

Una respuesta a esta pregunta la proporcionó Moreno Villa. Al prologar con una «Carta al autor» el poemario de Hinojosa, *La Flor de California*, escrito en 1927 y publicado en 1928, Moreno Villa afirma que «ha simpatizado de golpe» con la técnica de Hinojosa «porque ya la pintura gemela me tenía preparado. Y recuerdo que comprendí mejor los cuadros de Bores o de Miró cuando leí tus narraciones y que también éstas se me iluminaron al ver aquéllos». Y añade: «Hay una fluencia de líneas en este cuadro que, durante algún tiempo, es sorda, pero que de repente cuaja en una forma conocida, en un elemento vivo iluminado. Hay, lo mismo que tus narraciones, líneas que se alargan o se enrolan por alusiones o relaciones de aparente sin sentido, mudas, y que, de pronto, cuajan en una frase sencilla, iluminada, que vuelca su corazón humano sobre todo lo anterior...»¹⁶.

Las palabras de Moreno Villa están en perfecta sintonía con las utilizadas por Gasch para describir la tendencia «plástico-poética». El propio Moreno Villa alude directamente a Bores y Miró. Es más, se siente tan identificado con la nueva tendencia que llega a decir que le habría gustado escribir su texto de presentación con una sintaxis en concordancia con las pinturas y los poemas que comenta. Claro que Moreno Villa habla sin reticencias de «superrealismo» y los textos de Hinojosa que prologa llevan el título de «oníricos». «Superrealismo» es para Moreno Villa sinónimo de «simpatía» e «iluminación». Sin duda, la reinterpretación a la que fue sometido el automatismo había disipado los miedos iniciales.

Aun así, mientras que la pintura de estos años ofrece explícitamente sus posibilidades, los rasgos de espontaneidad, inmediatez, instinto, ritmos sincopados e inestables o figuración no premeditada son también rastreables en la poesía, aunque indeterminadamente, sin llegar a configurar un *corpus* poético rápidamente verificable. Moreno Villa e Hinojosa son los poetas que más cercanos parecen mostrarse a la nueva tendencia plástica, quizá por la estrecha relación de ambos con la pintura. Moreno Villa se mostró anticipador en *Colección* (1924) y, sin duda, los poemas y dibujos de *Jacinta la pelirroja* (1929) son los que más le acercan o le implican en este tipo de realizaciones. No en vano, el Moreno Villa pintor y dibujante fue siempre incluido por Gasch en los listados de artistas practicantes de la nueva modalidad plástica. Una nueva modalidad a la que Hinojosa está poéticamente cercano, no sólo en *La Flor de California*, sino también, y con anterioridad, en *Poesía de Perfil* (1925-1926), sobre todo en *La Rosa de los Vientos* (1926-1927) y, en menor medida, en *Orillas de la Luz* (1927-1928). Hinojosa había conocido la nueva pintura en París y allí publicó *Poesía de Perfil*; sus libros están ilustrados por Manuel Ángeles Ortiz, Bores, Palencia y Peinado, y dedica libros y poemas sueltos, entre a otros artistas plásticos, a sus ilustradores y a Viñes, Cossío y Moreno Villa; todos estos

¹⁶ Moreno Villa, J.: «Carta al autor», en Hinojosa, J. M.: *La Flor de California*, Madrid, Nuevos Novelistas Españoles (Imprenta Sur, Málaga), 1928, págs. 12-13. Recogido en Hinojosa, J. M.: *Poesías completas...*, obra citada. El texto de Moreno Villa está firmado en 1927.

pintores eran los representantes más destacados de la fórmula «plástico-poética» promovida por Gasch¹⁷.

