sigue Diego empleando los clásicos recursos automáticos para producir poemas muy cercanos a los de su etapa anterior a 1935, tales como su *Condicional*.

Si cascara como un huevo  
un reloj abandonado de las horas  
caerá sobre tus rodillas el retrato de tu madre  
[mu  
Si arrancas este botón umbilical de tu chaleco  
cuando nadie te observa entre las hojas  
verás cerrarse uno a uno los ojos de las esponjas

Si averiguas a fuerza de contemplarla largamente

<sup>1</sup> *Primera Antología de sus Versos*. ed. Austral, p.



oleaje sin espuma de una oreja querida  
te iluminará la mitad más íntima de la vida

Pero el escritor que más se ha destacado el tipo de poesía que nos ocupa es un poeta del segundo grupo, de los que han llegado al realismo a última hora: Camilo José Cela.

Cela, es ante todo, un novelista, y como tal una de las primeras figuras de la literatura española contemporánea. Cuando se acerca a la poesía lo hace por capricho, por diversión, y no por necesidad interior; llega a la lírica por los mismos motivos de experimentación y aventura que llevaron a ella a Picasso. Y, en este caso también, encontramos una personalidad fuerte pero poco elaborada en el ámbito poético.

Entresacamos del libro de poemas publicado por Cela, cuyo título es *Pisando la ludosa luz del día*, la poesía *Es ya la hora*:

Es ya la hora. Tiemblan —por el mundo empujado de los potros sin domar— las palomas, los éboles y las hieráticas mujeres del Sur.

Los niños presuntuosos asesinan tímidas ancianas,  
los prados ya mustios guardan secretos que nadie  
vee: ni las núbiles rosas, ¡oh perdido, recóndito  
cienso!

Los dioses fáciles de la fuerza —las diosecillas

de la indecisión —pueblan la aldeas de sonos  
asosegados,  
mientras oleajes titubeantes llaman a las pue-  
[que menos lo espe  
Llueve en el mundo de los muertos, en el z  
[poblado por dóciles mue.  
¿Quién busca, entre las sombras, ese hueso qu  
[obstina en no apare

Hay en este poema un temblor de emoción  
innegable, creado por la insistencia de los tiempos  
del tiempo, de lo incierto, de lo inesperado.

Significativo es también el poema *Llegada del agua*:

Hay vaivenes que sienten profundidades evidentes  
[y concre  
y dulzones dibujos de niños sin cabeza.

Pero no importa:

el agua rinde purísimas líneas como el papel secar  
y estas agrietadas, tímidas manos, que hieden  
[cordera mac

han decidido abrir la cicatriz

que separa las aguas de los becerros huérfanos  
[de los grumet

Hay mareos que notan como un sopor especular  
y bahías tan mansas como una joven monja.

El agua es clara zarza profunda,  
y estos ojos que lloran con sabor a pescado  
son los tibios besos que al agua precede.

olpe de placer. Y después,  
o en un hondo pozo, las ocasiones  
an su furor.

¶ La impresión que nos da Cela en este poema, el contrario, es de tranquilidad primitiva, ntil, ingenua —tímidas manos, cordera, ba-  
mansas como una joven monja, ojos que  
n, tibios besos— con una nota violenta al  
l. Si no hay unidad en el tema —no puede  
erla en una auténtica poesía superrealista—  
ay —y es lo esencial— en la nota afectiva  
inante. Agregaremos que ésta es la condición  
*qua non* de que un texto automático pueda  
vertirse en poema: la unidad afectiva, que  
sforma la materia en bruto de la sucesión  
idoscópica de palabras inconexas en un am-  
te expresivo que da al lector una impresión  
nunca conseguirá darle la poesía tradicional.  
De importancia en la poesía de Cela es la  
posición *Tránsito Adónico*, incluida también  
*Pisando la dudosa luz del día*:

ovechemos este instante como si alas  
odo y yodo a manchas o quejidos  
nuestras alas.

olitario agreste como escama de pez  
omo feroz cuerpo ignorado  
nuestras noches.  
ora que ya sustento un corazón con mi hombro

en un latir a suaves golpes de cierzo  
 o bien corazón.  
 O que oxidados aceros con presunción de espa  
 y alegres sentimientos como oleaje  
 son nuestras manos.  
 Y en este mismo instante en que escapando p  
 [vidri  
 de una ternura idéntica a buques de madera  
 nuestros pies solos.  
 ¡O nuestros ojos o nuestras ojeras rigurosas:  
 bien saben los crucificados que instantes que pes  
 como alacranes!  
 Y, oh muchacho adónico terminado en un rabo  
 como una golondrina madre:  
 ¡Oh, pentasilabo!

“La poesía de Cela no es de distinta raíz q  
 la de su prosa”, nos dice César González-Ru  
 no.<sup>2</sup> “Hay en ella una comunidad de tristeza dur  
 de impulsos violentos y visión desgarrada de l  
 sentimientos. Su autenticidad lírica está en s  
 misma pasión vehemente que tiende a lo desagr  
 dable por vías de varonil nobleza. Poesía sin ar  
 tededentes claros ni continuidad previsible, e  
 que la realidad, el realismo excesivo, se evac  
 en un surrealismo sin escuela”.

El libro de Cela, publicado en Barcelona e  
 1945, fué escrito, según parece, en 1936, lo cu

<sup>2</sup> C. González-Ruano, *Antología de poetas españoles con  
 temporáneos en lengua castellana*, p. 787, Barcelona, 1941  
 G. Gili editor.

permite darle lo que, a primera vista, podría parecer la interpretación más lógica: una voz de esta ante la creciente marea neo-clásica que reina en estos momentos a un importante sector de la joven poesía española. El retorno a los usos del Siglo de Oro, capitaneado por Dionisio Bruejo y el grupo de garcilasistas, ha suscitado reacciones entre algunos poetas, jóvenes también, que se han apresurado a tomar posiciones guardistas por reacción, por nadar contra corriente, casi tanto como por vocación estética.

