

## EVOLUCIÓN DE LA LÍRICA A TRAVÉS DE LOS MOVIMIENTOS VANGUARDISTAS DEL SIGLO XX

Patricio HERNÁNDEZ  
Universidad Pública de Navarra

Cuando ya hemos superado la vieja dicotomía entre 98 y modernismo, entre una etapa de crisis y simultáneamente de regeneración, podemos observar como una constante de la lírica del siglo XX la incidencia de los numerosos ismos que van a sucederse, especialmente en el primer tercio de siglo en nuestro panorama literario, y que no sólo van a determinar un cambio de visión y de apreciación poéticas, sino que van a afectar a otras artes y a condicionar una nueva concepción del ser humano y de su realidad.

Si bien la crisis finisecular del XIX adopta en España un carácter mucho más grave que en otros países europeos, al coincidir históricamente con el desastre colonial de Cuba y Filipinas, lo que nos lleva a plantearnos la esencia de nuestra identidad como nación y, por extensión, nuestra identidad como individuos, podemos valorar al modernismo como el primer movimiento vanguardista, como el motor del cambio o regenerador de una cultura y de un sistema de vida que se consideraban periclitados a finales del XIX. Y como una constante de todos los movimientos vanguardistas que se suceden a lo largo de este siglo, ya podemos observar en el modernismo su carácter universal, sus proclamas en favor de la renovación de todas las artes a través de nuevas formas, su rechazo u oposición al arte dominante de su tiempo, y todo ello enmarcado de una teoría que no se limita únicamente a la obra de arte, pues va más allá al plantearse la función del artista y el público, dentro del contexto social y humano en el que se desenvuelven. Pero el modernismo tendrá otra virtud, común también a otros movimientos de vanguardia. Nos coloca, por vez primera en nuestra historia cultural, en sintonía sincrónica con los grandes movimientos artísticos europeos, al tiempo que se establece un necesario puente con aquellos países sudamericanos con los que compartimos una misma lengua y una tradición común. Así, no resultará extraño que Ramón Gómez de la Serna publique en *Prometeo*, casi a la vez que *Le Figaro*, el "Manifiesto futurista" de Marinetti, e igualmente su propio manifiesto "El concepto de la nueva Literatura" (Gómez de la Serna) o que Fernando Vela reseñe en la *Revista de Occidente* el primer manifiesto surrealista a los pocos meses de su aparición. Los vínculos de nuestra cultura con Europa, y especialmente con Francia serán cada vez más estrechos. Facilitarán esta aproximación el grupo

de pintores españoles que constituyen la Escuela Española de París, la cada vez mayor interrelación entre las diferentes artes que propician las vanguardias, y la permeabilidad de los movimientos renovadores catalanes, siempre muy atentos y receptivos a la cultura francesa.

El modernismo como primer vanguardismo de este siglo, se concibe como un movimiento universal que afecta a todos los órdenes, tanto vitales como artísticos. Apuesta especialmente por la superación del lenguaje realista y naturalista, encorsetado en una serie de tópicos, tanto provenientes de los objetos que se trasladan a la obra de arte, como de la propia mirada del artista, limitada por los estrechos márgenes de su percepción de la realidad o por los sentimientos de un yo romántico excesivamente preponderante. La crisis del lenguaje realista a causa de su inautenticidad, en el caso español era la plasmación de otras actitudes hipócritas que dominaban la política y la religión a finales del XIX. Un parlamentarismo no democrático y una iglesia anclada en el pasado, que no aceptaba y temía el progreso social o científico, ocasionó una evidente fractura social que se plasmó en la aparición de numerosos movimientos espirituales o políticos renovadores, más acordes con los impulsos y deseos de cambio de la nueva sociedad.

