

# «ALFAR»: HISTORIA DE DOS REVISTAS LITERARIAS: 1920-1927

POR

VICTOR G. DE LA CONCHA

Uno de los períodos menos conocidos de la moderna poesía española es, sin duda alguna, el que va de finales del ultraísmo hasta la plasmación generacional del 27. Es considerado, generalmente, como una etapa confusa, de transición, pero faltan estudios de base que permitan entre otras cosas, ir detectando los tanteos hacia nuevos medios de expresión. El espacio está lleno por una serie de revistas, de las que la coruñesa *Alfar*, según José María de Cossío, es del «más alto valor documental» y constituye «el panorama más cabal de la revuelta vida poética de aquel momento». «En ella hacen sus primeras armas públicas poetas que habían de alcanzar justa notoriedad junto a otros ya probados y conocidos, o aliados (y tal vez desertores), del ejército ultraísta... Las vacilaciones, las persistencias, los cambios de rumbo, los nuevos acentos que han de prevalecer, conviven en sus páginas al lado de informaciones de artes plásticas, aquejadas en aquellos días de las mismas dolencias y sacudidas por los mismos vientos que las artes literarias» (1). Miguel de Unamuno, Menéndez Pidal y la mayor parte de poetas del 27 abundan en elogios de la revista. «Cuántos poetas jóvenes españoles de los años 15, 18, 20, 22 —dice Aleixandre— ayudó a dar a conocer *Alfar* (2). Lo que se ha olvidado es que *Alfar* tuvo un antecedente inmediato —idéntico el grupo promotor e idéntico, incluso, el formato— en *Vida*, revista de la que aparecieron cinco números en la misma ciudad de La Coruña. Intento aquí un estudio de ambas, centrando la atención en su contenido poético y estético en general.

## UNA PEÑA Y UN PROTAGONISTA. LA REVISTA «VIDA»

Habría, quizá, que invertir el título, porque el alma de *Vida* y *Alfar* fue un solo hombre: Julio J. Casal. Nacido en Montevideo el 18 de junio de 1889, hijo de padre español y de madre uruguaya, en

(1) Prólogo a las *Poesías* de Fernando Villalón. Madrid, 1944, pp. 15 y 16. Citado por GLORIA VIDELA: *El ultraísmo*. Madrid, Gredos, 1963, pp. 60 y 61.

(2) Testimonio recogido en *El Plata*, 4 de diciembre de 1955.

junio de 1909 viene a Europa como cónsul de su país en La Rochelle. Allí permanece hasta fines del año 1912. Contrae matrimonio a principios del año 1913, y poco después, en el verano del mismo año, es destinado como cónsul a La Coruña. La vida intelectual de la ciudad está entonces presidida por dos maestros de la Restauración, Murguía y Pondal, pero los más jóvenes bullen, reuniéndose en la librería de Lino Pérez y en el céntrico café «La Peña». Uno de los asiduos, colaborador estrecho de Casal en sus aventuras editoriales, el periodista Julio Rodríguez Yordi, nos dejó en su libro «La Peña y la peña» infinidad de datos sobre lo que podríamos llamar «joven generación intelectual coruñesa». De la peña formaban parte los escultores Asorey y Compostela, el dibujante Cebreiro, el periodista Xavier Boveda, los pintores Abelenda y Alfonso Castelao, el cónsul de Cuba J. de la Luz León y el propio Julio J. Casal. Allí nace a lo largo del tiempo la idea de una revista que fuera expresión de las inquietudes del grupo y vehículo de relación con los grupos intelectuales españoles y extranjeros. El primer número de *Vida* aparece en julio de 1920. Ante todo llama la atención su calidad editorial: de amplio formato—22 por 32—, lleva profusión de dibujos y grabados en negro y en color. La presentación está concebida en términos generales y un tanto imprecisos: «...Una inextinguible ansia de perfeccionamiento, acuciada por la eterna visión de horizontes siempre lejanos y templada en un ambiente de sana reflexión que no permita torpes extravíos en el camino... El índice de los propósitos que nos inquietan no está aún escrito. Cada ejemplar será un capítulo, que lo iré forjando. No aparece nómina alguna de dirección—seguían en esto a *Ultra*—ni cuerpo de redactores; se trató, en efecto, de una tarea común, como demuestran las firmas de J. J. Casal, R. Yordi, Alfonso Mosquera, Luis Huici y Juan G. del Valle. El contenido, como puede verse en la relación de índices, es sumamente amplio: crítica de escultura y teatro, cuento, ensayos sobre medicina social, crítica local, música. La poesía está representada sólo por versos de Casal y Yordi. Cabría, quizá, destacar una constante de intención social bien palpable en una titulada «Traxedia mariñeira». En el número 2, agosto del mismo año, con el mismo abanico de temática, la preocupación social se torna clara en los versos de Casal: «He visto en la libreta/ de un emigrante el amplio/ gesto de la impresión/ violenta de una mano...»; en tanto que la poesía de Yordi se mueve dentro del esquema más tradicional: «Las nubes, enormes corceles,/ corrían veloces a hundirse en la sima...» Aún en el número siguiente—el tercero, correspondiente a septiembre—insistirá el cónsul sobre los emigrantes en un artículo muy duro. El número 4 no lleva fecha y no estoy seguro de que pertenezca al mes de octubre. La lista de colabo-

radores se amplía, la revista centra más su atención en lo literario e, incluso, el tono de las colaboraciones se hace más nuevo y agresivo. Lo abre un *scherzo* poético de Casal, de verso flexible: «Una mancha gris, / otra azul, / otra verde / y una indefinida / procesión de colores, / rojos...» El joven Juan G. del Valle, del que hablaremos más adelante, se acerca a Ramón con sus prosas poéticas. Colabora por vez primera Evaristo Correa-Calderón, uno de los más prometedores valores de la joven generación gallega, que pocos años más tarde fundara en Lugo *Ronsel*; su escrito, sin embargo, tiene un cierto sabor romántico. Junto a un artículo de Casal sobre las causas de la falta de un teatro gallego de calidad, otra joven firma, Calviño Domínguez, en un diálogo entre el lector y el escritor, acusa a los escritores de falta de rigor y valentía.