Entre estos últimos destaca la personalidad de Julio Garcés, iniciado poéticamente por García Lorca, que no tardó en evolucionar buscando su propia voz en la escritura automática y las tendencias surrealistas. “Es en esta modalidad como dice González-Ruano— uno de los más grandes de todos los tiempos y probablemente mejor heredero en fortuna y universalidad del realismo de Alberti”.<sup>3</sup> A diferencia de la poesía de Cela —que delata el esfuerzo, la tensión nerviosa encaminada a lograr la cristalización de lo amargo y lo duro, saboteando delicadamente la sintaxis hasta el punto de que la estructura de la hilación lógica es casi constante distrae continuamente la atención del lector, pidiéndole alcanzar ese nivel de auto-alucina-

<sup>3</sup> Obras publicadas: *Peregrinaje* (Zaragoza, 1937) *Primer romancero del recuerdo* (1938), *Gris*, (Barcelona, 1942) *Amor Brujo* (1942), *Odas* (1943), *Oda a José Roca* (1943).

ción indispensable para gozar plenamente la poesía surrealista— la poesía de Julio Garcés es m-  
fluída y rica en imágenes, con un empleo m-  
frecuente de la partícula disyuntiva o que dela  
casi siempre la lectura atenta y emocionada c  
los textos maravillosos de Vicente Aleixandre:

Los volcanes se rompen en un día  
los pájaros verdísimos se pudren  
el amor tiene garras y se olvida  
debajo de la arena se endurecen  
las ropas de dos dioses repudiados.

En las playas sin mar las blancas alas  
se desmoronan como viejos huesos  
en la extensión sin puntos cardinales  
una ciudad perdida se consume

Los sexos sin pudor son como flores  
las vírgenes se pierden en los lagos  
o vestidas de lianas se abandonan  
a un bello leopardo o a un espejo

Y los reyes desnudos que recorren  
un extraño jardín de cocodrilos  
buscando la semilla que los salve,  
o el cráneo de un demonio, o un arroyo,  
son como oscuras plantas sudorosas  
con sus dientes de pulpa endurecida.

Los factores dominantes de esta poesía —fac-  
tores que no siempre armonizan entre sí— son la

ón onírica, el orden métrico formal, los elementos sexuales y las fuerzas de la naturaleza, fundidos estos dos últimos en estrecho abrazo. No faltan los toques de un dramatismo medido y angustioso:

azul acerado tiñó en frío mi sangre  
la estrella de arena anidó en mi garganta  
lamieron el alma unos ojos oscuros  
labios se agrietaron como una arcilla antigua  
corazón sonando se extendió por mi cuerpo.

(de *Elegía Intima*)

Cerca de la posición poética de Julio Garcés encontramos a otro joven poeta, Juan Eduardo Botto,<sup>4</sup> que no desdeña tampoco encauzar a través de la fluencia surrealista por los moldes neoclásicos. “El surrealismo de Cirlot, con frecuencia abundante y encerrado en la severa exigencia del metro y aún de la rima, no parece una técnica aprendida, una mónica heredada, sino la posición natural de quien quiere crear directamente su rosa, su paisaje, su mundo entresacado, dentro, como no podía ser de otro modo, clasicismo viviente, esto es: de la obra contemporánea en marcha.”<sup>5</sup>

Ha publicado: *Seis sonetos y un poema del amor muerto* (Barcelona, 1943); *La Muerte de Gerión* (1943); *En el alma* (1945).

González-Ruano, *op. cit.*, p. 788.

Sin negar el valor estético de algunos poemas de Cirlot, creemos indispensable apuntar que el surrealismo auténtico rechaza siempre la sujeción al ritmo —y sobre todo a la rima— de carácter clásico, por la sencilla razón de que es imposible compaginar su presencia en un poema con la absoluta espontaneidad que la obra surrealista debe tener. Nos encontramos en presencia en este caso, igual que en otras ocasiones y en distintos poetas, de un esfuerzo por reunir dos corrientes divergentes, esfuerzo que no deja de conseguir resultados interesantes, pero en el cual el surrealismo se convierte en un instrumento retórico más.

No es difícil, sin embargo, hallar momentos de verdadera emoción poética en las composiciones de Cirlot, como su alucinante *Canto de la Vida Muerta*:

Astros negados; verdes esmeraldas,  
grandes zafiros de luz transparente,  
lentos invaden el jardín dormido,  
El día era una senda repetida,  
una rueda de lívidos metales  
sobre las blandas cúpulas del muerto  
del desolado mundo compartido.  
Rubis exasperados flotan, suben,  
rosas naranjas de rumor caliente.  
La noche ha terminado; no es la vida.  
La vida era aquel raso desgarrado,



aquella disonancia innumerable,  
era el árbol perdido en el océano.  
La vida era aquel mármol corrompido,  
aquel sistema intenso de cadenas,  
aquel monte de sangre, aquellas dulces  
columnas de luz dulce, ya reseca:  
un ciego debatirse junto al río  
infinito de soles cementerios.

El poeta avanza por definiciones, definicio-  
que se ensanchan cada vez más hasta abarcar  
su contenido materiales tan heterogéneos que  
concepto lógico estalla y los contrarios se con-  
den:

*¡No es la muerte! La muerte era la vida.*

Más que la influencia de Alberti, creemos ver  
como en Garcés— la de Aleixandre, aun cuando  
negar la personalidad del autor, y su indu-  
ble talento poético. Sin embargo, es difícil de-  
de ver en estos poemas tan libres en cuanto al  
ido y a las asociaciones de palabras e imáge-  
s, pero de forma cuidada, como un arroyo que,  
varándose del impetuoso río de lava de la poe-  
de Aleixandre, se hubiese ido enfriando y so-  
ificando al contacto con las mesuradas aguas  
la reacción neoclásica actual.

Porque hay un hecho indudable: la tenden-  
surrealista no se halla ya en la posición cen-  
l de que gozaba hacia 1930. Está, simplemente,  
rando combates de retaguardia contra las otras

corrientes que la acosan y la cercan. En un momento en que debiera estarse difundiendo entre los poetas jóvenes, apenas si un grupo de éstos la defienden y mantienen. Su influencia innegable en la poesía española habrá de perdurar, pero diluyéndose y combinándose con influjos neoclásicos, tal como lo hemos observado en algunos casos.