Los lenguajes artísticos van a constituir el centro de atención de todos los vanguardismos. El afán de ruptura frente a otros movimientos anteriores se concreta en las formas, al ser éstas y no sus contenidos temáticos los que pueden aportar un carácter más revolucionario a los nuevos planteamientos. La preeminencia del lenguaje y su autonomía, frente al yo creador y frente a su referencia, hacen de la poesía el género literario con mayores posibilidades estéticas para los distintos ismos, condicionando su constante revisión, su valoración y, en definitiva, su permanente evolución. Al tratarse del género más atemporal, el menos sometido a las circunstancias de una época, su relevancia social o su éxito no dependen tanto de un público concreto, coincidente con el acto de escritura y la publicación de la obra, sino más bien está determinado, en sentido vertical, por su valoración futura y por su incidencia en otras obras posteriores. No conviene, pues, minusvalorar la importancia de algunos vanguardismos del siglo XX a causa de la falta de recepción, de la poca trascendencia que tuvieron en su época sus manifiestos, o por la irrelevancia de los autores y obras que los propiciaron. En este sentido, a diferencia del género narrativo y especialmente de la dramaturgia, más condicionados por el público de su época, la lírica española de este siglo se ha visto mucho más determinada por los ismos, que han surgido y renacido con diferentes intensidades durante todo este siglo XX.

Diffícilmente se podría interpretar el renacer de la poesía visual y caligráfica, en Cataluña a partir de finales de los años cuarenta, merced a las acti-

vidades del grupo "Dau al set" y de Joan Brossa en particular, e igualmente, en el resto del estado, a partir de los años sesenta de la mano de Julio Campal; si no fuera a partir del ultraísmo de Borges o Diego y el creacionismo de Huidobro y Larrea, a finales de los años diez. De igual modo, la irrelevancia del dadaísmo en su momento en las letras hispánicas, y su trascendencia en el positismo marginal y subterráneo de finales de los cuarenta, revitalizado por la crítica en estas dos últimas décadas (Pont). Tampoco el surrealismo fue adecuadamente valorado en su época, a pesar de contar con movimientos organizados en Málaga y Tenerife y originar obras significativas, especialmente coincidiendo con la crisis de finales de los años veinte. Sin embargo, vuelve a aparecer también de forma subterránea, en nuestra poesía de la primera posguerra, de la mano de José Luis Hidalgo, Juan Eduardo Cirlot o de Miguel Labordeta (Carnero), intentando el difícil vínculo entre poesía de contenido social y formas surrealistas. No obstante, cuando empieza a apreciarse su valor es a partir de finales de los años sesenta, coincidiendo con la publicación por Vittorio Bodini de *Versión celeste* de Juan Larrea, lo que va a originar una atención inusitada de la crítica hacia este movimiento y, simultáneamente, condicionará la escritura de algunos poetas novísimos que apostaban por una nueva estética, y en los años ochenta se reflejará en la poesía de Blanca Andreu y en las formas poéticas de otros autores actuales, encuadrados o no en lo que se ha venido a denominar "la otra sentimentalidad".

Frente a la creencia de que todo vanguardismo, tras su manifiesto, la publicación efímera de sus revistas, y la evolución rápida de algunos de sus entusiastas promotores hacia otras estéticas, deja de operar y de incidir en nuestras letras; hemos más bien de considerar todo lo contrario, pues su imprevisible incidencia supera siempre a su propio tiempo. Por muchos manifiestos de rechazo o de adscripción a cada uno de los vanguardismos que jalonan este siglo, en función de aspectos parciales de la teoría explícita o implícita, siempre quedan en la obra literaria los rasgos que determinan la incidencia de un determinado ismo en un autor, con independencia de sus propias manifestaciones. Y resulta relevante señalarlo a propósito de las declaraciones de Lorca y Aleixandre, sobre su falta de pertenencia o de creencia en el surrealismo, al emparentar inadecuadamente escritura automática con ausencia de conciencia estética, lo que nos podría llevar a considerar que sus libros *Poeta en Nueva York* o *Pasión de la Tierra* no pertenecen a la órbita surrealista (Hernández 1987). También habría que valorar el difícil cauce por el que los vanguardismos han tenido que transitar a través de nuestra cultura oficial, originando una visión de ellos edulcorada, que perdieran virulencia o se revistieran de cierto clasicismo. En este último caso, la interpretación basada en una exitosa conjunción entre lo antiguo y lo moderno, que ha hecho nuestra crítica aca-

