

lismo geometrizado y escueto y con el dibujo construido y firme. Podríamos decir que pintura y poesía fijaron nítidos contornos y perfiles. Se quería mantener un «rigor» léxico y sintáctico que implicaba de lleno el reencuentro con determinados tópicos temáticos. Vázquez Díaz fue propuesto como modelo plástico. Alberti lo definió como el pintor de lo «sintético-justo», y llegó a decir de sus obras de estos años: «Hoy, en las nubes de Daniel Vázquez Díaz, como en los ángeles de Poussin, pueden, si quieren, aterrizar los aeroplanos: son nubes de granito... la nueva forma constructiva, el camino real que ha de llevarnos a la inmensa pradera donde pacen los ríos de las más puras tradiciones del Arte. Por ella entroncaremos otra vez con la gran pintura de los museos...»<sup>10</sup>.

Pero si el nuevo clasicismo y los ideales de depuración podían significar, para algunos, la «vuelta al arte de los museos», para otros, ambas normativas podían situarse en el contexto de la modernidad. La derivación clasicista de algunos cubistas y cierta interpretación de la pintura metafísica, favorecían esta visión del fenómeno. Desde esta segunda posibilidad, quizá no fuera meramente casual que Hinojosa eligiera a Dalí como partícipe gráfico de su primer libro *Poemas del campo*. Julio Neira ha visto con acierto cómo los poemas breves que componen el libro, edificados sobre rima asonantada y metro muy seguros, poseen una actitud esencialista, que busca la expresión exacta de la realidad experimentada, y cómo el lenguaje se concentra a través de la pura mención nominal de la cosa. Hinojosa recurre a unos procedimientos de sinécdoque que pudieran ser calificados como «geométricos»<sup>11</sup>. Los paisajes del Dalí clasicista de fechas coetáneas (1924-1925) podrían ser descritos del mismo modo. El mayor acercamiento que, pudiera parecer, Dalí siente por lo real se revela de inmediato como mera apariencia. Dalí sintetiza sus iconos y los deja distantes y estáticos, pura forma concentrada de sí mismos. Se ha dicho que esta «geometría» de volúmenes lineales, nítidos y precisos es cubista. En rigor, no puede serlo. El cubismo también procede por síntesis y elipsis, pero implicaba fragmentación y discontinuidad. El carácter «representativo», no representativo de las pinturas y poemas que aludimos, está más en sintonía con el clasicismo de herencia cubista que con el cubismo propiamente tal. Es decir, con un clasicismo que ambicionaba ser parte del movimiento moderno, no su réplica. Es evidente que el clasicismo daliniano ancla uno de sus referentes en el *noucentisme* catalán, y ante los poemas de Hinojosa y las pinturas de Dalí, no se pueden sino recordar las máximas de Eugenio d'Ors, pontífice máximo del clasicismo mediterráneo *noucentista* y tenaz propagandista del clasicismo moderno. Decía d'Ors: «No cantes nada, no exaltes nada, no mezcles nada. Define, cuenta, mide. Para que puedas decir como

<sup>10</sup> Alberti, Rafael: «Paisajes de Vázquez Díaz», Alfar, La Coruña, 42 (VIII. 1924), págs. 8-11.

<sup>11</sup> Neira, Julio: «Introducción» a José María Hinojosa. Poesías completas I y II, Málaga, 1983, pág. 15.

Stendhal, no obstante estar loco de pasión por la iglesia de San Pedro de Roma, cuando empieza su descripción: *Voici des détails exacts*<sup>12</sup>.

## 5. Espontaneidad y «automatismo lírico»

El afán normativo reguló por algunos años los credos estéticos de los jóvenes creadores españoles. Pero, quizás afortunadamente, la mayoría de ellos no pudieron pervivir por mucho tiempo en este detenerse extasiado, ya mirara al pasado, ya quisiera ser moderno. El ser creativo de la época no era quietista. Al paso del tardío desarrollo español del «retorno al orden» y del nuevo clasicismo, salió la pronta recepción al surrealismo.

El surrealismo en España se ha convertido en un auténtico nudo gordiano de la crítica literaria. Los críticos de arte no discuten tanto: aceptan la existencia de una práctica surrealista en la pintura española, sin olvidar el carácter periférico y receptivo de esa práctica. Quizás a la hora de evaluar la recepción o la huella del surrealismo en la poesía española se olvida que el surrealismo, en Francia, provenía de un código «fuerte» en su concepción de la vanguardia, mientras que la noción de vanguardia fue en España, salvo excepciones, «débil» o registro de un repertorio amplio. También se olvida que el surrealismo (el internacional y el francés) fue un movimiento «en desarrollo», acumulador de propuestas, soluciones y fórmulas en sucesión.