El número 5, y último, de *Vida* sale a la luz, tras un largo paréntesis de silencio, en septiembre de 1921. La orientación ya es aquí decididamente literaria. Un breve escrito de Luis Huici—un sastre coruñés, dibujante e intelectual—destaca la necesidad de afirmación del ultraísmo:

...veo el ciclo cerrado de las viejas escuelas, incommovible, como cosa que ya fue, cumplida su misión, acertada o no, pero ya cumplida. Veo también, contristado el ánimo, legiones de artistas neutros que arañan en la férrea periferia, sin un criterio, sin una preceptiva propia forjada en el yunque de la meditación, incomprensivos, inocuos, con una estética colectiva... Van a susurrar al oído bonachón de la academia que no disuenan..., que son los del «rincón de mi huerto a la hora crepuscular...». Y vibran, ¡por fin!, las máximas estridencias de las audaces juventudes, que expanden la luz de sus amplias visiones ideológicas por los cielos entristecidos... ¿Supone este afán la creación de una escuela más? No. Ellos brindan la más grande amplitud; el infinito, diciendo: Búscate en ti mismo, créate a ti mismo, y, si no te encuentras, si no te creas, abandona lo que no te pertenece, el dictado de artista... No vayas a copiar la vida, no reproduzcas la Naturaleza, interprétalo todo, absolutamente todo... Antes afirmaba que es más verdadera una obra de arte cuando superaba la interpretación de la vida a su reproducción. Reproducción y copia me parecen sinónimos. Interpretación, abstracción de la causa, es creación.

El ultraísmo, no por su obra realizada, sino por la amplitud de su contenido ideológico creador de una estética sin atributos determinados, debe ser profundamente observado por todos los que sientan un anhelo de superación en sus realizaciones artísticas.

En contraposición a estas líneas exaltadas, bajo el título de «Hacia una nueva estética. Orientaciones líricas», R. Yordi hace en el mismo número una fuerte crítica al movimiento ultraísta. Hay—dice—una dimensión plausible en el ultraísmo, precisamente su dimensión negativa, la que rechaza la rutina anterior y busca caminos inéditos y pro-

gresivos para la poesía. En este sentido, «el ultraísmo, necesario por la razón poética, existió y debió existir siempre. Víctor Hugo decía que en su tiempo había partidarios del ultra, que renegaban del cisne por ser poco blanco, que abominaban del azabache por ser poco negro y vituperaban a los caníbales por excesivamente timoratos e irresolutos».

No es, por consiguiente, por su clamor de negativa por lo que se ha de ir contra estas nuevas tendencias, sino por su voz de afirmación, por su labor positiva por lo que se ha de censurar su orientación e ideología. Exclusivamente consagrados a la forma, olvidan que el verso no tiene razón de ser, cuando no nos comunica una emoción o nos hace copartícipes de un sentimiento, sea éste cual fuere. Y rindiendo a la forma solamente un culto, rayano en idolatría, dislocan el pensamiento y cuando las nueve musas han caído descoyuntadas a sus pies, se preocupan tan sólo de adornarlas con exóticas galas, de colgarles aretes rutilantes y gemas deslumbradoras... No creemos merecer el dictado de retrógrados. Ya no la ingenuidad del verso libre, sino las complicaciones del poema polirrítmico o de las composiciones amelódicas, las aceptamos y admiramos, no por su estructura (factor importantísimo), sino por su alma y sobre todo por su pensamiento.

El crítico reconoce en este punto la necesidad de una razón cerebral en el arte. «El tipo de artista inconsciente, aun poseyendo una técnica insigne, debe ser reprobado por todo espíritu libre... La obra de arte debe ser reflexiva, hija de un talento tenso y de una consciencia sensacional». Esto no significa, sin embargo, que se vaya a la anulación del sentimiento; sólo que la labor del artista debe reflejarse ante todo en el cerebro, receptor de sensaciones.

Cierto que el cerebralismo tiene las estridencias desconcertantes de unos artistas cansados de oír el coro unánime de los sentimientos arrugados, pero a esto no se le debe conceder más valor que el de contraposición a las ancestrales rutinas burguesas... Quien interese nuestro sistema receptor de emotividades con algo que sin hallarse sujeto a reglas estatuidas nos cause emoción distinta a las recibidas, habrá hecho mucho más pro-arte que los confeccionadores de madrigales a bellos ojos o los fabricantes de poemas místicos en donde no faltan las consonancias *destino* y *camino* o *cruz* y *luz*... Cesen los entrecortados sollozos de los viejos estetas; fírmense los reales decretos artísticos para la estrangulación de los cisnes frágiles y que prorrumpán los nuevos conductores, arrullados por las himnicas expansiones de la humanidad en los cantos que anuncie la era liberadora, exaltando sus juventudes y ansias en pie ante el Creador de lo increado.

En medio de la discusión entre redactores, reflejo de la que existía en más amplios círculos, dos «Poemas breves», de Montiel Ballesteros

son la única muestra ultraísta de *Vida*: «La calle» y «Los monstruos». Este último tiene como tema precisamente una confrontación poética entre los defensores de las corrientes tradicionalistas y los ultraístas:

(Diálogo entre el gran señor de las alas, de los sueños y las tierras por descubrir y el hombre de los aniversarios, de la aritmética y los pies de plomo.)

El primero se llama A (Ariel, Audaz, Avant!) y es un hombre vivo; al otro le pondremos N—cosa inocua, fofa, burguesa, embalsamada, que en una libretita posee una lista de recetas y sabe de memoria las cosas prohibidas.

A. Grita!, salta!, vuela!

N. Mide.

A. No se conforma.

En el cielo embaldosado de azul, vagan, como globos-morcillas, los grandes poemas ampulosos.

A. Hace un trampolín con libros, cuadros, estatuas...

No tiene miedo porque restan las matrices: Hombres y mujeres, Naturaleza, Vida!

N. Abre la boca para clamar un ¡No!

A. Hastiado de su juego, ya está arrojando el anzuelo de su intuición en el océano del Futuro.

Pesca.

Pesca bellos monstruos!

N. Mira temblando; no pudiéndose contener, tartamudea horrorizado:

—Y... y... y... nos devorarán?