démica, ha favorecido una distorsión grave sobre el alcance y verdadero significado de cada uno de los ismos en nuestras letras. Y unida a esa falta de comprensión, el carácter chauvinista de nuestros autores y críticos que ha impedido aceptar o valorar la influencia de otras culturas o movimientos recién importados. Incluso el postismo que quiso tener un carácter autóctono, aunque tomara elementos del dadaísmo, surrealismo y del concretismo de postguerra, tampoco se escapó de la crítica de los periódicos de la época que les aconsejaba que no siguieran los dictados de la ex *Ville Lumière*, pues ya no dictaba el dogma artístico de la postguerra, ya que según esa prensa la "Francia vanguardista, rusófila y frente populachera" ya no estaba de moda (Crespo). No obstante, esa prensa demostraba estar al día de los cambios de estética que se propugnaban, a diferencia de la crítica literaria de aquella época que silenció su existencia. Así mismo, la operación de maquillaje de la Generación del 27, como generación de la amistad en torno a nuestro clásico del Siglo de Oro, Luis de Góngora, no dejaba de ocultar y distorsionar la visión de la lírica en el primer tercio de siglo, al reducirla a una recuperación de los autores de nuestra tradición cultural, que se nos aproximaban a través de un nuevo lenguaje revitalizado. Más bien, se debería haber vinculado la recuperación de Góngora, y en concreto sus *Soledades*, a la preeminencia que adquiere la metáfora y las imágenes como objetos autónomos en la obra de arte, actuando en libertad y desvinculados tanto de su *denotatum*, como del autor que las crea.

Precisamente, si tuviéramos que valorar cómo afecta el vanguardismo a nuestra literatura contemporánea y a nuestra lírica, en particular, tal vez ocuparía un lugar cenital la pretensión de dotar al lenguaje artístico de plena autonomía, de lograr un lenguaje ajeno a toda referencia concreta, una lengua universal que se ofrece para ser reconstruida por el lector. Muy próximo a esta pretensión está el desarrollo de modelos matemáticos de carácter universal, carentes de vínculos con otros códigos, de carácter autónomo y generadores a su vez de nuevas realidades. Del mismo modo que los personajes de las novelas aparecen como signos desconectados de la *narratio*, capaces de actuar de modo imprevisible y ocasionando la quiebra entre el personaje signo y su *denotatum*, tal como ya habían anotado tanto Ortega y Gasset como Bajtin a principios de este siglo (Pozuelo), el lenguaje de la poesía y concretamente sus imágenes se convierten en objetos que se someten a un proceso matemático de extrañamiento, tanto de sus contextos literarios anteriores como de sus contextos habituales. Una vez que han adquirido plena autonomía, pueden funcionar como materia poética y ser ofrecidos al lector para que éste los reconstruya, creando una nueva realidad artística de carácter universal. Es posible que el lector avieso, el profesor o crítico no valore la autonomía de las imágenes, si

encuentra el hilván asociativo que las ha generado, pero este hecho no impide que la imagen o su conjunto actúen libremente, alejadas de nuestra cotidianidad dentro del texto-poema. Parece evidente que la radicalidad de esta propuesta va a provocar la volatilidad del texto, su dificultad para sostenerse (Morris), y la pérdida del carácter comunicativo de la poesía por su hermetismo, aunque adopte un nuevo valor artístico ajeno a cualquier otra finalidad que no esté encerrada en sí misma.