Sin embargo, de vez en cuando acuden refuerzos, encarnados en algún poeta que llega a España directamente de París, como J. V. Manu, nacido en Zaragoza, que cambió su nombre de José Viola por el pseudónimo citado, y que reside todavía en París, pero ha publicado en español en varias de las revistas españolas, además de colaborar en las revistas de la resistencia francesa, tales como *La transfusion du verbe*, *La main a la plume*, etc. Nos encontramos con un auténtico surrealista de primera mano, perteneciente al grupo de Paul Eluard, cuya influencia es bien patente en el poema *Ventana desnuda*:

Cuando los pájaros de grisú anidan en frutales  
[oquedades  
cuando las lluvias de hormigas rojas llenan las  
[guitarras de azul  
la sombra fermenta dentro de un marco de ardiente  
[memoria  
y un rebaño de conjuros estalla en las rosas calcina-  
[das de las sienas.  
Entonces vemos que un torbellino de sangre des-  
[prende crines incendiadas



por el surrealismo francés sean de efecto coproducente para la joven poesía española. que hubiera parecido maravilloso en 1920 resaburrido en la actualidad, pues más que *ismos* —conocidos ya— interesa a la nueva generación el modo personal de interpretarlos, es, a la postre, la única forma de hacer arte auténtico. Las escuelas poéticas no han producido jamás otra cosa que farragosos comentarios los libros de texto; la creación la hace el escritor como hombre, no como miembro de un grupo de una capilla literaria. Lo mejor del surrealismo español —en García Lorca, en Alberti, en Alxandre— no ha sido jamás una ciega adaptación de principios y técnicas extranjeras, sino una recreación a la española en pos de los resultados que los surrealistas, en París y en cualquier otra parte, buscaban por cuenta propia.

Y es que hay un surrealismo español y otro francés, como —salvando las distancias y diferencias esenciales— hubo un romanticismo español y un romanticismo inglés, francés o alemán. Todo renacimiento empieza siempre por una influencia exterior, extranjera, según apunta finalmente Azorín. Agregaremos que no existe renacimiento auténtico si la influencia extranjera no es, a la postre, asimilada en forma tal que pase a formar parte de la riqueza nacional. El ultraísmo estaba todavía demasiado cerca de lo puramente francés; después del vigoroso retorno a la tradición clásica y popular de Cervantes y del romancero, llevado a cabo por

arcía Lorca y Alberti principalmente, y de la poesía pura de Jorge Guillén, toda una generación española pudo jugar sin peligro con el fuego del surrealismo, y el resultado ha sido, no una desespañolización de las letras, sino, al contrario, un enriquecimiento prodigioso de la lírica española contemporánea, que resiste ya la comparación con la del Siglo de Oro, comparación que, ciertamente, no podría soportar actualmente la poesía, que se halla en relativa decadencia. La España de la postguerra ha visto multiplicarse los valores líricos de primer orden, pero ha dado tan sólo uno o dos novelistas de talla. Es imposible dejar de atribuir este vigor lírico a su auténtica causa: un renacimiento provocado por influencias extrañas debidamente asimiladas. Bajo el doble influjo de Rubén Darío, primero, y del surrealismo después, la poesía española ha salido de su largo letargo. La actual reacción eclásica revela más aún el resultado de la evolución surrealista: a través del cuidado por la forma se adivina un valor nuevo dado a la palabra, un sentido más profundo que el de la poesía de tipo tradicional del siglo XIX, por ejemplo. El ripio es evitado con mayor cuidado; tras los excesos y las exageraciones surrealistas, los nuevos poetas han aprendido a suprimir lo innecesario, a quedarse con lo indispensable.

A este grupo de cuidadosos neoclásicos pertenece Luis Rosales. Su colaboración en numerosas revistas españolas, y la publicación de sus primeros libros, *Abril* (Madrid, 1935) y *Re-*

tablo *Sacro del nacimiento del Señor* (1940) había ya dado un lugar destacado en la poesía española; inesperadamente, en 1949 publicó un libro de franca tendencia surrealista, *La casa encendida*, con ilustraciones daliescas de José Ballero. Nos parece observar, a la par que la influencia de la corriente surrealista en general, algún eco de Walt Whitman y otros poetas americanos por la insistencia del autor en temas de la vida cotidiana, que a veces quedan al borde de la trivialidad, tratados por el poeta con irreverencia y arte a un tiempo. La visión de aquello que cae —¿nieve o recuerdos?— nos trae a mente en cambio, por su insistente estribillo, una conocida composición de Neruda, en que el amor del poeta llega a él en insistente vuelo. En *La casa encendida* lo que insiste es la caída:

Estoy sentado. La nieve de empezar a ser basta.  
sigue cayendo  
sigue cayendo todo, sigue haciéndose igual, sigue  
[haciéndose "luego"  
sigue cayendo,  
sigue cayendo todo lo que era Europa, lo que era  
[m

lo que había logrado llegar a ser más importante que la vida, lo que nació de todos y era igual que una grieta de luz entre mi carne, sigue cayendo.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *La Casa Encendida*, Madrid 1949, ediciones Cultura Hispánica, p. 28.

Representativo de un estilo más personal de  
ales en este fragmento del largo poema *Cuan-*  
*ta escuchar el alma me retiro*:

■ hora, cerca de mí,  
estoy oyendo algo como una voz que arde?  
io un niño que arde?  
io un desprendimiento de tierra que se mueve,  
se empieza a agrietar,  
se empieza a caer,  
na voz que suena aquí y allí donde todos los  
[ángeles quizás jueguen con ella?  
■ de todos los ángeles  
stán lavando en ella de ser ángeles  
o tener tristeza humana,  
tristeza única  
■ de se está viviendo y recapitulando aún a  
[Cristo mismo,  
o tener esa tristeza que es más antigua que la  
[carne,  
tristeza virgen que está latiendo ahora  
esta habitación donde los libros  
nan y caminan y caminan.<sup>7</sup>

Es curioso observar, de paso, con qué facili-  
los ángeles bajan de lo alto y se posan en  
versos surrealistas españoles, ya sea en Alberti  
o Rosales, iluminándolos con su resplandor  
pendente, a diferencia de la poesía del mismo  
o francesa o hispanoamericana, más terre-

Ibid. pp. 83-84.

nal. Si hubiéramos de establere las relaciones c  
otbras pictóricas a que tan aficionados son al  
nos críticos españoles contemporáneos, como V  
buena Prat, por ejemplo, pensaríamos no  
Yves Tanguy o Paul Klee —que tanto conta  
guardan con los surrealistas franceses —sino  
Chirico con sus *interiores metafísicos* y su  
traña claridad verde que llueve de lo alto.