(Esa es una pregunta sin respuesta.)

A. No entiende lo que dice N.

Ni N comprendería lo que le contestase A.

Los seres de pies de plomo han olvidado el idioma dinámico, hecho de alas, de audacia y de adivinaciones.

A. Grita!, salta!, vuela!

Los monstruos devoran a N.

Y acechan a A.

Aún hay que reseñar—la revista no tiene desperdicio—una convocatoria, sin firma, a «todos los Artistas (con A), a todos los intelectuales, a todos los que procuran con su arte una depuración estética y sensorial de las multitudes». «Nosotros no señalamos tendencias, escuelas ni apriorísticos encasillamientos. Nosotros aceptamos que pueda ser artístico el desnudo de Venus o el de Jesús, pero también afirmamos que lo será la interpretación vibracionista de una dinamo

siempre que sea presidida por tres circunstancias: sinceridad, interés y modernidad.» El manifiesto es tan ambicioso como ingenuo:

Proposición a todas las actuales publicaciones de gran venta, de la sustitución total de sus colaboradores funestos (que ni por un instante dejarían de percibir sus haberes) a cambio de la colaboración gratuita anónima que le proporcionarían los que estuviesen de acuerdo con este llamamiento.

J. J. Casal analiza, por último, las causas de la atonía del teatro español de la época. Comienzo por referirse al «ocaso benaventiano»: «el teatro de Benavente hállase formado casi exclusivamente con frases. Su renombrado aticismo... no pasa de ser una bastarda ironía... Tras de su eco quedará, al fin, la escoria de un pensamiento, truncado al nacer». La crítica se hace más dura con Linares Rivas y Martínez Sierra. Alaba a López Pinillos, «buen observador, que está construyendo un teatro serio en medio de toda la banalidad ambiente».

La causa fundamental de decadencia de nuestro teatro no radica en otro origen que en el de considerar el arte teatral como simplemente representativo de la realidad. Confúndense arbitrariamente naturaleza y realismo, y con ello da por fruto espontáneo la exposición de cuadros en los que la vida puede estar fielmente reflejada pero sin fundamentalidad. El arte ha de ser ficción y nunca realismo. Cuanto mayor sea el poder imaginativo de una obra artística, mayor será su valor intrínseco. No debe decirse en la visión de un cuadro dramático «¡Así es la vida!», sino «¡Así debiera ser la vida!».

Cuando aún está el número en prensa, el cónsul Casal tiene que regresar a su país. Cierra así el número esta notita: «J. J. Casal, uno de nosotros, ha retornado a su bello país, tras de una larga permanencia en esta tierra. Acaso su marcha sea decisiva, pero no por ello privará al lector de la suave fragancia de sus versos...» Prueba definitiva del papel rector que él desempeñaba en el grupo es el hecho de que la revista acabó su curso.

#### BOLETÍN Y REVISTA DE CASA AMÉRICA-GALICIA

Para entonces, sin embargo, había nacido en La Coruña una nueva revista de increíble porvenir. Exactamente en diciembre de 1920, la Asociación «Casa América-Galicia», que agrupaba los consulados de las distintas repúblicas americanas en la región, comenzó a editar un llamado *Boletín de Casa América-Galicia*, patrocinado fundamental-

mente por las casas consignatarias de buques y demás estamentos relacionados con la emigración. Muy modesta en sus comienzos, la publicación se proponía servir de lazo entre los emigrados y su región de origen; pero en la práctica se reducía a facilitar noticias sobre partidas de buques, puestos de trabajo, etc. En la biblioteca del Consulado de La Coruña se conservan algunos números de esta etapa. A partir del número 18, correspondiente a mayo de 1922, pasa a llamarse *América-Galicia*. «Revista comercial ilustrada hispanoamericana. Organó de publicidad de Casa América-Galicia.» Es a partir de entonces cuando comienza a interesarse por temas literarios, aunque más bien esporádicamente. Ya está de nuevo Casal en La Coruña. En el número 22 hay una fuerte crítica suya del libro *Ritmos nuevos*, de Juan Campora: «Un afán de innovación y un perder el tiempo, vagando por la senda trillada de unos cuantos ismos. Eso es todo.» Colaboran Juana de Ibarborou y Gabriela Mistral—que más tarde vendrá a La Coruña a visitar a Casal—, clamando por el americanismo de «Cantos de vida y esperanza». Los poemas de Núñez de Cepeda y de Casal son absolutamente clásicos. Sólo Montiel Ballesteros nos da en el número 23 un poema ultraísta, «Baedeker». Manuel Abril—«Pájaro libre y solo que por el azul vuelas, / paloma azul y blanca que te alejas de mí...»—o Munoa—«absorto ante los rayos del sol»—no aportan nada nuevo. El número 31 es ya definitivamente literario. Comienza Ramón Gómez de la Serna sus «Paisajes imaginarios de América» y aparecen Huberto Pérez de la Ossa, francisjamista retardado; Fernando Maristany, el conde la Fe y Valentín de Pedro. Destaca la participación de poetas canarios: Fernando González, con evocaciones bucólicas, y Félix Delgado, que publica «Poemas de la lejanía», también escriben dos hispanoamericanos; de ellos, Carmen Izcua (uruguaya), autora de unos versos muy ramonianos. Se veía en primer plano la mano de Casal. De un boletín noticioso de escaso interés se habían llegado a sentar las bases de una revista cultural de gran estilo. Esto fue *Alfar*.