No es fácil en otros poetas del grupo generacional encontrar la cercanía «plástico-poética» de Moreno Villa e Hinojosa. A propósito de *El misterio del agua* (1926-1927) de Emilio Prados, Francisco Chica ha hablado de «expresionismo» y «abstracción»¹⁸. Ambos términos, entendidos no en sus sentidos absolutos sino como sugerencias aproximadoras, pueden ser encontrados en la pintura de estos años de Bores, Viñes, Cossío o Palencia. Expresionismo no como plasmación de lo sentimental sino como inmediatez espontánea del gesto gráfico. Abstracción no como aniconicidad sino como reducción de lo figurativo a sugerencias formales imprevistas, orgánicas, inacabadas. Es más, entre los poemas de Prados en *El misterio del agua* y en *Cuerpo perseguido* (1927-1928) y los dibujos y lienzos de los pintores antes citados existen ciertas similitudes iconográficas que no dejan de ser sorprendentes. La «poética del fluir», que Prados comienza a desarrollar en los dos libros citados, posee cierta relación con la gestualidad fluyente de lo real que los pintores «plástico-poéticos» depositan en sus obras. Aunque hay que decir que Prados manifestó abiertamente su rechazo hacia el predominio de la «intuición» que dominaba la creación española de aquellos años.

6. Apariencia y sobrerrealidad

Con todo, la mención de Prados y de su «poética del fluir» nos lleva a otro estadio de la pintura y la poesía españolas: el que comenzó a desarrollarse en poesía hacia 1929 y en pintura hacia 1931. Sin duda, es la atmósfera de lo surreal, ya «evolucionada», la que envuelve este nuevo momento creador. De nuevo, la actitud de poetas y pintores ante el surrealismo como exégesis estética fue distinta. Los poetas oscilaron en su identificación con el movimiento o en el tipo de relación que quisieron establecer con él. Los pintores no se mostraron tan reticentes o no fueron tan reacios a considerarse implicados en el ámbito surrealista. Piénsese que el origen de la ruptura entre Lorca y Dalí está en esta distinta actitud ante el movimiento y ante el grado de compromiso con él adquirido¹⁹. Las imprecaciones contra Juan Ramón que Dalí incluye en sus cartas a Lorca a partir de 1928 provienen, sin duda, de que el pintor hace responsable a la influencia del poeta de Moguer del «estado» en que se encontraba la poesía española.

Ante lo surreal, otro elemento básico diferencia a poetas y pintores. Los pintores del 27 que se adentraron en la atmósfera surreal plantearon en primer término conflictos personales en los que la identidad del «yo» y

¹⁷ Hay que decir, no obstante, que los pintores «plástico-poéticos» recurrieron en sus obras a materiales no-artísticos que mezclaban con el óleo. Este procedimiento no encuentra parangón posible en la poesía, a no ser la tendencia de Moreno Villa a introducir en sus poemas vocablos de uso común «sin registro poético».

¹⁸ Chica, F.: «El proceso transmigratorio de Emilio Prados», en Prados, E.: *Poesía extrema. Antología. Edición, Introducción y selección de Francisco Chica*, Sevilla, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1991, pág. 21.

¹⁹ La afición «antiartística» de Dalí, más neofuturista que surrealista, por la publicidad como auténtico recinto de una creación acorde con el espíritu contemporáneo, no encontró relación en la poesía, aunque tampoco se manifestó abiertamente en su pintura.

los problemas derivados de su socialización eran determinantes. Los pintores, a través del surrealismo, también se interesaron por los enigmas del ser en el mundo, pero, a excepción de Dalí y Moreno Villa, nunca personalizaron o subjetivaron sus realizaciones, tendieron a la captación de contenidos universales, en cierto modo conceptuales, a los que se dotaba de cierto aire emblemático o jeroglífico. Quizás el distinto origen social de poetas y pintores marcó el sentido de esta diferencia. Los pintores eran, en su mayoría, autodidactas; el surrealismo supuso para ellos un descubrimiento «formativo» sobre las identidades de la creación. Los poetas, por su parte, en su gran mayoría, y como Dalí y Moreno Villa, ante el surrealismo, vieron entrar en crisis el espíritu de la *paideia*, del hombre cultivado y selecto, en el que habían sido educados. La serie de compromisos vitales, políticos y sociales que el surrealismo implicaba trastocaban el orden social del que provenían.