La “conversión” de Rosales a las tendenc  
surrealistas ha causado fuerte impresión en  
medios literarios españoles; la crítica, en partic  
lar, se ha ocupado repetidas veces de su últim  
obra. De ella dice J. J. Domenchina, en su lib  
—inédito aún en los momentos en que escrib  
mos estas líneas— *La actual poesía española  
España:*

“*La Casa Encendida*, impresionante poer  
de un sobrerrealismo superado, en el que alte  
nan las estampas del entresueño, el fluir oníric  
y las de vigilia, con imágenes de seres difunt  
y de cosas muertas, pero todo resucitado y rei  
corporado en la vida actual del poeta. Este e  
tenso soliloquio, en versículos de evidente calida  
límica, —a despecho de sus prosaismos adrede  
es la mejor obra de Rosales, y una de las m  
características de estos tiempos”.

El mismo año de 1949 ha aparecido en E  
paña otro libro de tendencias surrealistas, pub  
cado por la editorial Adonais, que tanta ir  
portancia tiene en la difusión de la lírica esp  
ñola de estos tiempos: las *Estancias Amorosa*  
de Francisco José Mayans. Poemas de seren



titud en que la nota erótica y la descripción  
mundo circundante se funden en unidad:

Hasta mí llegas, ebria  
esplendente visión, para mostrarme  
tu tarde lenta, tus orillas dulces,  
tu clara noche en calma y las hogueras  
donde el cuerpo gozoso se recuesta

s dice Mayans en el poema *Corazón que se  
uncia*. Es un tono menos exaltado y grandio-  
que el de otros surrealistas superados; lo me-  
rado de la imagen y la emoción contenida re-  
erdan más bien a Juan Ramón Jiménez que a  
-leixandre, a pesar de sentirse ligado a este  
tímo por afinidades de estilo y de amplitud de  
mo, como en el poema *Soledad del amor*:

o busco ni persigo, pero más dura creces,  
ás ardiente me asedias, más fecunda te anuncias,  
rcel lenta en que yazgo amargamente yerto,  
1 montes y colinas que el amor desordena.

Es característica la confusión en cuanto al  
ma de la mayor parte de los poemas de la  
ora. ¿De qué nos habla el poeta, de su amada  
de la naturaleza? El lector duda unos mo-  
mentos hasta que comprende al fin que el poeta  
os habla de sí mismo. El caleidoscopio de senti-  
mientos y visiones no se detiene un instante:

Pero yo quedo atrás, adiós, adiós ufanos  
árboles de mi gozo en apagada ribera.

Vuelve, en "leit-motif", el tema de la amada:

Recostada en mi noche, piedra gris del silencio sólo alumbras tristísimos pájaros que se escapan y el vuelo tardo escucho bajo la piel huracán hacia la tierra inerte donde la sangre tiembla.<sup>8</sup>

Es inútil recordar la frase de Amiel —*un paysage est un état d'ame*— para interpretar esta fusión de visiones externas e internas. Es, simplemente, que para un poeta subjetivo, con la subjetividad de un Juan Ramón Jiménez, que es la que domina toda la poesía española contemporánea, y que tan distante es, en calidad y sinceridad, del culto del yo de los románticos todo se ha hecho interno, personal y casi incommunicable, si no es a través del laberinto de visiones y esperanzas en que el poema se hace flúido, se le escapa al poeta entre las manos. Estamos muy lejos de la altivez romántica a lo Byron, del exquisito dominio de un Guillén, de la fuerza proteica de García Lorca; la impresión que produce la lectura de jóvenes poetas como Mayans y todos los que en su generación pertenecen a grupos afines es la de gran sensibilidad, pero también la de debilidad. No podemos atribuirles la entereza que caracterizó a los primeros cultivadores españoles del ultraísmo y el surrealismo, la fuerza moral de los innovadores que han de luchar contra la corriente; su poesía se vierte

<sup>8</sup> *Estancias amorosas*, pp. 13-14.

— moldes ya labrados (ya Tristán Tzara ha dicho que la ausencia de sistema es todavía un sistema, pero el más simpático). Su ausencia de sistema sigue rumbos ya conocidos: Juan Ramón, Iberti, y sobre todo Aleixandre, sin que ello deba extrañarnos, pues sabemos que se trata de una poesía joven, que sólo a tientas busca su camino, sin la certeza de encontrar una ruta personal. Como de sí mismo lo ha dicho León Felipe en un hondo poema, están al borde del camino, esperando el soplo de un viento poderoso que los lleve a su lugar exacto. Baste, para las finalidades de este estudio, el señalar que se encuentran dentro de una corriente española, en la que las influencias extranjeras han ido depurándose hasta alcanzar resonancia ibérica.

Rafael Mújica, que publica con el seudónimo de Gabriel Celaya, es otro de los poetas que cultivan actualmente un tipo de poesía cercana al surrealismo. Más conocido por su obra en prosa, en especial su libro de mitos —en el sentido más amplio de la palabra— titulado *Tentativas*,<sup>9</sup> Celaya nos ofrece en *Movimientos Elementales*<sup>10</sup> una serie de poemas muy sueltos, a veces de una alucinación contagiosa, de efectos plenamente logrados:

Mientras, cerca, una lenta fatiga va ensanchando  
su olor a flores muertas

<sup>9</sup> Gabriel Celaya, *Tentativas*, Ed. Adán. Madrid, 1946.

<sup>10</sup> San Sebastián, 1947. Ed. Norte.

y — cabelleras — caen, macilentos, los días amarillos con gusto de papeles mascados... <sup>11</sup>

Algunos versos destacan lo arbitrario y subjetivo en la visión del poeta:

La nieve que está llena de vocales... <sup>12</sup>

Poemas desiguales, que parecen siempre estar a punto de lograr una emoción auténtica; conseguirlo del todo, señalan un verdadero talento poético en formación. En este tipo de superrealismo superado, el subconsciente del artista queda en plena libertad con tal de que sus excursiones subterráneas no se aparten excesivamente del tema que el autor está desarrollando. Las imágenes y las asociaciones de ideas, pueden ser auténticamente subconscientes, pero de vez en cuando se delata, en el cuerpo del poema un esfuerzo deliberado del autor por volver a senda trazada.