#### «ALFAR». PRIMEROS NÚMEROS

Se usa el título por primera vez en el número 32, septiembre de 1923, en una edición llena de empaque: portada en cartulina, abundantes dibujos, fotografías, etc. En la reseña de la entidad «Casa América-Galicia» figura J. J. Casal como presidente; no aparece, sin embargo, expresamente como director de la publicación. Junto a un

poema de Díez-Canedo que rezuma ingenuo popularismo, «Trampolines», de Manuel Abril; ocupa toda una página con resabios ultraístas:

*Paseo indolente y nocturno  
con un poco de spleen  
por el Edén.  
Astros voltaicos a lo largo del andén.  
Pavimento especial,  
mezcla de asfalto,  
nácar y lapislázuli. Patente DOS MIL CIEN.*

Aparte de dos colaboraciones de Ramón Gómez de la Serna, cabría destacar, por lo representativo, unas líneas de Azorín, en las que solicita admiración y gratitud para los artistas y escritores de precedentes generaciones. En una nota titulada «El poeta de la ternura indeterminada», Benjamín Jarnés acusa a Cansinos Asséns de escribir poesía alejada de todo tiempo y lugar: «un poema escrito tan lejos de todo tiene el castigo de que nadie podrá acercarse a él». No es éste, sin embargo, el criterio de la revista. En el número 35, debajo de un retrato de Cansinos, hecho por el dibujante americano Barradas, se lee: «He aquí al enorme poeta que siempre desdeñó los ingenuos cascabeles de la rima fácil y gustó de escanciar su lirismo en el oro pesado de los cálices antiguos. Ofició—sumo sacerdote—en todas las misas juveniles del arte y sobre las blancas aras alzó la hostia de la emoción más fresca.» Esto pone de relieve que quienes colaboraban en la revista no tenían un criterio de grupo homogéneo; incluso bajo las mismas firmas se amparan opiniones titubeantes y casi contradictorias. En la sección «Libros», que cierra éste, en la práctica, primer número de *Alfar*, J. J. Casal elogia «Fervor de Buenos Aires», de Jorge Luis Borges—que colaborará ampliamente en adelante—, felicitándose de que quien «cuando *Grecia*, *Reflector* y *Ultra* desplegó banderas exóticas y un poco colegiales..., hoy es un poeta personal». En los números siguientes la nómina de colaboradores se amplía. En el 34 hay poesía gallega, firmas americanas—a los dibujos de Barradas se unen los grabados de Norah Borges—y aparece por vez primera la firma de César Vallejo en un poema titulado «Trilce»:

*Hay un lugar que yo me sé  
en este mundo, nada menos,  
adonde nunca llegaremos.*

*Donde, aun si nuestro pie  
llegase a dar por un instante,  
será en verdad, como no estarse.*



*En ese sitio que se ve  
a cada rato en esta vida,  
andando, andando de uno en fila.*

*Más acá de mí mismo y de  
mi par de yemas, lo he entrevisto  
siempre lejos de los destinos.*

*Ya podéis iros a pie  
o a puro sentimiento en pelo,  
que a él no arriban ni los sellos.*

*El horizonte color té  
se muere por colonizarle  
para su gran cualquierparte.*

*Más el lugar que yo me sé,  
en este mundo, nada menos,  
hombreado va con los reversos.*

*—Cerrad aquella puerta que  
está entreabierta en las entrañas  
de ese espejo. —¿Está? —No; su hermana*

*—No se puede cerrar. No se  
puede llegar nunca a aquel sitio  
—do van en rama los pestillos.  
Tal es el lugar que yo me sé.*

París, 1923.

A los nombres de Pedro Garfias y Huberto Pérez de la Ossa se unen los de los coruñeses Yordi y González del Valle. En el 35 colabora Manuel Machado: «En sueños te conocí, / y del amor peregrino / he adivinado el camino / para llegar hasta ti.» Guillermo de Torre señala a Rimbaud como «un auténtico creador de imágenes y metáforas genuinamente creacionistas», y Antonio Marichalar evoca la reciente estancia de Jules Romains: «estábamos probablemente enturbiados, flojos y estragados también por las bebidas excitantes y artificiosas que servían a nuestra avidez los aprovechados de la confusión y de la pereza... La llegada de Romains... venía a ser inyección necesaria, oportuna, saludable». Al mismo tiempo, *Alfar* comienza en el número 36 a dar noticia de poetas extranjeros y presta atención, como ya queda insinuado, a la poesía nacional no castellana; así, en el mismo número de enero de 1924 se dedica amplio espacio al poeta Alfonso Maseras. En ese mismo número inicia Juan Chabás una sección periódica titulada «Crítica concéntrica», con un primer ensayo sobre Juan Ramón. Tras analizar sus diversas etapas, termina planteándose el problema de su inteligibilidad: «... Por ahí — ¡Dios mío, qué por ahí! —

van diciendo que no. Mas no es que no entiendan a Juan Ramón; ellos no se dan cuenta, pero es algo peor; es que no saben lo que sea entender. Siempre el que entiende puede decir: entiendo que aquí no hay nada que entender. Como en este caso no pueden decir esto, dicen que es ininteligible». Junto a los poemillas fáciles de Rivas Paredas nos tropezamos con una tensa colaboración poética de Jorge Luis Borges, inédita en volumen. Hela aquí:

## ALEJAMIENTO

*Más allá de las casas del suburbio,  
sórdidas como puños llenos de flaca ira,  
por el campo espaciado  
sobre el Tajo donde dos ríos  
adunan sus pueblos de agua  
cantando,  
tu recuerdo ya doloroso  
dio demasiadas veces resplandor a mi sombra,  
su resplandor de quemazón que abrasa.*

*Negado por las cosas y negándolas,  
caminé yo en tu recuerdo por esos campos  
que sólo eran la certitud de tu ausencia.  
Hoy me vino tu carta  
embanderando con su claror mi jornada.  
Tu carta me devuelve las campiñas  
y la enhiesta arboleda que enriquece  
con su soberbia de hojas el cielo atardecido:  
Tierras que nunca viste!...*

Ginebra, 1923.

Hay un dibujo de Dalí, y Cansinos escribe en «Liturgias» una prosa barroca. Son destacables también unos versos de Casal, a mi juicio, de los mejores suyos, titulados «Los poemas de la madre», que se mueven entre una reminiscencia machadiana y el presagio de la nueva estética de la generación del 27: «En la tarde brumosa / la voz de un gallo abre / los caminos de sol / hacia el recuerdo... / ... Mi madre viene / en esta tarde gris por el camino claro del recuerdo.»