Pese a estas diferencias de punto de partida, la atmósfera surrealista desarrolló en poetas y pintores una semejante necesidad de definir la sustancia misma de la creación. El resultado acabó revelando un similar sentido de lo *poietico* en ambas esferas creativas. Para Cernuda, la esencia del problema poético consistió en un conflicto entre apariencia y verdad; el sentido del poeta y de la poesía eran para él, citando a Fichte, vislumbrar «la idea divina del mundo que yace al fondo de la apariencia»²⁰. Alexandre dijo que poesía era «clarividente fusión del hombre con lo creado... identificación súbita de la realidad externa con las fieles sensaciones vinculadas... profundo misterio»²¹. Para Prados «la verdadera vida está en ese fluido que nos hace estar en comunicación a unos con otros sin poder expresarnos»²²; para él los objetos físicos emiten un lenguaje que el poeta ha de reconocer. Como ha señalado Francisco Chica, la poesía de Prados es una poesía de la materialidad de las cosas que oscilan entre su carácter físico y el juego mental que suscitan²³. Con Dalí incluido, aunque a medias, para la mayoría de los pintores y escultores surrealistas españoles, la potencia poética de lo puramente fenoménico es lo que el creador ha de revelar y transmitir. Así lo expresaron Benjamín Palencia y Alberto Sánchez en los textos con que comentaban sus obras. Palencia llegó a decir: «Hago pintura de sentidos y nunca de ojos... Una mancha de color y una raya puestas con sensibilidad en una superficie, son más que suficientes para despertarnos sensaciones infinitas de las cosas... jugando con la inteligencia y el corazón, libres, para entrar más dentro del espíritu de las cosas...»²⁴. La génesis de las obras de Alberto en la visión «otra» de los fenómenos naturales es ampliamente conocida.

Este querer revelar el ser último de los objetos y lo experimentado, más allá de las apariencias, para encontrar una verdad *poietica* era, evidente-

²⁰ Cernuda, L.: «Palabras ante una lectura», en *Prosas completas*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 872. Véase a este respecto lo comentado por Harris, D.: *La poesía de Luis Cernuda*, Granada, Universidad de Granada, 1992, pág. 34 y ss.

²¹ En «Poética», recogido en Diego, G.: *Poesía...*, obra citada, págs. 469-470.

²² Recogido por Chica, F. en obra citada, pág. 22.

²³ Chica, obra citada, pág. 22.

²⁴ Palencia, B.: *Nuevos artistas españoles*, Madrid, Plutarco, 1931. Recogido por Brihuega, J.: *La vanguardia y la República. 1931-1936*, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 63 y ss.

mente, una actitud que ya el creacionismo había planteado. Ahora se retomaba desprovista de vitalismo y cargada de inquietud existencial. También Breton había acudido a Reverdy para definir la imagen surrealista. Freud había trazado las diferencias entre contenido latente y contenido manifiesto en las imágenes del sueño. Pero la imagen surreal había huido del simbolismo estricto al establecer como norma la presencia de una continua dilación del sentido, eludiendo cualquier tipo de determinación semántica. Dalí, estricto freudiano, mediante procedimientos de desplazamiento y condensación, creó configuraciones icónicas que podrían ser descritas como encabalgamientos frasales incompletos, interferidos, que huían de la determinación semántica mediante continuos procesos de antanacosis y paranoias. En la poesía y la pintura españolas adentradas en lo surreal todos estos efectos pueden encontrarse, pero quizá sólo se encuentren en tensión con su antagonista, siempre en oscilación entre la discursividad y el fragmento, entre el fluir incontrolado de palabras e imágenes y la voluntad de reconocimiento semántico, entre el encuentro de lo no analógico y la simbolización conceptual reconocible en un espacio cultural «dado». De alguna manera, los poetas y pintores españoles seguían creyendo en los poderes de la palabra y la imagen. Nuevamente, las extensiones de la herencia simbolista renacieron en la práctica artística española que quería vincularse con la vanguardia.