Lo que sí es cierto es que, en un primer momento, la reacción ante el surrealismo fue de perplejidad, incluso de desconfianza. El surrealismo fue visto, con acierto, como un renacer del espíritu vanguardista acallado desde la *débâcle* ultraísta. Ello perturbaba la confortable tranquilidad apegada a la tradición que había favorecido el nuevo clasicismo. En un primer momento, y a excepción de Dalí, el automatismo psíquico puro centró el eje de la desconfianza de los creadores españoles. El automatismo se considera un procedimiento «antiartístico» y, efectivamente, lo era. Pero lo que a la creación española le parecía un disvalor, al surrealismo francés le parecía un logro. El término «antiartístico» quería decir que la técnica de la escritura automática no pertenecía al sistema de las bellas artes heredado. El carácter antiartístico del automatismo lo que venía a instaurar era un diferente sentido de la artisticidad. El mito del artista que seguían manejando los poetas españoles creía aún en la demiurgia del ser creador, capaz de fabricar unos «objetos acabados» que requerían una pericia instrumental específica. El automatismo psíquico puro, en rigor, negaba o desafiaba esta concepción del artista y de la obra creada.

<sup>12</sup> De La Ben Plantada; lo recojo citado y traducido por Díaz Plaja, G.: Estructura y sentido del Noventisismo español, Madrid, Alianza, 1975, págs. 323 y 324.

En el terreno de las artes plásticas la desconfianza (o el rechazo) inicial hacia el automatismo no fue menor. El mejor crítico de arte de la segunda mitad de los años veinte, Sebastià Gasch, mostró sus claras reticencias la técnica surreal en sus escritos publicados en *L'Amic de les Arts* y *La Gaceta Literaria* en los años 1926 y 1927.

Sin embargo, una inicial «solución» al problema planteado por el automatismo provendría del propio Gasch, secundado por sus amigos de entonces: Lorca, Dalí, Montanya y Giménez Caballero, y a través de las revistas antes citadas<sup>13</sup>.

Gasch, basándose en sus lecturas de *Cahiers d'Art* y de otras revistas europeas, afirmaba que en 1926 la pintura de vanguardia había llegado a un auténtico *impasse*. Ni el nuevo clasicismo ni la nueva objetividad eran planteamientos adecuados. La herencia del cubismo había acabado en un racionalismo frío. El surrealismo, opinaba Gasch, no había producido «aún» verdaderas soluciones plásticas. La única salida válida a esta crisis, según Gasch, la habían aportado Picasso y Miró en sus obras más recientes. Consistía en una pintura que retomaba el concepto de «pintura pura» cubista, pero desde la oposición al geometrismo racionalista que del cubismo se había derivado, desde la negativa a la abstracción y en la voluntad de un equilibrado sentido de lo figurativo. La nueva pintura pura (o pintura-pintura) reconducía sus sentidos figurativo y expresivo a través del automatismo surrealista; pero automatismo entendido no como ausencia de control psíquico sino como «espontaneidad», «inmediatez», exaltación del «instinto» y, sobre todo, «lirismo». Las imágenes representadas tenían que surgir en el lienzo sin premeditación, a través de la caligrafía sin cesuras ni censuras entre la concepción y el acto de pintar en sí mismos. Este lirismo figurativo *alla prima* hizo que Gasch denominara la nueva tendencia como «plástico-poética».

Poco importa ahora establecer el «grado de verdad» de las tesis de Gasch. En realidad, desde 1925, Picasso y Miró estaban inmersos plenamente en lo surreal. Pero Gasch reconducía las posibilidades de un automatismo mal recibido en España. Las opiniones de Gasch fueron apoyadas, si es que no habían sido gestadas en conjunto, por Dalí<sup>14</sup> y Lorca<sup>15</sup>, siendo admitidas o utilizadas por buena parte de la crítica de arte coetánea. Además, las tesis de Gasch «explican» las obras de Bores, Cossío, Peinado, Palencia, Viñes y tantos otros renovadores españoles, al menos hasta 1931. Es precisamente en estos años cuando los pintores citados comienzan a ilustrar los libros de algunos poetas del grupo generacional. La pregunta surge, entonces, inaplazable: ¿qué correspondencia puede encontrarse entre la tendencia plástica descrita por Gasch y lo elaborado por los poetas en el mismo período de años?

<sup>13</sup> Véase: Carmona, E.: Picasso, Miró, Dalí..., obra citada, págs. 54-66.

<sup>14</sup> Por ejemplo en «*Nous limites de la pintura*», *L'Amic de les Arts*, Sitges, Año III, 22 y 24 (II y III. 1928), págs. 167-169 y 185-186.

<sup>15</sup> En el *Sketch* de la nueva pintura y en las cartas dirigidas al crítico catalán en las que comenta sus dibujos.