La preponderancia de los objetos e imágenes dentro del surrealismo que en ocasiones nos deja exhaustos como lectores, fenómeno conocido como "éxtasis de los objetos" (Sánchez Vidal), constituye el punto culminante de una tendencia que ya se había iniciado en otras vanguardias anteriores. En el modernismo se procede a depurar la selección de su imaginería y objetos, en función de la euritmia o belleza subjetiva de los mismos, si bien la selección de su inventario se limita a una serie de elementos reiterativos que acaban convirtiéndose en clichés lingüísticos. El futurismo y el ultraísmo avanzan en la línea de enriquecer el vocabulario y la imaginería poética, mediante la introducción de términos científicos o neologismos preferentemente proparoxítonos, mientras que el creacionismo aboga por la autonomía del lenguaje para dotar al poema de vida propia independiente. Esta línea de renovación constante de los lenguajes poéticos anterior al surrealismo y que tiene como escenario principal las dos primeras décadas de este siglo va a afectar a numerosas obras, y felizmente al *Diario de un poeta recién casado*, escrito en 1916. Juan Ramón Jiménez siempre estuvo atento al devenir de las nuevas tendencias poéticas, como puede apreciarse en su *Diario*, en donde encontramos incrustados otros códigos que observa en su deambular neoyorquino: carteles, anuncios o voces que escucha. Se trata de una fragmentación y recomposición de textos dentro de una nueva realidad que crea la mirada del poeta. Otorga así un carácter experimental y moderno a su obra, gracias a la superposición de planos y códigos, muy próximos a la cinematografía, con lo que se anticipa en más de cuarenta años a lo que, sólo tras nuestra Guerra Civil, va a desarrollar la narrativa española.

Por tanto, podemos afirmar que, cuando hace su aparición el surrealismo en España, el camino ya estaba abonado para que la renovación de lenguaje poético alcanzara su cénit. Ya no se tratará tan sólo del desarrollo de temas nuevos o de la introducción de neologismos tomados de la ciencia o de las nuevas artes, como el cine, sino que afecta de modo más profundo a la forma y la estructura del lenguaje. El empleo de técnicas cinematográficas es fácilmente rastreable en *Un río, un amor* de Luis Cernuda (Sánchez Rodríguez), o la pretensión de alejar el poema de toda referencia, salvo la propia que genera el propio lenguaje y su contexto textual, puede comprobarse en los *Retratos* de

Emilio Prados (Hernández 1996). Una transgresión del lenguaje en busca de un nuevo código que afecta inevitablemente a la comprensión racional del poema. Pero dentro del surrealismo, la finalidad estética se antepone a cualquier otra finalidad o sentido utilitario, lo que conlleva el empleo de diversos procesos de extrañamiento que alejen el código estético del código lingüístico usual. De ahí la fragmentación irracional observable en los textos surrealistas y que toma como base dos técnicas estrechamente vinculadas: por un lado, la descomposición de la realidad conocida, mediante la mutilación, y por otro, la recomposición de una nueva realidad, de sentido artístico, mediante el collage. Una fragmentación similar a la de nuestros sueños y en la que aparece la superposición constante de imágenes o acciones aparentemente irracionales, con lo que se dota a los textos surrealistas y a su imaginería de un eminente carácter onírico.

Curiosamente, y a diferencia del surrealismo francés, la transgresión lingüística de la linealidad o disposición espacial del poema, e incluso del grafismo de la escritura que tiene lugar en el ultraísmo, en un claro intento por entroncar la poesía con otros códigos culturales como la pintura o la música, no va a tener consecuencias en la escritura surrealista española, aunque sí en los vanguardismos de la postguerra a través de la obra de Joan Brossa, de Francisco Pino o de autores postistas, como Eduardo Chicharro, hijo, Carlos Edmundo Ory o Ángel Crespo. Y adquirirá mayor relevancia si cabe en todos los movimientos de poesía visual que hacen su eclosión a finales de los años sesenta y llegan hasta nuestros días, aunque no hayan encontrado un espacio en nuestra historia literaria, dada la diversidad de canales de difusión utilizados. Dificultad que se ve acrecentada por la mezcla de códigos y su carácter eminentemente espacial, lo que dificulta su aparición en libros, salvo a través de algunos catálogos de exposiciones, así como el desarrollo que empieza a tener a través del impulso de la informática y de las nuevas vías de distribución que recientemente ha posibilitado Internet (Vega y Calleja).