Capítulo aparte merecen —por la importancia de su obra y por lo maduro de su expresión— los poetas de otras generaciones que han acudido a la corriente superrealista en el momento actual, como Dámaso Alonso y Carmen Conde. Dámaso Alonso, la figura acaso más significativa en la crítica española contemporánea, de sólida formación filológica y a la vez muy compo-

<sup>11</sup> *Movimientos Elementales*, pág. 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pág. 41.

—trado con todos los movimientos literarios de vanguardia, es el fino poeta —en verso y en prosa— culto y estilizado, de influencias juanramonanas en su primera época, que se acerca al orden formal y a la expresión exasperada a través suyo, movido por un hondo cataclismo interno. De él nos dice Valbuena Prat: “La poesía nos da la clave de que bajo el sereno mirar de un humanista de hoy, late un mundo de insatisfacciones y torturas. En toda esta serie de poesías de equilibrio barroco no hacemos más que adivinarlo. Pero el autor ha tenido, rápida y casi casualmente, la sinceridad de una confesión, rotos los límites de la tradición clásica, y la forma galana. Así surge un libro al parecer desconcertante en esta obra de Dámaso Alonso, pero clara manifestación del subconsciente que latía en el estudioso y en el poeta puro. *Hijos de la Ira* (1944) es llamado “diario íntimo” por el autor. Roto todo el tabajero, en la mayor parte del libro, con la forma clásica, penetra en la corriente superrealista, con especial originalidad, inoculando a sus turbios, desconcertantes o angustiosos motivos una ansia religiosa y una elevación sublimada”.<sup>13</sup>

El surrealismo personal de Dámaso Alonso se halla más en la intención y en el fondo mismo de los poemas que en la forma, que conserva cierta trabazón lógica. El libro se inicia con una explosión incontenible:

<sup>13</sup> Valbuena Prat, op. cit., t. II, págs. 1052-1053.

Madrid es una ciudad de más de un millón  
[cadáveres (según las últimas estadísticas

La emoción tanto tiempo contenida por  
poeta académico, por el sabio filólogo, estalla a  
la tragedia presente y se plasma en el poema  
*el día de los difuntos*:

Ah, nosotros somos un horror de salas interiores  
[en cavernas sin  
una agonía de enterrados que se despiertan a  
[media noche

un fluir subterráneo, una pesadilla de agua negra  
[por entre minas de carbón  
de triste agua, surcada por las más tórpidas  
[lampre  
nosotros somos un vaho de muerte,

.....  
Nosotros somos una masa fungácea y tentaculada  
[que avanza en las tinieblas a horribles tentoneos  
monstruosas, tristes, enlutadas amebas.

Todo el libro está transido de tristeza y desesperación. Las imágenes torturadas se agitan en un entresueño de espectros, que nos recuerdan las páginas más terribles de Lautréamont.

Carmen Conde, una de las poetisas más sensibles de la actualidad, que se había destacado como fina paisajista de la palabra en sus poemas en

rosa rítmica reunidos en *Brocal*, publica *Pasión el Verbo* en 1944, que señala un progreso hacia . total liberación formal y la intensidad emocional, como en el poema *Entrega*:

Guardaré mi voz en un pozo de lumbre  
y será crepúsculo toda la vida.  
Ya girarán más leves los cuchillos  
porque no encontrarán dónde herirme.  
Erguida de rocíos negros.

Bastan estos dos significativos ejemplos para poner de relieve que la tendencia surrealista en la poesía española contemporánea está lejos de haber desaparecido. Cuando acuden a ella escritores de primera fila, empapados de tradición y de historia literaria, que han ido siguiendo paso a paso la evolución de las letras españolas, lo hacen no siguiendo un contagio propio de generaciones jóvenes que absorben una atmósfera poética común, sino con la deliberación de la sabiduría, que comprende que un surrealismo superado es todavía, en la poesía española como en los otros países, una de las más bellas y fecundas formas de expresión.

## CONCLUSIONES

*Todo el mundo quiere comprender el arte. ¿Por qué no tratan de comprender el canto de los pájaros?*

PICASSO.

“Desde que existe literatura, desde que hay poesía, no se ha hecho sino tejer y destejer, fluir y refluir, entre canon y evasión, conformidad y rebeldía, tradicionalidad y frenético prurito de búsqueda. A los que se escandalizaban hace veintidós años, ya se les habrán aquietado los temores. Tras tantos vendavales, una nueva generación poética escribe hoy con una clásica tersura, con una impecable suavidad de mano”,<sup>1</sup> escribía J. M. Alas en 1941, y en estas líneas parecía

<sup>1</sup> *Ensayos sobre la poesía española*, p. 314-315. Pero añade en nota: “Han pasado sólo tres años desde que fueron escritas estas líneas. Hoy es ya evidente una nueva evolución hacia una poesía más desnuda, de forma mucho más libre.



leerse el responso a la revolución lírica española intentada por el surrealismo. ¿Había fracasado el intento renovador?

El animoso grupo que hacia 1928 se colocó a la vanguardia de la poesía española se halla en la actualidad disperso y muy maltrecho. Fué muerto Hinojosa y García Lorca; Alberti derivado hacia el poema de corte clásico y soneto político; Salvador Dalí ha encauzado su locura por los cauces de un exhibicionismo propicio a los ingresos crematísticos; Cernuda y Prados han cambiado de estilo; Vicente Aleixandre —la pluma se resiste a escribirlo— ingresado en la Real Academia de la Lengua.

Al finalizar la guerra civil española, el efecto, la influencia surrealista en España parecería haber desaparecido casi por completo.

De 1920 a 1928, el ultraísmo florece y cae, siendo definitivamente liquidado. A partir de 1928, se desarrolla el surrealismo con los primeros libros de poemas en prosa de Hinojosa y la publicación de la *Gaceta Literaria* en que Ménez Caballero —*inspector de alcantarillas espiritual y poéticas*— publica poemas de Alberti, Dalí y otros. Por debajo de la corriente surrealista, y como en contrapunto, fluye la corriente popular derivada de García Lorca y la corriente clásica, formalista, que, a partir de 1936, al perder el ímpetu surrealista, toma la ofensiva. Un retorno a Garcilaso, al soneto frío y pulido, pareciera caracterizar la poesía española de estos últimos años hasta que una contraofensiva de ja

es escritores —y otros que no lo son tanto— es al surrealismo ha venido a hacer más plejo el panorama de la lírica actual.