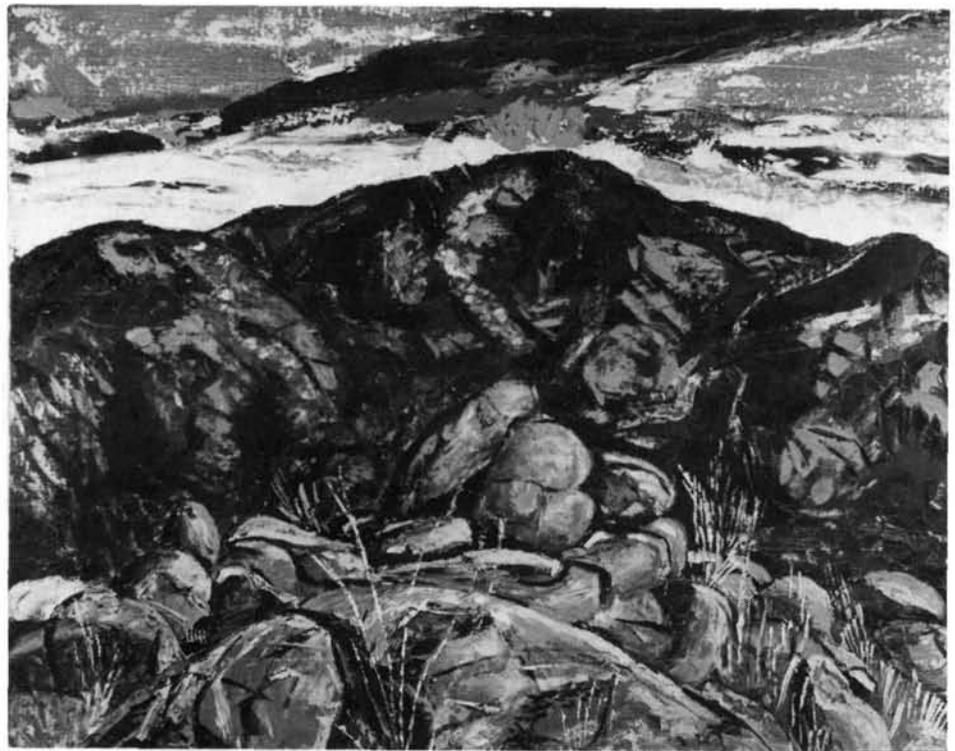
Pero, quizá por ello, pintura y poesía llegaron a compartir un mismo repertorio iconográfico, de las mutilaciones a las formas blandas. En pintura, estos *Leit-Motiven* iconográficos tendieron a explicitarse más en sus propiedades simbólicas descifrables. En poesía son habitualmente presencias depositadas en un escenario de perspectiva en fuga hacia el infinito, por el que el propio poeta camina confundiendo con ellas, como un insomne alucinado que descubre que lo sobrerreal puede llegar a ser lo real contemplado desde un absoluto extrañamiento²⁵. Palencia y Alberto, empeñados en desentrañar un último mito de lo agrario o el descarnado sopor de lo telúrico, no describieron estos escenarios. Escenarios que son reconocibles, acaso, en determinadas obras de Dalí, Moreno Villa, Maruja Mallo, Ángeles Ortiz y en los fotomontajes de Alfonso Buñuel. Es más, al pasear de este caminante, como la pintura de Ángeles Ortiz o Ponce de León, plantean una extraña cercanía entre lo surreal y la Nueva Objetividad, o el realismo mágico, que está por revelar. Y es que las relaciones entre la pintura y la poesía españolas en el ámbito de lo surreal requerían un tratamiento de la misma extensión, o mayor, que el resto de posibilidades planteadas.

²⁵ Véase a este respecto lo comentado por Morris, C. B.: «Un poema de Luis Cernuda y la literatura surrealista», en *El surrealismo*, edición de Víctor G. de la Concha, Madrid, Taurus, 1982, págs. 299-302.

Final

En definitiva, entre caminos que se cruzan o corren en paralelo para volver a cruzarse, es posible hablar de una *mnemosyne* en la creación española de estos años. Y ello a pesar de que todo lo que pueda decirse sobre el asunto sea, por el momento, un vaivén de aproximaciones.

Eugenio Carmona



Piedras y atardecer, de Benjamín Palencia