Si bien la innovación formal del lenguaje surrealista, situado en una línea temporal, podría observarse como una evolución natural que más tarde dejará su poso en otros vanguardismos o tendencias nuevas, sincrónicamente deberíamos valorarlo entroncado a los principios que sustentan el edificio surrealista. La autonomía y libertad de las imágenes surrealistas frente a su creador, deja traslucir una crisis del propio sujeto, del mismo modo que la independencia que se propugna para el código estético frente a cualquier otro referente racional, denota la incapacidad del ser humano de conocer la realidad de su universo y de sí mismo, especialmente tras las aportaciones de Freud y de Einstein. La creación de un nuevo universo artístico adquiere un carácter utópico, pues de él debe brotar una surrealidad que supere la visión dual propia de

nuestro pensamiento racionalista, y en el que se diluyan todas las falsas antinomias de nuestra tradición cultural: sueño y vigilia, vida y muerte, realidad y deseo, espacio y tiempo, entre las más notables.

El destronamiento del yo romántico, supone la disgregación del yo en varias personalidades distintas, carentes de realidad independiente, ocasionando un problema de identidad personal, que genera una visión conflictiva por pertenencia a clase social o por ambivalencia sexual, que tendrá su reflejo en las diversas biografías, diarios íntimos o epistolarios, revalorizados curiosamente en nuestra época presente, pero que ya constituyeron documentos representativos en su momento. Como muestras, la película de Buñuel y Dalí, *Un perro andaluz*, así como el guión cinematográfico de Lorca, *Viaje a la luna*. La disgregación del yo también ocasiona la escisión del autor y del yo poético, con toda su posible carga de artificio o fingimiento que tanta repercusión ha tenido en nuestra literatura posterior, sobre todo en la poesía de estos últimos años, aunque se le haya atribuido el mérito de su formulación a Fernando Pessoa. La fragmentación del yo también resuelve el viejo problema expresivo de la alteridad, planteado durante el Romanticismo y que se arrastraba desde hacía más de un siglo. Me refiero a la plasmación en el poema de la voz inspirada e inspiradora, desvinculada del artista que la pronuncia. Ahora el poeta puede observarse como medium o puente de unidad, limitado y sometido a una forma de tiempo, pero habitado por un ser ilimitado que crece y se expresa mediante la voz inspirada del poema. La poesía deviene de esta manera en un medio de conocimiento, una nueva antropología superadora de nuestra larga tradición cartesiana, y que apuesta por desentrañar los orígenes y el destino del ser humano.

La elevada función que adquiere la poesía, unida a su carácter trascendente, tanto en el surrealismo como por parte de otros ismos, ha sido quizás uno de los aspectos más relegados en nuestra poesía reciente, si exceptuamos algunos poetas englobados en lo que se ha venido a denominar "retórica del silencio", muy próximos a la estética de José Ángel Valente y al pensamiento de María Zambrano. Y como una consecuencia de esta situación, asistimos a la pérdida de la autonomía del poema, concebido como referente de sí mismo, y la del arte sin otra utilidad o finalidad que la derivada de su propia esencia. De ahí que sea ampliamente criticado el hermetismo propio de toda aquella obra que pretenda bastarse a sí misma, dada la ausencia de aceptación inmediata de un público amplio. Son numerosos los poetas que dentro de esta misma década pretenden desacralizar la poesía y acercarla al público lector, con el evidente riesgo de generar un nuevo realismo y de colocar la poesía al servicio de la narración abreviada de historias o anécdotas próximas, sin mayor trascendencia que la de una experiencia cotidiana y verosímil. Una experiencia que se

desea compartir con el lector, al que se le presenta el poema revestido de cierto artificio biográfico, muy próximo al que de forma preponderante aparece en nuestra novela más actual.

