

sí intuyeron o se acercaron al hecho de que la vanguardia comportaba un decisivo cambio en el sentido de la artísticidad. Esta dualidad de planteamiento acabaría siendo trascendente. No deja de ser curioso que, en la visión retrospectiva, buena parte de la crítica literaria valore positivamente que los poetas del 27 fueran influidos por la vanguardia, pero sin adentrarse en ella con todas sus consecuencias. Incluso algunos textos y comentarios de los propios poetas del 27, en ocasiones no exentos de prurito «nacionalista», acudirían en favor de esta valoración. Bajo este signo, no es extraño que se discuta tanto en torno a la identidad de algunos «ismos» literarios en España. Los historiadores del arte, por el contrario, suelen juzgar desfavorablemente todo lo contrario, esto es, que muchos practicantes del Arte Nuevo no se acercaran con la audacia requerida al arte europeo que querían emular. Esta dicotomía de pareceres no hace sino recoger la huella de una dicotomía de planteamientos de origen. Ella sola bastaría para pensar de antemano que no es posible una *mnemosyne* integradora en la creación española de los años veinte y treinta. Sin embargo, la realidad de aquella experiencia creadora no llegó a trazar una clara bifurcación de caminos. El que los poetas hicieran de la vanguardia un registro y no una tendencia definida, y el lastre periférico de algunos artistas plásticos, aun siendo razones de diverso alcance, hizo que poetas y pintores acabaran ofreciendo soluciones relacionables.

### 3. Compañeros de viaje «ultraico»

En el contexto del 27, las divergencias de poetas y pintores ante la vanguardia tuvo su origen en la distinta fortuna que llegó a tener el ultraísmo en ambos terrenos. No creo que ningún otro movimiento literario haya sido objeto de tan injustificado descrédito. Y el descrédito del ultraísmo no fue sólo obra de la crítica literaria de postguerra. Hacia 1922, el ultraísmo murió de muerte natural, pero también desapareció acosado por un sinfín de críticas descalificadoras<sup>6</sup> que, en 1926, alcanzarían incluso al editorial del primer número de *Mediodía*<sup>7</sup> publicación que, junto a *Litoral*, abre el ciclo de revistas promovidas por el propio grupo generacional. Los detractores del ultraísmo, apoyándose en los efectos del «retorno al orden», quisieron imponer, y lo consiguieron durante algunos años, un «nuevo clasicismo», tanto plástico como poético, que implicaba una reconciliación con las fórmulas representativas tradicionales. A partir de aquí, y bajo el poderoso ascendiente de Juan Ramón, la poesía española del siglo XX en lengua castellana pareció querer recomenzar su historia. El «retorno al orden» y el nuevo clasicismo también afectaron, y mucho, a las artes plásticas. Sin em-

<sup>6</sup> Véase: Carmona, E.: Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España. 1909-1936, con biografías de Marta González, Madrid-Francfort del Main, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, págs. 41-51; y La renovación plástica española del «momento vanguardista» al «retorno al orden». 1917-1925. Málaga, Universidad de Málaga, Tesis doctoral inédita, 1989.

<sup>7</sup> «Nuestras normas», *Mediodía*, Sevilla 1 (1926), págs. 1-3.

bargo, los «ismos» plásticos incorporados a la experiencia ultraísta no fueron objeto del descrédito sistemático del que fueron los poéticos. Es cierto que, bajo la influencia de Vázquez Díaz, toda una corriente plástica surgida del «retorno al orden» habría de pervivir hasta 1936. Pero como la situación creada no era propicia para un arte realmente innovador, los más lúcidos de entre los jóvenes pintores emigrarían pronto a París. Algunos de ellos, como Bores y Cossío, se habían relacionado con el ultraísmo. En la capital francesa, a partir de 1925, retomarían de inmediato el devenir de la vanguardia y lo transmitirían, casi como corresponsales bien informados, a sus «amigos» del interior de la geografía española.

En cualquier caso, el ultraísmo fue el primer espacio de la creación española en lengua castellana en el que la correspondencia entre pintura y poesía quiso manifestarse. A pesar de que entre los ultraístas se ejerció el uso del caligrama y de la composición espacial de textos, no encontramos la eficacia de un arte verbal-visual semejante al de las vanguardias europeas anteriores a la Primera Guerra Mundial. Arte verbal-visual que suponía el más alto grado de homogeneidad entre escritura e icono, entre lo poético y lo plástico<sup>8</sup>. La relación entre pintura y poesía en el ultraísmo se cifró, preferentemente, en la búsqueda de una afinidad espontánea entre poetas y pintores bajo el signo de los primeros «ismos». Barradas quiso hacer explícita esta afinidad publicando en las revistas ultraístas grabados suyos en sintonía premeditada o preestablecida con poemas de Adolfo Salazar, Antonio Espina o Manuel Abril.