¿Cómo explicar esta evolución, o mejor revolución, de las letras españolas? Porque el cambio radical. En unos años se echa por la borda la tradición poética de las más ricas del mundo, se busca una nueva expresión, nuevos temas, y todo aparece: los motivos tradicionales están cambiados que nadie los reconoce. En 1920 los críticos estaban inquietos; para 1930 todos hablaban cuenta de que algo grave, algo transcendental estaba ocurriendo en la lírica española.

El movimiento no resulta fácil de explicar, pero al menos podemos relacionarlo con fuentes directas y hallar fórmulas exactas que permitan clasificar a sus componentes; movimiento nuevo y misterioso como casi todos los literarios: hemos visto crecer ante nuestros ojos, en cierto modo hemos vivido dentro de él, y sin embargo no sabríamos explicarle; aprendan los inocentes “entistas” y los descubridores de plagios a tres años fecha”,<sup>2</sup> dice Dámaso Alonso.

Lo que sí parece evidente es que cuando llegaron a España las primeras influencias auténticamente surrealistas, se encontraron con un ambiente caótico en que la poesía de vanguardia del mismo tiempo luchaba frente a una poesía de tipo tradicional que no quería evolucionar ni dejar

*Ensayo sobre la poesía española, Madrid, 1944.*

libre el campo. Los choques entre las dos tendencias eran frecuentes. Así relata Francisco Ghi un episodio de la contienda, visto desde campo ultraísta:

“Celebramos dos veladas: una de madrugada en Parisiana, donde un público de horizontes celtíberos y analfabetas, animadas por un grupo de los que aún mamaban de la ubre flácida y rubenismo, quiso interrumpir rebuznando.

Después, la velada del Ateneo; la presidencia variaba continuamente; el que terminaba de recitar sus versos tenía derecho a la campana presidencial (yo propuse la bocina de automóvil). Mis compañeros estaban un poco asustados; butas e insultos no cesaban...”<sup>3</sup>

Episodios idénticos sucedían en París durante la formación del movimiento surrealista, que como auténtica corriente juvenil, comenzó por confusión y los denuóstros. Iguales tanteos busca de la dirección deseada, igual desviación de grupos hacia el callejón sin salida de la irrupción a ultranza, porque sí, sin trascendencia, que en el ultraísmo. Más que influencia directa parece haber coincidencia. Es obvio que de vez en cuando un chispazo parece salir de los movimientos franceses y aportar técnicas nuevas a los grupos españoles pero —a semejanza de lo que ocurrió en el movimiento romántico— el fuego no se habría propagado por España si no hubiese encontrado la lírica española en conc

-nes de receptividad tan perfectas para la entera naturaleza espiritual que el superrealismo representaba.

Otra coincidencia entre el romanticismo y el realismo: los dos exaltan ante todo la personalidad humana, crean héroes. El héroe romántico demasiado conocido para que insistamos en descripción. Para el héroe surrealista la literatura es igualmente algo secundario: lo más importante es la acción liberadora y subconsciente que destruya todas las inhibiciones y permita la expresión del subconsciente. Hombre dinámico, combina la pintura y la poesía (Dalí, Lorca, Alberti) con la política revolucionaria. Ha trocado el ángel pálido y la musa que inspiraban al héroe romántico por el automatismo, la acción. No basta con *épater les bourgeois*; hay que humillar e insultarlos. Toda ocasión es propicia para insulto.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Podríamos multiplicar los ejemplos de "actividades versivas". Basta con indicar de qué extraña forma mejor se aprovechó la juventud de la época la más académica y servidora de las actividades: la celebración de un centenario. Se trata del centenario de Góngora, en 1927. Los festejos —según crónica de la revista *Lola*, suplemento de *men* no. 1— se inician con un auto de fe. El tribunal constituyen los tres mayores gongorinos: Dámaso Alonso, Ricardo Diego y Rafael Alberti. Dámaso no pudo comparecer y fué substituído por el animoso superrealista José C. de Hinojosa. Negras holapandas y severos hábitos, insignias y hábitos según figurines de Salvador Dalí y Guimón de Torre. Gran haz de leña (modelo Núñez de Arce) arrojados ardieron los tres monigotes de trapo (modelos

El surrealismo debe a España no sólo la apocación de esas piruetas juveniles —fueron much más numerosas y trascendentales en París, —sin resultados más positivos: la teoría de la paranoia-crítica, los objetos surrealistas, las primeras películas surrealistas.<sup>5</sup>

Pero, sobre todo, el surrealismo debe a España los resultados de los esfuerzos de casi una generación de poetas de gran altura que, en un momento u otro de su carrera literaria, comprendieron plenamente la importancia de las nuevas doctrinas y supieron vivirlas y expresarlas vigorosamente. Menos vocinglero que el surrealismo francés, el español ha sido de más hondas consecuencias para los destinos de la

de Moreno Villa) representativos de los tres enemigos de Góngora: el erudito topo, el catedrático marmota, y el académico crustáceo". Después arden los libros de los detractores de Góngora o los incomprensivos. Y finalmente los juegos de agua. "De este festejo, muy Felipe IV, se encargaron los más arriesgados y tiernos gongorinos. Y en la noche memorable fueron decoradas las paredes de la Real Academia Española con una armoniosa guirnalda de efímeros surtidores amarillos. El caudal sobrante se distribuyó entre algunos monumentos públicos". También se envió obsequio a los enemigos de Góngora, siendo elegidos tres de ellos: un marqués, un erudito y un chantajista. Cada uno recibió "cuatro ferruginosos ccturnos curvados en arco de herradura".