Cada número que sigue aporta nuevas colaboraciones de primer orden. Anticipo ya aquí que todas las colaboraciones de Antonio Machado en *Alfar*, hasta hace muy poco inéditas en gran parte en volumen, han sido puntualmente recogidas en la última, preciosa edición de Oreste Macrí: *Poesi di Antonio Machado* (Lerici, Milano; 3.<sup>a</sup> edición, 1969). En el número 37 publica «El amor y la sierra» —«cabalgaba

por agria serranía / una tarde entre roca cenicienta...» Junto a él, Gabriela Mistral, que envía desde Chile el poema «Ceras eternas», y Antonio Espina, habitual en adelante de la revista. Se insiste mucho en el neopopularismo, pero sigue apuntando —ahora en Pedro Garfias: «la brisa se desmelena, / jugando sobre la hierba»— la metáfora nueva. Lo que acabo de decir de Oreste Macrí a propósito de Machado he de añadirlo de José Manuel Blecua en relación con Guillén; en efecto, en la edición crítica del *Cántico*, de inminente aparición, están recogidas, con la exactitud magistral a que nos tiene acostumbrados, todas las versiones que Guillén fue publicando en la revista coruñesa. Bajo el título genérico de «Poesía» aparecieron en el número 38 aquellos deliciosos versos: «La luna, el verde abril. / Vasto y dulce está el aire.» A las firmas habituales se unía ahora la de Concha Espina. Y estos «Pentagramas», muy indicativos de la evolución, que Benjamín Jarnés comienza a escribir en el número 38:

En todos los escrutinios hay una ventana. Nosotros —tenaces inquisidores de nuestra propia obra— debemos arrojar por ella todo lastre inútil. Primero, el cofre de los símbolos —¡ya hay abiertos al gran público bazares enormes!—; luego, todos nuestros ficheros para ir aprendiendo a pensar en soledad. Y parte de nuestro arcón metafórico, que aún creemos nuevo, debemos regalarlo a los sencillos fabricantes de género bordado. Ellas constituyen telas «recamadas» para cubrir la desnudez de la realidad... Velos de «fantasía» a precios económicos. No hay que bordar, sino tejer. Y con hilos de la propia entraña. Hilos con que trenzar la red caliente y armoniosa de un poema, tan vivos como los del pentagrama... Tiene su idioma la ciencia. El arte casi no lo tiene, porque cada día lo recrea. Fundir ambos lenguajes sería algo así como construir poemas ontológicos o plantear ecuaciones para canto y piano...

Pero junto a esta proclama revolucionaria, el propio director de la revista publica «Motivos de la estrella»: «los labios de la brisa / qué bien tañen / la flauta de cristal / —sonoridad amatista— de la tarde». Se traducen poesías de Malespine y hay amplia información sobre el Salón de Independientes de París. Vázquez Díaz dibuja a Alfonso Reyes, y Concha Espina publica su cuento *Pan negro*.

#### POLÉMICA GUILLERMO DE TORRE-VICENTE HUIDOBRO

En el número 32 de *Alfar*, como «extracto de un capítulo inédito del libro próximo «Gestos y teorías de las novísimas literaturas europeas», que después, en realidad, se llamó *Literaturas europeas de vanguardia*, publicó Guillermo de Torre un artículo titulado «Los

verdaderos antecedentes líricos del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera Reissig». En él señalaba al autor de *Los éxtasis de la montaña*, como precursor no sólo del creacionismo y del ultraísmo, sino incluso del surrealismo. «Aun cuando los antecedentes líricos del creacionismo y de la imagen duple y múltiple —dice Torre— pueden encontrarse tras espigar detenidamente en los versos de ciertos precursores reconocidos y casi oficiales, como *Rimbaud*, *Mallarme* y nuestro *Góngora*, nos es grato revelar prefacialmente las sorprendentes anticipaciones de un precursor genial, incógnito y desconocido, el uruguayo Julio Herrera y Reissig..., que ha ejercido un influjo muy próximo sobre uno de los pretendidos monopolizadores de esta modalidad.» No está de acuerdo el crítico con su colega Becarisse, quien negaba toda virtualidad influenciadora actual a Herrera y le juzgaba sólo un decadente estragado. «Creemos que es Herrera Reissig uno de los poetas modernos que afrontan por vez primera la Naturaleza en un gesto de comunión de espíritu inter-ósmico, de interpenetración de cualidades humanas y silvestres.. » A continuación expresa su tesis: Vicente Huidobro, antes de venir a Europa, ha debido de leer a Herrera Reissig «con frecuencia y provecho». Sólo así puede explicarse la extraña semejanza de estos versos:

- El ordeña la pródiga ubre de la montaña* (H. R.).
- Campesinos fragantes ordeñaban el sol* (H.).
- Los astros tienen las mejillas tiernas.*
- Rien los labios de leche de los luceros precoces* (H. R.).
- Apretando un botón todos los astros se iluminan*
- Miro la estrella que humea entre mis dedos* (H.).

«He aquí, pues, el origen herreriano —concluye— de todas las manifestaciones celestes y de toda la heráldica sideral que blasona los poemas de Huidobro y de tantos otros... He aquí, pues, uno de los orígenes de las famosas imágenes creacionistas «creadas» por Huidobro, cuya exclusiva y primaria originalidad ahora más que nunca queda irrefutablemente negada.»

Naturalmente, Huidobro respondió. En el número 39 de *Alfar* aparece su respuesta. —«Al fin se descubre mi maestro»— junto a una réplica de De Torre:

Gracias a los esfuerzos del sagaz detective Guillermo de Torre —escribe Huidobro— se descubre finalmente el origen del creacionismo. ¡Todo sea por Dios! Cuánto siento, mi querido Juan Gris, que tus éxitos teatrales te retengan aún en Montecarlo. Te preparo a tu vuelta un momento de sana alegría cuando sepas que el inefable De Torre me acusa en la revista *Alfar* de haber sido influenciado por el poeta He-

rera Reissig que hace algunos años comentábamos una tarde y al cual poníamos como prototipo del arte decadente y refinado, lleno de símbolos sutiles y sin átomo de lirismo puro: modelo acabado de todo aquello de lo que hay que huir como de la peste...

