

El superrealismo nos atrae porque sirve a nuestra eterna tendencia a la ensoñación:

Sólo por un extraño error se puede seriamente pensar que la vida consciente y lógica tiene, por su realidad, mayor valor que la vida luminosa, que el terciopelo fabuloso de nuestros sueños. El superrealismo afirma y prueba que las palabras viven con una vida particular y secreta, hecha de todas las sensaciones y de todos los sentimientos que evocan en cada uno de nosotros resumiendo nuestra existencia. Liberándolas del concepto, las trueca de esclavas en señoras imperiosas, cuya belleza, cuya armonía y cuyas conexiones ocultas son el resorte sensible de toda poesía.

Picón piensa que este lirismo, y sólo él, es capaz de expresar cuanto en la vida moderna existe de soberbiamente inédito, y viene preparado por el mundo imaginativo de San Juan de la Cruz, por Novalis y Víctor Hugo, por Baudelaire, Rimbaud y Apollinaire. Todos ellos se movieron en busca y dirección de ese mundo inefable de la ensoñación.

Las obras presentadas por el superrealismo dan en cierto grado derecho a esperar. El manifiesto de Bretón es una obra de discusión sólida y firme... Se han unido al movimiento artistas como Man Ray —fotógrafo—, el pintor Giorgio de Chirico y Max Ernst, Andre Masson y Picasso. La acción del superrealismo se hará más profunda. En diciembre de 1924 ha sido fundado el Centro de informaciones superrealistas, el cual, bajo la dirección de Antonin Artaud, reúne los relatos de sueños... Ha despertado un interés que no se desmiente, pero tropieza con la resuelta incomprensión de una crítica para la que todo movimiento de entusiasmo desesperado es una mixtificación; todo deseo y toda ira, una pretensión insoportable.

Quiero apuntar que la nota de Bergamín se publicaba medio año más tarde, tan sólo, de iniciarse el movimiento cuya explicación fue a buscar *Alfar* en fuente directa de labios de Picón. Esto demuestra que la revista constituía un observatorio puntualmente atento a toda evolución estética. En el número 50, pocas páginas más adelante del escrito de Bergamín, Guillermo de Torre exalta a Oliverio Gironde como el poeta «más genuino de nuestro tiempo»: «Los partidarios de las *integraciones* prematuras, del retorno pseudoclásico, han abominado temerosamente de las estructuras, de los ritmos y de los motivos líricos aportados por la tromba vanguardista. Han estimado más cauto iniciar un repliegue tradicionalista que batirse en las trincheras de la novedad». Gironde no es de esos. Poeta nuevo, según De Torre, es «aquél que, situado ante las cosas, ante los objetos, paisajes, emociones ya conocidos y descritos por otros, acierta a reaccionar virgínea-

mente, a transmutarlo en materia lírica con frescura y originalidad». La verdad es que tal definición sirve para cualquier época. Pero lo que es propio del vanguardismo de los años veinte es ese hacer que descripción e imagen se integren en un solo cuerpo, convirtiendo el poema en una imagen continua. En el caso concreto de Girondo, la mirada del poeta se posa sobre España; una España de tarjeta postal, de exportación, humorista e, incluso, irónica. Digamos, por último, que en la misma revista da en primicia Gerardo Diego su estudio sobre Pedro Medina Medinilla, autor de la famosa égloga que Lope recoge en *La Filomena*.

MANIFIESTO DE ARTISTAS IBÉRICOS

El número 51, de julio de 1925, está íntegramente dedicado al Salón de Artistas Ibéricos. Con una reseña de la exposición se recoge la Conferencia de Manuel Abril y se hace una pequeña historia de su organización. Se ofrecen además reproducciones de Cossío, Bores, Benjamín Palencia, Sáez de Tejada, Ucelai, García Maroto, Victorio Macho, Angel Ferrant, Alberto Moreno Villa, Salvador Dalí y Ferrando. Me parece interesante recoger, al menos parcialmente, el «Manifiesto» publicado con tal ocasión en *Alfar*:

«Somos muchos los que venimos notando, con dolor, el hecho de que la capital española no pueda estar al tanto del movimiento poético del mundo, ni aun de la propia nación, en ocasiones porque no se organizan en ella las Exposiciones de Arte necesarias.