Pero, a pesar de que el ultraísmo favoreciera una síntesis de «ismos», lo mejor de la poesía ultraísta estuvo en todo aquello que orbitó en torno al creacionismo, y lo mejor del arte plástico ultraísta provino del peculiar futurismo de Barradas y del formismo del polaco Wladislaw Jahl<sup>9</sup>. El creacionismo ultraísta vivió fascinado por las posibilidades de la metáfora no analógica, hasta casi llegar a la *phanopoeia* de la que hablara Pound. Ello no impidió, a pesar del recurso a la *phrase à effet*, que el poema mantuviera la lógica discursiva, incluso narrativa. Los textos suelen presentar períodos sintácticos completos y la discursividad mantiene una referencia clara a la experiencia del «yo» poético. Por el contrario, la pintura de Barradas suele equilibrar el tema como *motivo*, procura evitar la discursividad o lo narrativo, y la sintaxis de sus obras se basa en fragmentación icónica. La obra de Jahl fue más diversa y apenas la conocemos por los grabados publicados en las revistas. El formismo polaco era, a su vez, una síntesis de «ismos», pero Jahl parecía atraído por un encuentro entre abstracción y figuración que hacía gesticular el arabesco y explicitaba la mancha de color ensimismada. Para ello Jahl recurrió al desnudo simplificado y al tema arcádico, a la manera de algunas obras de Matisse. En cualquier ca-

<sup>8</sup> Realmente, en España, y a excepción de Picasso, Gris y Miró, que actúan en otro contexto, sólo Junoy en sus «caligramas» y Giménez Caballero en sus «carteles» realizaron un arte verbal-visual destacable, siendo especialmente notorio que lo aplicaran a la crítica literaria y artística.

<sup>9</sup> Ello sin olvidar las traducciones expresionistas de Borges y los grabados cercanos al expresionismo de Norah Borges y Francisco Bores. Las relaciones con el futurismo o con el nunitismo las llevó a cabo, prácticamente en solitario, Guillermo de Torre.

so, estos dos pintores ultraístas no se interesaron por las cualidades de la imagen poética descrita por Huidobro, Reverdy o Borges.

Sin embargo, hay algo más allá de la sintaxis que puso en relación las obras de los ultraístas creacionistas y las de Barradas y Jahl. Ninguno de ellos se alejó de la determinación del sentido y, al cabo, la idea de texto y cuadro como refundación de la experiencia cotidiana de las cosas es el destino último de sus propuestas. Existió en ellos una necesidad de identificación con el fluir vivencial; que proviene de un indeterminado vitalismo sin apoyo filosófico constatable, pero cargado de un fuerte sentido afirmativo. El creacionismo es casi etimológicamente esto. Los poetas tendieron a la alegoría recreadora, Jahl a una persona metafísica del ser y Barradas permaneció insobornable en su encandilamiento ante los seres sencillos. Efectivamente, el vanguardismo «ultraico» no hizo sino apurar, extender, reconsiderar, en alguna medida *ex novo*, las posibilidades del simbolismo. Desde este aspecto, la *poética* ultraíctica parece muy cercana al orfismo de Delaunay y Cendrars.

#### 4. Norma y forma

La extensión puesta al día del simbolismo más conceptual fue la clave no sólo del ultraísmo sino de tantas propuestas que en España han acabado recibiendo, inopinadamente, el nombre de «vanguardia». En cualquier caso, la extensión simbolista del ultraísmo era en alguna medida relacionable con las tentativas coetáneas de Juan Ramón. El propio poeta quiso acercarse a Ciria y Gerardo Diego a través de las páginas de *Reflector*. Sin embargo, la crítica no observó el fenómeno de esta manera. Los *tics* supuestamente dadaístas y futuristas del ultraísmo fueron más tenidos en cuenta de lo que valían y el descrédito del movimiento se fundamentó en el rechazo hacia ellos. Apoyados en la retórica del «retorno al orden», los críticos literarios y artísticos quisieron definir una nueva situación. Aunque la crítica de arte se adhirió al cambio de rumbo, desde la crítica literaria los planteamientos fueron más contundentes. Conceptos como «depuración» y «nuevo clasicismo» se unieron a la voluntad de recuperación de fórmulas reencontradas en la lírica tradicional y popular. Juan Ramón, que fue propuesto como modelo, fue consciente del suceso y del lugar que se le otorgaba. Lo constató en sus revistas publicando, junto a los poetas por él elegidos, dibujos lineales clasicistas de Bore y Palencia. Las ideas de «pureza» y «sencillez» fomentaban una poesía y una pintura neofigurativa, sucesoras de los sistemas visuales y verbales heredados. El nuevo clasicismo implicaba una recuperación de la métrica parangonable en pintura con el natura-