El artículo de Huidobro, publicado también en el número 2 de la revista *Creation* (París, febrero de 1924), continúa con un análisis crítico de los *supuestos* paralelismos para desembocar, como por rebote, en un ataque a Guillermo de Torre, a quien acusa de «plagiario»:

Pero, me preguntará el lector: ¿Quién es G. de T.? Idolatrado lector... Si no te es suficiente lo que has leído, debes saber que este modernísimo vate adora al siguiente trío: Walt Whitman, Góngora y Herrera Reissig. ¿Qué tal? ¿Qué me dicen los otros poetas modernos, los pobrecillos que no comprenden nada? Perdona, Góngora, pero te juro que no es culpa mía... Después de esto se está juzgado hasta la muerte...

He aquí algunos de los plagios—de su propia obra, claro—que señala Huidobro:

- Estrellas incendiadas*  
*prendidas en el bosque multifónico* (G. de T.).
- estrellas que cuelgan de las ramas* (H.).  
*bajo el bosque afónico* (H.).
- Colinas desangradas y soles convalecientes* (G. de T.).
- La luna enferma murió en el hospital* (H.).
- Entre mis piernas permutan su cauce los ríos* (G. de T.).
- Y todos los ríos no explorados*  
*bajo mis brazos han pasado* (H.).

No hace falta recorrer toda la lista. Destempladamente, concluye Huidobro:

Y viva el plagio, señores, porque yo soy un gran plagiario. Pero este angelical Guillermo no ha plagiado jamás. Te lo juro, lector; él sólo escribe basado en mis hallazgos creacionistas... Advierto que estoy tomando versos al azar porque no tendría paciencia para citar todo lo que encuentro y además el calvario que estoy pasando al sentirme asesinado en cada esquina de este largo trayecto me obliga a apresurarme... Todo lo que has leído prueba que yo soy muy pobre de sesos, que toda mi vida he pasado influenciado por medio mundo, pero que había en el mundo alguien más pobre que yo y que se nutría de mis deshechos.

Es sabido que las disputas literarias se desarrollaban por entonces en tono directo y mayor. En este caso concreto, la virulencia de la respuesta se explica sabiendo que—según parece—Guillermo de Torre había sido uno de los más entusiastas contertulios de Huidobro cuan-

do éste residió en Madrid el año 1918. Antonio de Undurraga cuenta en su *Teoría del creacionismo (Vicente Huidobro: Antología. Poesía y prosa*. Madrid, Aguilar, 1957, p. 74) que cuando Pierre Reverdy, en unas declaraciones hechas a Gómez Carrillo, director de *Cosmópolis*, acusó a Huidobro de haber editado en Madrid un libro antedatado «con el perverso fin de hacer creer que éramos nosotros quienes le imitábamos a él, y no él quien imitaba a los demás», Guillermo de Torre escribió: «Una mueca de indignación crispó nuestro rostro a la lectura de estas malévolas y calumniosas frases, que tantos equívocos han podido provocar entre los profanos.» «Sin embargo—añade Undurraga—, esta mueca de indignación debía durar muy poco, por cuanto De Torre ya era jefe de otra escuela, el ultraísmo, y seguía, paso a paso, tratando de demostrarlas, las inexactitudes propaladas por Cansinos Asséns contra Huidobro.»

La «Réplica a Vicente Huidobro», que Guillermo de Torre inserta en el mismo número 39 de *Alfar*, no ofrece variedad de motivos: «creacionismo y megalomanía: he ahí dos términos antes disímiles, que, sin embargo, han adquirido últimamente una rara unidad y una absoluta identificación». Tras acusar a Huidobro de constantes incorrecciones lingüísticas—«el autor, de origen chileno, se cree bilingüe y tiene publicados libros, como es sabido, en español y francés, sin llegar a poseer ninguno de ellos»—y a pesar de decir que desea evitar toda reciprocidad, elabora una nueva lista de paralelismos, esta vez entre obras de Huidobro y poemas suyos anteriores. Un lector imparcial saca, a fin de cuentas, la impresión de que «todos riñen y todos tienen razón»; en efecto, ambos se movían en un clima poético en el que flotaban elementos tópicos cuya paternidad resulta punto menos que imposible determinar.

#### SOBRE LA NUEVA METÁFORA

Un trabajo de Jorge Luis Borges—«Examen de metáforas» en los números 40 y 41—y otro de Guillermo de Torre—«La imagen y la metáfora en la novísima lírica», en el número 45—constituyen una valiosa aportación clarificadora de la poética que pugnaba por abrirse paso. Trataré de resumirlos sucintamente. Borges se muestra de acuerdo con Fray Luis de Granada y Bernard Lamy en afirmar que «el origen de la metáfora fue la indigencia del idioma». El mundo aparential es un tropel de percepciones y el idioma trata de poner orden en esa enigmática abundancia:

Lo que nombramos sustantivo no es sino una abreviatura de adjetivos y su falaz probabilidad, muchas veces. En lugar de cantar frío, filoso, hiriente, inquebrantable, brillador, puntiagudo, enunciamos puñal... Nuestro lenguaje es demasiado visivo y táctil... La inconfidencia con nosotros mismos después de una vileza, el ruinoso y amenazador ademán que muestran en la madrugada las calles... son emociones que con certeza de sufrimiento sentimos y que sólo son indicables en una torpe desviación de paráfrasis.

Borges afirma la infrecuencia de metáforas en la lírica popular anónima. Abundan, sí, las hipérboles en claras imágenes, «ante cuya lisa evidencia es dócil todo corazón y cuyo inicial pecado de hallazgo fueron ungiendo y perdonando los siglos».

Al coplista plebeyo, costreñido por la costumbre, no sólo a ciertos temas, sino a un manejo tradicional de esos temas, no puede interesarle la metáfora nueva, cuyo efecto más inmediato es el azoramiento. Sorpresa y burla se le antojan sinónimos. Las anchas emociones primordiales—dolor de ausencia, regocijo de un amor contestado... son las únicas poetizables para su instinto... Al literato le interesa «esta» vida, su costumbre de vida en función de semejanza con los existires ajenos. El coplista versifica lo individual; el poeta culto, lo meramente personal.