De ahí que los firmantes hayamos tratado de unirnos en sociedad a fin de tramitar, buscar y allanar cuanto sea necesario para que Madrid conozca todo aquello que conocido y celebrado—o simplemente discutido—en otros lugares, queda de continuo alejado de la capital española sin razón que lo justifique. Está por hacer una labor presentativa previa a toda valoración crítica. De ahí que la actividad de la sociedad promete encaminarse a exponer cuanto sea posible y a llevar a cabo una labor ideológica o crítica, pero entendida ésta no como función repartidora de certificados de aptitud, sino meramente como una facultad esclarecedora que, destruyendo prejuicios y proporcionando perspectivas a puntos de vista insospechados, pueda colocar a quien está desorientado en la situación necesaria para que cada obra, buena, mala o excelente, aparezca en su verdadero valor.» Firman: Manuel Abril, José Bergamín, Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan Echevarría, Oscar Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Gabriel G. Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz.

La idea había sido lanzada por el pintor García Maroto y Eugenio d'Ors realizó por su cuenta una exposición imaginaria en su libro *Mi salón de otoño*. En los números siguientes *Alfar* informa del desarrollo del Salón de independientes —número 52—, del Salón de Artes Decorativas de París —número 53—, del Salón de Otoño de París —crónica de César Vallejo en el número 55— y va incorporando cada vez nuevas firmas de artista: Joaquín Biosca, Gregorio Prieto, Joaquín Obiols...

DIFUSIÓN DE «ALFAR». TANTEOS HACIA EL ARTE NUEVO

En las antepáginas del número 52 se enumeran las librerías donde se vende la revista en las siguientes ciudades: Bilbao, Badajoz, San Sebastián, Santiago, Barcelona, Santander, Oviedo, Zaragoza, Córdoba, Huesca, Logroño, Valencia, Valladolid, Las Palmas, Málaga, Cádiz, Murcia, Sevilla; además, en casi todas las capitales hispanoamericanas; en París, en Génova, en Florencia y en Roma. No pueda precisar el número de ejemplares, pero entiendo que la lista aducida habla por sí sola de la difusión de *Alfar*. La fama no era, desde luego, injustificada. Colaboraban las primeras firmas hispánicas. Así, por ejemplo, en el mismo número 52 publica Antonio Machado algunos de sus sonetos, y ofrece primicias de un libro suyo inédito Eugenio d'Ors. Y junto a los maestros consagrados, los jóvenes revolucionarios: Giménez Caballero, en un artículo furibundo, «Cordícolia», crítica de la devoción al Corazón de Jesús «en la era más espiritual de España, más inefable, pacífica y dulce de España»; Melchor Fernández Almagro —«Mi espiral»—, con divagaciones sobre el hombre dogmático y el del libre examen; Guillermo de Torre, en fin, advirtiendo, gozoso, una reacción antigalicista en el castellano de Borges, a quien ve como un insólito «epígono» de Quevedo y Torres Villarroel. Poco hay que destacar del número 53. El 54, en cambio, en el orden teórico nos ofrece varios trabajos dignos de mención. El crítico A. Vasseur busca los antecedentes de las innovaciones formales de Rubén Darío en la flexibilización que del verso hicieron Espronceda, Bécquer y Campoamor, señalando así una continuidad en el proceso poético hispano. Antonio Porras, en un ensayo titulado «Emoción», establece como rasgo diferencial de las obra de arte nuevo respecto de las de estilo no nuevo, su actitud ante la racional. La emoción en el arte nuevo no se deriva de la representación anecdótica —color, línea, forma, agrupamiento de palabras— de una realidad que se puede explicar. El arte nuevo va al objeto para «transirlo con toda energía y todo fervor, en una entrega plena de facultades y potencias»:

El arte nuevo... ha suprimido en la literatura el inventario notarial de las cosas tal como ahí están. Supera el objetivismo y el subjetivismo para que la obra sea una cosa viva, con vida suya e independiente. De aquí la busca dramática de lo expresivo, el color, calor y gusto de la palabra, el sonido de la línea... De esta busca... nace el primitivismo de hoy.

Cabe preguntarse si todas estas proclamas de arte nuevo no pecan un poco —o un mucho— de vaguedad e imprecisión. En su «Antena y Semáforo», Benjamín Jarnés escribe a propósito del libro de Guillermo de Torre *Literaturas europeas de vanguardia*:

Torre ha escrito una monografía, la triste monografía del ultraísmo español. Triste no es decir lamentable. Es decir, sencillamente, sin alegría. Mejor que escuela literaria, parece haber sido un largo pleito. Pocos hijos gozarán de tan discutida paternidad... Alejados de la feria, aunque siempre atentos a cada vuelta del nuevo carrusel, nos dolió hartas veces contemplar el trotecillo cansino de muchos escuálidos pegados audazmente adheridos al llamado «Movimiento», entre las risas cretinas del coro de espesa muchedumbre espectadora.

