

Pintura y poesía en la generación del 27

(Seis aproximaciones)

A la memoria de Bernabé Fernández-Canivell

1. Mnemosyne en la imprenta

Existe una carta de Emilio Prados a Manuel Ángeles Ortiz¹ que ha sido estimada como uno de los textos fundacionales de la revista *Litoral*. Es la carta de un poeta a un pintor. De un poeta que acabaría sinceramente implicado en las realizaciones plásticas² y de un pintor que conocía de primera mano el devenir de la creación poética. En su escrito, Prados comunica a Manuel Ángeles, entonces residente en París, que el proyecto de *Litoral* está ya perfilado, le pide que consiga colaboraciones de poetas extranjeros y, sobre todo, le plantea minuciosamente problemas en torno a los contenidos visuales de la revista; aspecto del que el pintor granadino parece ser responsable, al menos para el primer número³.

Cualquiera que hojee hoy las páginas de *Litoral* percibe sin dificultad que la importancia dada en la revista a los contenidos plásticos y poéticos fue semejante. El hecho, en realidad, es un «lugar común» verificable en prácticamente todas las publicaciones del grupo generacional, y no sólo en las estrictamente poéticas sino también en las misceláneas como *La Gaceta Literaria*. Este encuentro entre pintura y poesía promovido por el 27, tampoco era, en sí mismo, ninguna novedad. La convivencia de pintura y poesía en las revistas de creación no es más que la traslación a imprenta de una voluntad integradora de las artes inherente a la inmensa mayoría de los movimientos artísticos modernos.

¹ Prados, Emilio: Una carta fundacional de «Litoral». Reproducción facsimilar, transcripción y estudio crítico de Cristóbal Cuevas, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.

² A este respecto véanse: Poesía española contemporánea (Antología). 1901-1934. Nueva edición completa, Madrid, Taurus, 1962, pág. 641; y Hernández, Patricio: Emilio Prados: la memoria del olvido, I y II, Zaragoza, Prentas Universitarias, 1988.

³ Efectivamente, lo que podríamos llamar el «logotipo» de *Litoral* es obra de Ángeles Ortiz. La colaboración en la revista de artistas plásticos españoles residentes en París fue mayoritaria.

Pero la relación establecida entre pintura y poesía en el ámbito de la generación del 27, aun no siendo un fenómeno distinto de otros, ha sido siempre subrayada con un especial énfasis. Parece claro que la comprensión global de la cultura española de aquellos años no puede cerrar su círculo sin tenerla en cuenta. Sin embargo, en rigor, pocas aportaciones sobre el tema han sido hasta ahora realmente esclarecedoras. Salvo valiosas excepciones⁴, en la mayoría de los casos el asunto se trata desde un acercamiento meramente referencial: se constata el hecho y se ofrecen datos, a veces eruditos, a veces evidentes o ya conocidos. Todo el mundo sabe la importancia que el dibujo y la pintura tuvieron para Alberti y Lorca, que existieron auténticos polifacéticos como Moreno Villa o García Maroto, que Giménez Caballero y Emilio Prados apoyaron la evolución de sus credos literarios en prácticas artísticas radicales o que José María Hinojosa poseyó una de las mejores colecciones del nuevo arte español. También es sabido que algunos de los mejores críticos de arte del momento fueron poetas o que hay casos, como el de Ramón Gaya, en los que el poeta no profesional puede llegar a ser más sugerente que el pintor. Otros pintores también ejercieron la escritura, e incluso los escritos de Dalí no se valoran como merecen. Todas estas correlaciones de oficios y actividades entre los creadores de aquellos años suelen ser vistas como destellos de una afortunada empatía. Una empatía que se considera, habitualmente, basada sólo en argumentos de edad, época y, sobre todo, de amistad: el número de creadores que renovaron la escena cultural española fue, en buena medida, reducido; todos los implicados se conocían y mantenían un fluido circuito de relaciones personales. Esta apreciación del asunto es cierta, pero cabría preguntarse si esta certeza es el alcance último del fenómeno, su «verdad», o todo cuanto de él se puede decir. De ser así, las relaciones entre pintura y poesía en la generación del 27 podrían pasar por algo superficial o sin mayor trascendencia. Evidentemente, el asunto no fue ninguna de estas dos cosas. Más allá del anecdótico, en el ámbito de la generación del 27 lo que debe plantearse es si la relación establecida entre pintura y poesía era fruto de una *mnemosyne* compartida. Y, si esta *mnemosyne* existió, ¿cómo hizo fluir la correspondencia entre las diversas prácticas artísticas?, ¿qué afinidad o identidad de planteamientos estéticos motivaron propuestas relacionables?, ¿cómo se resolvió esta identidad en las *sintaxis* concretas de poema y cuadro? Todas estas preguntas no tienen por ahora respuestas acabadas o concluyentes. Hay que vincular dos mundos que vivieron relacionados entre sí, pero que, al cabo, los estudios históricos han reconstruido por separado, con planteamientos no del todo equivalentes; incluso con desigual fortuna y para públicos diversos. Es por ello que so-