Aparte de la secuencia de traslaciones que ya legalizaron los preceptistas clásicos, Borges enuncia diversos tipos de metáforas modernas:

a) La traslación que sustantiva conceptos abstractos: es artimaña de hombre sensitivo a quien lo aparential y ajeno del mundo se le antoja más evidente que la propia conciencia del yo; b) la imagen que sutaliza lo concreto: muy escasa aún; c) la imagen que aprovecha la coincidencia de formas: artimaña más eficaz para asombrar que para enternecer; d) la imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, pintarrajeando los sonidos o escuchando las formas: tan fácil que hasta el más indigente puede mostrarla; e) la imagen que a la fugacidad del tiempo da la fijeza del espacio o a la inversa; f) la imagen que desmenuza una realidad, rebajándola en negación; g) la imagen que sustantiva negociaciones; h) la imagen que para engrandecer una cosa aislada la multiplica en numerosidad.

Hay libros que constituyen índice de la entera posibilidad metafórica de un alma o de un estilo. Como tal considera Borges *Los peregrinos de piedra*, de Herrera Reissig; el *Divino fracaso*, de Cansinos Asséns, y el *Lunario sentimental*, de Lugones.

De Torre comienza por observar que el poema moderno, «poema libertado, sintético...», despojado de todas sus vísceras anecdóticas y sentimentales, podado de toda secular hojarasca retórica y de su sofisticada finalidad pragmática», tiene su centro nuclear y decisivo en la

«imagen múltiple, purificada, autónoma, extrarradial: la imagen situada allende los terrenos de la realidad mediata». Se trata de una imagen desprendida de todo lastre episódico, que de medio ha pasado a convertirse en fin y que lleva implícita en sí misma todo el contenido emocional o intelectual que antes perseguía como objetivo. Ya Pierre Reverdy, en un ensayo titulado «L'Image», publicado en los comienzos del cubismo literario en la revista parisiense *Nord-Sud* (marzo de 1918), afirmaba que «la imagen es una creación pura del espíritu; no puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas». «Cuanto más alejadas —añadía— mejor.» Gerardo Diego —epígono, según Torre, de Reverdy, dada su filiación huidobriana— escribía en *Cervantes* (octubre de 1919): «Mientras las mismas palabras no se transformen y sigan recargadas de concepto, no se habrá conseguido una expresión poética; es necesario usar la imagen, renovar y purificar la expresión.» Tras examinar el tránsito de la imagen directa —descriptiva— y refleja o tradicional —reproductiva— a la imagen duple, múltiple o recreadora, afirmaba Diego: «La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado. El creador de imágenes... empieza a crear por el placer de crear. No descubre; construye. No evoca; sugiere. Su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. La imagen múltiple no explica nada y es la poesía en el más puro sentido de la palabra.» Por este camino —continúa De Torre— se ha llegado al «error de considerar como único y exclusivo elemento del poema moderno la imagen, cuando ésta no debe pasar de ser un elemento auxiliar, aunque intrínseco, unido a la descripción transformadora, indirecta; todo ello sustentado por la nueva arquitectura del poema como desarrollo, no reducido sistemáticamente a una simple superposición de visiones fragmentadas». Cita en apoyo de su tesis a Borges, quien, en carta particular de junio del año 1920, le dice: «Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes; el creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula, una cacería de la *phrase à effet*. La salvación —concluye De Torre— está en la metáfora.

Lo que caracteriza ante todo, a mi juicio, la metáfora de los poetas actuales es su dinamismo, su facultad de moverse, de desplazar las cosas en el espacio. La metáfora que merezca plenamente tal nombre... no debe limitarse tímidamente a asir aspectos conocidos y relaciones previstas de las cosas —Torre sigue la teoría de Jean Epstein en *La poésie d'aujourd'hui*—: debe perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad, captando analogías remotas y paralelismos insospechados... La metáfora es variable, es momentánea, y, empero su instantaneismo móvil, debe estampar en un giro-fijador permanente la



imagen trémula...; el espíritu creador del poeta no se compromete a una demostración integral.

La metáfora pudiera definirse como la identificación voluntaria, lírica y momentánea, de dos o más conceptos distintos, con la finalidad de suscitar nuevos órdenes de relaciones y emociones en la mente del lector.

Si siempre fue importante en la literatura el uso de la metáfora, «sólo en nuestros días adquiere un desarrollo extraordinario y rebasa todos los límites previstos». Ello se debe a Mallarmé. Por eso su nombre va unido en boca de la nueva generación española al de Góngora. La conexión de los modernos con Góngora no es subterfugio para silenciar dependencias más inmediatas. Francis de Miomandre ha esbozado un cuadro de paralelismos y coincidencias entre Góngora y Mallarmé: «Existe, sobre todo, esta similitud que los nivela en el martirologio de los innovadores: ambos han sido inculpadamente de abismarse en la oscuridad al no saber conseguir la gloria con versos más claros.» La oscuridad no es extrema y preconcebida, sino resultante de los menadros y circunvoluciones que describen sus espíritus lógicamente al obtener la visión suprema y el epíteto intacto. Torre añade al citado estudio de Borges algunos ejemplos de las metáforas más significativas en los modernos poetas franceses y españoles:

a) Son muy corrientes las trasposiciones de sensaciones visuales a otros sentidos.

b) Califica como «de excepcional eficacia» las imágenes obtenidas al trasmutar las percepciones estáticas en dinámicas:

*En el hall del hotel  
las playas pelotaris  
jugaban al tennis (G. Diego).*

c) Más abundantes, quizá, son los casos de metagogia: atribución a cosas inanimadas de actos, cualidades o propiedades de cosas animadas:

*En los ríos sonámbulos  
ya late el pulso del paisaje (G. de Torre).*

d) Las metáforas de suprema acrobacia son aquellas que barajan arbitraria y divinamente los elementos cósmicos y geográficos, dándonos una nueva y sorprendente visión de la tierra. De ahí la gran lluvia de estrellas, líneas meridianas, soles, trópicos y cordilleras que tejen caprichosos contrastes en los nuevos poemas:

*La luna nueva  
con las jarcias rotas  
ancló en Marsella esta mañana (Huidobro).*

En conclusión: los poetas modernos «se sienten dotados de poderes excepcionales, de facultades taumatúrgicas. Dejan de ser víctimas, de estar supeditados a la Naturaleza y a la vida. Varían de actitud respecto a ellas. Y sin dejarse absorber por sus potencias, proclaman un nuevo credo de comunión cósmica y un nuevo sistema de interpretación objetiva».