<sup>5</sup> En la paranoia, el enfermo vive en un mundo imaginario, que se aparta casi totalmente de la realidad. Según Dalí, su creador, la paranoia-crítica es un método espontáneo de conocimiento irracional "basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes".

atura castellana, porque de él se nutre lo  
 or de la lírica contemporánea. Es cierto que  
 xpresión subconsciente no forma en muchos  
 s más que una faceta de la obra de algunos  
 as; pero es la faceta central, renovadora,  
 zsentativa de la época en lo que ésta tiene de  
 ersal. El surrealismo español no ha sentido  
 ecesidad de romper lanzas contra la tradi-  
 porque ésta, en España, era de un riqueza  
 ariedad tales que toda nueva escuela podía  
 ar a continuarla; la ha renovado, en cambio,  
 como a la postre ha hecho también el su-  
 ismo en otros países, pero con más concien-  
 de unidad y continuidad. El movimiento  
 vador ha sido fecundo, pero también lento.  
 labora en los pequeños círculos de vanguar-  
 entre las minorías a las que solía Juan

La idea obsesiva, la visión alucinante, quedan coloca-  
 teóricamente por encima de la visión o imaginación  
 ales como fuente de inspiración poética o artística.  
 famosas las interpretaciones paranoico-críticas hechas  
 Dalí, basándose en el *Angelus* de Millet y el *Modern-*

objeto surrealista todo objeto *fuera de lugar*, es  
 sacado de su ambiente normal, empleado para fines  
 o son aquellos para los cuales estaba destinado, o cuyo  
 se desconoce. Por lo tanto, lo es todo objeto que  
 ca fabricado gratuitamente, sin otro motivo que la  
 acción del que lo hizo, y también todo objeto fabricado  
 ndo los deseos de lo inconsciente, del sueño." (Maurice  
 au, op. cit. p. 212) Dalí es también el inventor de  
 ipo de objetos, así como el realizador, con Buñuel, de  
 imeras películas surrealistas: *Un Chien Andalou* (1928),  
 : *d'Or*.

Ramón Jiménez dedicar sus libros, al inf de las provocativas conferencias que Gómez la Serna declamaba desde un trapecio, er circo madrileño, o encaramado a un elef gigantesco, o de las inolvidables de Salva Dalí, en que recitaba su famoso poema "Asno Podrido" entre sargas de obscenida con un inmenso pan atado a la cabeza correas;<sup>6</sup> en pequeñas revistas de élites provincias o de Madrid (*Gallo* en Gran *Litoral* en Málaga, *La Gaceta Literaria* y *Car* en Madrid). Poco a poco, lo que parecía tan sólo una modificación intrascendente de poesía ultraísta se transforma en un movimie irresistible, de perdurables consecuencias p la lírica española.

Y, sin embargo, pocas veces había trizado un movimiento literario con más dificultades; sin llegar a ser jamás comprendido las masas, ni tan sólo por la mayoría de lectores cultos, se enfrenta con la animosi de los que en otro tiempo fueran enem de Góngora —el erudito topo, el catedrá marmota y el académico crustáceo— y la de ción de casi todos los jóvenes que empez a escribir poesía hacia 1939 y que se acerca al neoclacismo impelidos por móviles diver cariño sincero o fingido hacia una herencia p tica que había que reanimar a toda costa, tr

<sup>6</sup> Salvador Dalí, *Vida Secreta de Salvador Dalí*, nos Aires, 1944. p. 439. ed. Poseidon.

alismo católico que se oponía a los ideales lucionarios de la precedente generación, etc. ía pasado la época de la poesía pura, del arte el arte, y llegábamos a la del arte ancilar: teratura al servicio del Imperio español, en nez Caballero, la poesía al servicio del etariado universal, en Alberti. Y quedaba nte otra realidad: para muchos, el surrea o —o la concepción de poesía elaborada influjo— no eran más que un utensilio, una a, un medio de afianzar y desarrollar su onalidad de escritores. “*Dites-vous bien que ttérature est un des plus tristes chemins qui ent á tout*”, había dicho proféticamente An- Breton. El surrealismo francés había de ninar precisamente así: convirtiéndose en un imiento literario. El español no había sido cosa desde el principio.

Sin embargo, la reacción de estos últimos s en contra de la corriente neoclasicista de: tra que la influencia superrealista no ha rto en la literatura española. Cirlot, Cela, ales, han publicado libros de tendencia fran- ente surrealista. La lucha continúa.

Pero por encima de la lucha, *au-dessus de la ée*, parece haber llegado la hora en que la ica pueda valorar eficazmente la aportación surrealismo a la poesía española desde el to de vista estrictamente artístico en que io movimiento ha terminado por colocarse. Y no se trata esta vez de declararse en favor n contra de la influencia del surrealismo en



la lírica española, pues una posición crítica gativa nada valdría en contra de la experiencia vital de varias generaciones de poetas que hecho de la influencia surrealista un instrumento maravilloso que ha dado insospechado impulso a la lírica contemporánea.

Lo importante es precisar hasta qué punto es válido el surrealismo como instrumento de creación artística, y cuáles son sus posibilidades, sus limitaciones, sus ventajas e inconvenientes en la elaboración de un poema.

Y, ante todo, una afirmación que parece innecesaria pero que es indispensable para clarificar la influencia del surrealismo en la poesía de la actividad extra-literaria: el texto surrealista puro, el texto automático, no es un poema. No tiene nada que ver con la auténtica poesía, que será siempre selección, no escritura al azar de palabras dictadas por la corriente de la conciencia. Todas las protestas de automatismo de poetas surrealistas franceses —que no pocas veces han descarriado a sus imitadores españoles— se desploman ante el examen atento de cualquier poema de Eluard o Aragon, que muestra a claras que ha habido selección, depuración.

La depuración estilística puede efectuarse de modo espontáneo, casi sin esfuerzo, en un nivel mental todavía cercano al subconsciente; es como una fotografía del subconsciente, pero hábilmente retocada según principios artísticos que con frecuencia le son ajenos.

Y aquí intervienen el arte y la personalidad

-tica de cada escritor. Se eleva hasta el nivel de la materia prima proporcionada por el subconsciente del poeta. Pero esta materia prima es una selección con relación a la corriente de conciencia si, al tomar la pluma, el poeta se encuentra en un estado efectivo o contemplativo que dirige la atención de su subconsciente hacia ciertas situaciones o ciertos símbolos, que habrán de repetirse en asociaciones e imágenes. La poesía de influencia surrealista es, por ello, de depuración de segundo grado. Primero, la mente del subconsciente libera al *leit-motif* de la emoción y la idea fija de las escorias de la realidad circundante; la selección artística interviene inmediatamente, guardando sólo lo que, por su mayor trabazón y diafanidad, pueda expresar más plenamente los sordos elementos afectivos a través de los cuales el poeta ve su mundo.