Aunque se haya perdido la esencia que cohesionaba y justificaba todas las innovaciones formales de los diferentes vanguardismos, sin embargo persisten sus grandes logros formales, si bien algo más diluidos y más fácilmente aceptados, al estar muchos de ellos ya plenamente asumidos. Me refiero, por ejemplo, a las imágenes hilvanadas por la mirada del yo poético, a la presencia de la ciudad recreada a través de los distintos sentimientos expresados en el poema, al entrecruzamiento de diferentes voces, textos, idiolectos o códigos lingüísticos, al carácter lúdico mediante el recurso a los efectos sorprendidos del lenguaje y de las acciones inesperadas, a la pérdida de encorsetamientos formales, derivados de la rima o del cómputo silábico, o bien su aparición con un evidente sentido paródico. No obstante, el sincretismo vanguardista actual que opera en las formas poéticas, y en el que apenas se percibe una apuesta por un nuevo lenguaje transgresor e iconoclasta, está augurando una nueva corriente poética en la que sí debería aparecer, sobre todo si tenemos en cuenta las constantes históricas que revelan el estrecho vínculo existente entre las crisis finiseculares o los períodos de transición epistemológica, con los procesos de experimentación formal en todas las artes. Así sucedió en el período helenístico, en el manierismo posrenacentista o en el posromanticismo de finales del XIX. El tiempo nos confirmará la veracidad de este vaticinio, a menos que estemos ya permanentemente instalados en la crisis o que este final de siglo próximo no resulte tan convulsivo como lo fue el pasado. Lo confirmaremos cuando llegemos a celebrar el próximo coloquio del 98 al 98.

#### OBRAS CITADAS

- Carnero, Guillermo. "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra". *El Surrealismo*. Ed. Víctor García de la Concha. Madrid: Taurus, 1982. 176-197.
- Crespo, Ángel. "Mi experiencia postista". *Ínsula* 510 (junio 1989): 27-28.
- Gómez de la Serna, Ramón. *El concepto de la nueva literatura*. Madrid: Imprenta Aurora, 1909.
- Hernández, Patricio. "El cuerpo desdoblado en la prosa surrealista de Emilio Prados". *Ínsula* 592 (abril 1996): 3-6.
- . "La ética surrealista de Emilio Prados". *Surrealismo. El ojo soluble*. Ed. Jesús García Gallego. *Litoral* 174-176 (1987): 120-132.
- Morris, C. Brian. "El surrealismo epidérmico: irrupciones en España". *Ínsula* 515 (noviembre 1989): 3-4.

- Pont, Jaume. *El postismo. Un movimiento estético de vanguardia*. Barcelona: Ediciones del Mall, 1987.
- Pozuelo, J.M. "Bajtín, Ortega y la renovación del lenguaje narrativo". *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. Ed. T. Albaladejo, F.J. Blasco y R. de la Fuente. Madrid: Júcar, 1992: 61-87.
- Sánchez Rodríguez, Alfonso. "Luis Cernuda, bajo el signo del cine". *Notas y Estudios Filológicos* 6 (1991): 235-251.
- Sánchez Vidal, Agustín. "Extrañamiento e identidad de 'Su Majestad el yo' al 'Éxtasis de los objetos'". *El Surrealismo*. Ed. Víctor García de la Concha. Madrid: Taurus, 1982. 50-73.
- Vega, Gustavo y José M.<sup>a</sup> Calleja. "La creación visual en España. Los últimos veinticinco años". *Ínsula* 603-604 (abril 1997): 42-44.
- Vela, Fernando. "El suprarrealismo". *Revista de Occidente* 4.18 (diciembre 1924): 428-434.