Es bueno formar en la vanguardia del arte, a condición de no advertirlo... Ya es hora de decirlo: cuando después de una batalla... se vacila en señalar el nombre del caudillo, es que no hubo tal caudillo o no aconteció tal batalla« Se trata, seguramente, de un avieso cornetín de órdenes, que para matar el tedio da una noche el toque de generala. Mientras, él se tumba ladinamente bajo la tienda a escuchar las carreras apresuradas de los noveles, y los gestos de indecisión de los desconcertados veteranos... Luego vienen dos cosas: la dispersión en guerrillas y, por fin, la total desbandada.

Salvo las cuatro o seis realizaciones que todos conocen—Fervor de Buenos Aires, Imagen...—el Ultraísmo es una nebulosa de propósitos. Si las citadas obras bastan cada una para descubrirnos un poeta, no bastan para jalonar una obra literaria. Ni sus autores necesitaban de «manifiesto» alguno para acomodar siempre su hora a los relojes europeos. Quizá el libro *Literaturas Europeas de Vanguardia*—copioso libro de aventuras mentales—haya obrado el prodigio de crear un período literario, que, de otro modo, no hubiera existido.

En medio de las discusiones teóricas, una buena parte de las colaboraciones poéticas de la revista son anodinas. Juan Gutiérrez Gili: «Brazos abiertos de Cristo / dulces de tanto sangrar...»; Enri-González Martínez: «Los ojos se me han tornado / poliédricos...» Añadamos un dato: cada día se multiplica la prosa poética. En el número 55, en concreto, junto a una doble colaboración machadiana —«Apuntes líricos para una geografía emotiva de España», y «Coplas populares y no populares»— hallamos tres muestras, de María Eugenia Iribarren, Gil Bel y Nicasio Pajares. Cinco logrados sonetos de Chabás

abren el número 56, que se cierra con una crítica que J. J. Casal hace de *Versos humanos*, de Gerardo Diego: la mayor parte de los críticos vieron en este libro una conversión del ultraísta, creacionista a lo clásico. Casal ve en él más bien la culminación y fruto de un trabajo comenzado en 1917. Gerardo supo «como el más apto, arrancar las hierbas inservibles. Terminada la labor, no abandonó su puesto como los demás. Continuó trabajando la tierra incansablemente. Y supo sembrar. Hoy, gracias a él, hemos recogido uno de los más valiosos frutos de 1917 a 1926».

Jesús Bal da en el número 57 —abril de 1926— su interpretación fenoménica de las nuevas tendencias del arte en una línea puramente orteguiana:

El arte que corre, cada día más aristocrático..., en cada momento último más depurado, exige una disciplina no solamente del modo expresivo, sino de la misma emoción... Hoy el arte, ya definido aquende y allende las fronteras ibéricas, se entiende como una suprema diversión... La salvación del arte parece ser hoy el margen. Un artista que se vuelva todo entero—algunos hasta se revolcaron—en su obra, carece de toda perspectiva de ella... La obra necesita serenidad. El margen, pues, ha de parecer un principio de frialdad... El margen es seguridad de arte para público y artista. Con él, ¡ay!, se acabará un mito, pero nacerá un arte resistente al tiempo, como cosa artística, y certero hacia el hombre contemporáneo, como emoción.

Si comparamos este texto con el poco antes citado de Antonio Porras —centrados ambos en el análisis del arte nuevo—, nos encontraremos en dificultad para conciliarlos. Allí se hablaba de un nuevo tipo de emoción, buscada no en la anécdota, sino en la forma, con una entrega total y apasionada. Aquí se exige más aún: un control de esa entrega, de modo que se interponga entre el autor y su obra una zona de nadie que, aun a riesgo de producir un cierto enfriamiento en el lector, garantice la seguridad perenne de la obra en su pureza intacta. Es el desarrollo de la idea orteguiana y d'oriana del «marco». No son escasos, por otro lado, los poemas cargados de un humorismo que en parte es, al mismo tiempo, vestigio del desenfado de los «ismos». Antonio Espina, en «Fruslerías bicolor» —número 57 de *Alfar*— escribe, por ejemplo: «El bolchevique de chaval / que ensaya el *flirt* intelectual»... José Monegal, en el mismo sitio: «Un candil. / Una vieja cebando. / El candil, débil luz, temblorosa, amarilla...»

En el número 58 publica Max Aub una farsa titulada «El desconfiado prodigioso». Es una breve pieza sobre el problema metafísico de la apariencia y la realidad del ser, glosando el idealismo kantiano. Ramón Gómez de la Serna elogia el libro *Maelstrom*, de Luis Cardoza