Fidelidad a la emoción interna y depuración del estilo que la exprese son los dos factores que el poeta surrealista debe coordinar para llevar a la obra de arte. El problema es el mismo que el que se plantea a un escritor clásico; sólo la temática ha variado, se ha hecho más subjetiva, más impregnada de angustia y delirio; y con ella ha cambiado también la forma (el surrealismo incorpora definitivamente el verso libre a la poesía española). Desde la perspectiva actual, el realismo se nos presenta como la última etapa de la lucha iniciada por el romanticismo por la liberación del yo y la expresión integral del mismo.

Nos hallamos, pues, ante un movimiento se ha incorporado plenamente a un proceso tórico en el desarrollo de la literatura española universal.

Y todo movimiento literario deja tras sí estela de influencias, de hostilidades y alanzas, pero, sobre todo, un enriquecimiento de tesoros clásicos con una sensibilidad nueva y versa, una expresión renovada por un cambio los centros de interés que comporta a su vez, modificación de la técnica literaria.

Pero bien poca cosa es una nuevo instrumento sin el hábil artesano que lo maneje. La fluencia superrealista habría sido estéril en paña de no haber encontrado a una espléndida floración de personalidades poéticas de primer orden. A la generación del 98, cuyos intereses centraban esencialmente en la prosa, novela, ensayo, sucede una generación de líricos. En todos ellos, antes de someterse al influjo surrealista, habían renovado ya la poesía española hacia el ultraísmo y a la vuelta a la inspiración popular; casi todos ellos han alcanzado cimas de emoción y expresión al abandonar más tarde el corriente surrealista.

Mientras el surrealismo francés se deshace en cismas político-doctrinales, en España Góngora, Lorca, Alberti, Aleixandre, Prados, Cernuda daban cuenta plenamente del valor artístico del nuevo ideario y producían las que a nuestro juicio son inigualables obras maestras de este tipo de expresión. El individualismo español imp

¿ás dar coherencia de escuela al nuevo movimiento. No hay manifiesto del surrealismo español ni disciplina de grupo, ni tan siquiera continuidad en el desarrollo. No hay más —y con basta y sobra— que la producción individual, españolizada, en relación con un movimiento universal; producción que desciende a los abismos del subconsciente para sublimarlos hasta las cumbres de la obra de arte perfecta. Una vez más, lo individual y netamente español se nutre de una influencia extranjera para hacérsela propia y convertirla en vehículo de expresión de la vida eterna.

## BIBLIOGRAFIA

- BERTI RAFAEL, *Sobre los ángeles*, Madrid, 1927; *Marinero en tierra*, Madrid, 1925; *Cal y canto*, Madrid, 1929.
- BEIXANDRE, VICENTE, *Pasión de la Tierra*, México, 1925, 2a. ed. Madrid, 1946; *La destrucción o el amor*, Madrid, 1934; *Sombras del Paraíso*, Madrid, 1944.
- BONSO, DÁMASO, *Ensayos sobre la poesía española*, Madrid, 1944; *Hijos de la ira*, Madrid, 1944.
- BRAUN, LOUIS, *Traité du Style*, Paris, 1928.
- BRETON, ANDRÉ, *Manifeste Surréaliste*, Paris, 1928.
- BRILAYA, GABRIEL, *Tentativas*, Madrid, 1946; *Movimientos elementales*. San Sebastián, 1947.
- BRENNUDA, LUIS, *Perfil del aire*, Málaga, 1927; *La invitación a la poesía*, Madrid, 1933; *La realidad y el deseo*, Madrid, 1936, 2a. ed., México, 1940.
- BRILOT, JUAN EDUARDO, *Seis sonetos y un poema del amor celeste*, Barcelona, 1943; *La muerte de Gerión*, 1943; *En la llama*, 1945.
- BRIALÍ, SALVADOR, *Vida secreta de Salvador Dalí*, Buenos Aires, 1944.

- DIEGO, GERARDO, "Defensa de la Poesía", *Carr*  
 núm. 5, Madrid, 1928; *Fábula de Equis y Ze*  
 México, 1940; *Primera antología de sus ver.*  
 Buenos Aires, 1941.
- GARCÉS, JULIO, *Peregrinaje*, Zaragoza, 1937; *P*  
*mer romancero del recuerdo*, 1938; *Gris*, Bar  
 lona, 1942; *El amor brujo*, 1942; *Odas*, 19  
*Oda a José Roca*, 1943.
- GONZALEZ-RUANO, CÉSAR, *Antología de poetas*  
*pañoles contemporáneos en lengua castella-*  
 Barcelona, 1946.
- HINOJOSA, JOSÉ MARÍA, *Poema del campo*, Madri  
 1925; *Poesía de perfil*, París, 1926; *La rosa*  
*los vientos*, Málaga, 1927; *Orillas de la l*  
 1938; *La rosa de California*, Málaga, 19  
 Con las manos juntas", *Poesía*, núm. IV, 19
- HUGNET, GEORGES, *Fantastic Art, Dada, Surre-*  
*alism*, ed. por Alfred A. Barr, Nueva York, 19
- LARREA, JUAN, *Oscuro dominio*, México, 1936;  
 vista *Favorables París Poema*, París, 1926.
- LORCA, GARCÍA, *Romancero gitano*, Madrid, 19  
*Poeta en Nueva York*, Madrid, 1931.
- MAYANS, FRANCISCO JOSÉ, *Estancias amoros*  
 1949.
- NADEAU, MAURICE, *Histoire du Surréalisme*, Par  
 1945.
- PALENCIA, CEFERINO, *Picasso*. México, 1945.
- PRADOS, EMILIO, *Tiempo*, Málaga, 1925; *Cancion*  
*del farero*, Málaga, 1926; *La voz cautiva* (in  
 dito), 1933-34; *Empiezo a conocer los nombr*  
 (inédito) 1935; *Llanto en la sangre*, Valenci

- 1937; *Memoria del olvido*, México, 1940; *Jardín cerrado*, México, 1946.
- SALES, LUIS, *La casa encendida*, Madrid, 1949.
- VERDY, PIERRE, "L'Image", en *Nord-Sud*. París, marzo de 1918.
- INZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, *Historia y antología de la poesía castellana*, Madrid, 1946.
- LINAS, PEDRO, "Nueve o diez poetas". *El Hijo Pródigo*, México, mayo 1945. núm. 26. *Literatura española siglo XX*, México, 1941.
- ORRE, GUILLERMO DE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925; *La aventura y el orden*, Buenos Aires, 1943.
- ALBUENA PRAT, ANGEL, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1946.