⁴ Véase: Henares Cuéllar, I: «Figuración y generación del 27», *Letras del Sur, Granada 1 (I-II, 1978)*, pág. 10 y ss.

bre las relaciones entre pintura y poesía sólo pueden ofrecerse, aún, aproximaciones.

2. Divergencias ante la vanguardia

La primera aproximación al asunto puede establecerse enjuiciando si el paradigma estético de poetas y pintores era realmente el mismo o, cuando menos, equiparable. *Litoral*, de nuevo, ofrece un ejemplo al que acudir. El mejor esfuerzo impresor de los editores de *Litoral* estuvo en el número especial de «homenaje a D. Luis de Góngora», publicado en 1927. En la entrega, que recogía tres números en uno, estuvieron presentes prácticamente todos los poetas del grupo generacional y algunos de los más destacados creadores plásticos del «Arte Nuevo». El trabajo impresor fue muy notable y, en buena medida, el homenaje a Góngora vino «acompañado» por otros dos «homenajes»: los dedicados a Picasso y Juan Gris, de los que se publicaron costosas reproducciones en color.

Góngora y Picasso⁵ son dos polos referenciales de muy diverso signo. Aunque, ciertamente, el contexto promovía la relación entre ambos de una forma peculiar. La reivindicación de Góngora partía de una profunda revisión de la herencia literaria. Pero, además, se quería leer el arte verbal del poeta cordobés a través de las nuevas posibilidades de la imagen poética propiciadas por la poesía de vanguardia: era el «Góngora cubista». Por su parte, Picasso había sido el demiurgo de la nueva estética a través de la que ahora, si se quería, Góngora podía ser «releído». Pero, en la primera mitad de los años veinte, la imagen de Picasso en España estaba muy tamizada por la recuperación del lenguaje clasicista que el pintor había efectuado desde 1914. El Picasso clásico había sido bastante difundido en España, el cubista no; el Picasso radical de los *collages* y objetos tridimensionales, aún menos. Desde este «efecto óptico», el cubismo podía ser visto como un movimiento constructivo, normativo, *pro forma*; algo que los textos de d'Ors se habían preocupado en propagar. En definitiva: Góngora y Picasso, anticipación y regreso.

Pero, por mucho que se forzara el acercamiento, Góngora y Picasso eran dos continentes de muy distinta geografía. El «encuentro» de ambos en *Litoral* dejaba al descubierto la raíz del problema: el distinto paradigma estético de poetas y pintores. Para los poetas, la referencia a la vanguardia fue un registro más, entreverado en un amplio repertorio. Para los pintores, la vanguardia (o el conjunto del Movimiento Moderno) fue una referencia *sine qua non*. No es que los pintores del Arte Nuevo llegaran a asumir el arte de vanguardia en su sentido más «auténtico», pero los más lúcidos

⁵ Eludo a Juan Gris porque, a pesar de su presencia en este número de *Litoral*, su aprecio entre los renovadores españoles fue muy distinto al de Picasso. Véase: Calvo Serraller, F.: «Proyección de Juan Gris en la vanguardia histórica española: el rastro del olvido en el "país cubista"», en Juan Gris (1887-1927), Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, págs. 389-409.