#### UN POEMA «INÉDITO» DE ALBERTI

Volvamos un poco sobre nuestros pasos para registrar algunas colaboraciones importantes de estos números. En el número 39 publica una corta prosa poética Juan Guerrero Ruiz, quien en Murcia dirigía el estupendo «Suplemento Literario» de *La Verdad*, otra de las publicaciones que habrá que estudiar detenidamente para conocer bien este período; César Vallejo escribe un cuento alucinante, «Los Caynas», patronímico de una familia del oriente peruano, cuyos miembros viven en estado de simios y tienen por locos a los que se creen hombres; sorprende sobre todo la fuerza descriptiva y la viveza de las imágenes atrevidísimas. En poesía, junto a varios hispanoamericanos—Roberto Ortelli y Emilio Oribe, entre ellos— publica Adriano del Valle el tan conocido «Horario sentimental»: «Asturias. Mi adolescencia. Había en la rada un velero / que estaba cargando sidra, / fletado por un sidrero...» El número 40 resulta especialmente sabroso. En su «Aforística inactual», José Bergamín ataca a Rimbaud—sobre todo a sus seguidores— y a Rubén:

El contocircuito Rimbaud fundió toda la literatura francesa. Los imitadores de Rimbaud se empeñaron en sustituir con bengalas, en honor del poeta, la antigua instalación eléctrica que podían haber intentado componer...

¡Con qué espléndido gesto, Rubén Darío devolvió a Europa, acumulada durante siglos y aumentada prodigiosamente, toda la *pacotilla* que sirvió para conquistar a los de su raza! *Marcha triunfal o el hombre que fue orquesta*. Rubén Darío, que no era un poeta de muchedumbres, quiso ir a ellas, equipándose adecuadamente; echó a sus espaldas un gran bombo, unos platillos y un tambor, ingeniosamente manipulando todo con unas cuerdecitas... Así le siguieron los niños y los perros, ladrándole, y fue el regocijo de todos.

En poesía, junto a las colaboraciones de Casal y Luisa Luisi, nos encontramos con el regalo de unos poemas de Gerardo Diego y de Rafael Alberti—así, con y griega—, no recogidos posteriormente en volumen. En tanto que de los «semipoemas» de Diego tiene su autor

buena cuenta—están incluidos en la lista de colaboraciones que Gallego Morell da al final de su libro *Vida y poesía de Gerardo Diego* (Barcelona, Aedos, 1956, p. 246)—, el poema «Balcones», de Alberti, no está recogido en sus obras completas y puede, por tanto, darse como prácticamente inédito. Helo aquí:

#### BALCONES

*Te saludan los ángeles, Sofía,  
luciérnaga del valle.  
La estrella del Señor  
vuela de su cabaña  
a tu alquería.  
Ora por el lucero perdido,  
linterna de los llaños:  
porque lo libre el sol,  
de la manzana picada,  
de los erizos del castaño.  
Mariposa en el túnel,  
sirenita del mar, Sofía:  
para que el cofrecillo de una nuez  
sea siempre en sueños nuestro barco.  
El suelo está patinando  
y la nieve te va cantando:  
un ángel lleva tu trineo.  
El sol se ha ido de veraneo.  
Yo traigo el árbol de Noel,  
sobre mi lomo de papel.  
Mira, Sofía, dice el cielo:  
La ciudad para ti es un caramelo  
de albaricoque,  
de frambuesa o de limón.  
En tu dedal bebía esta plegaria,  
esta plegaria de tres alas:  
Deja la aguja, Sofía:  
en el telón de las estrellas,  
tú eres la Virgen María  
y Caperucita Encarnada.  
Todos los pueblos te cantan de tú  
De tú:  
que eres la luz  
que emerge de la luz.*

París, 1924.

En el mismo número 40 se traducen poemas de Jules Supervielle y Emile Malespine y hay dibujos de Salvador Dalí y Vázquez Díaz. Quisiera, por último, destacar la colaboración de Juan V. Viqueira. Catedrático de Filosofía del Instituto coruñés «Eusebio da Guarda», era uno de los valores más sobresalientes de la joven generación de la

Renaixensa gallega; realizó varias traducciones estupendas de los clásicos y formaba en la avanzadilla de los jóvenes filósofos españoles interesados en los movimientos europeos. Benjamín Jarnés hace en el número siguiente (41) un elogio global del método literario de Ramón Gómez de la Serna: «La crítica usual, erudita, no sirve—dice—para enjuiciar a Ramón, a quien sólo cabe valorar en su totalidad... Ya antes de que el arte fuera *deshumanizado*, Ramón lo había hecho pedazos—implacablemente—en la clínica silenciosa de su torreón. Luego nos ofrecía ese arte desentrañado, desarticulado..., un poco invertebrado, quizá por temor de volver a la vieja arquitectura». Adriano del Valle escribe «Semáforo literario. Algunas palabras sobre *La rueda de color*», de Rogelio Buendía. Tras comparar a Buendía con Góngora, a quien le entraba por los ojos, trasladada a los pentagramas de una música de imágenes selectas, toda la visión pictórica del mundo, termina:

Quien más, quien menos, todos hemos llegado a las riberas del Arte Nuevo, y todos hemos regresado ya de Tahití—¡oh Gauguén; oh Rogelio!—, no limpios del pecado de haber escrito en romance, en soneto, alguna emoción de nuestra vida. Pero tú llegaste siempre—hermano indómito de todos nosotros—con el alma en eterna vorágine lírica.

Pocas páginas antes puede leerse una amplia muestra del arte de Buendía en «La amapola en la gavilla»:

*La desnudez de tu mirada  
es una pradera blanca  
sobre la que mi espíritu descansa.  
Toda la voz de tu cuerpo  
es un tallo de clemátide  
inmerso  
en el agua riente del deshielo  
que viene de los montes del cielo...*

#### PUREZA Y ESTETICISMO

En medio de tanta poesía neopopularista, sorprende, por su marcado tono «social»—perdón por usar, sin matizaciones, el tópico tan gastado—, un poema, «Chimeneas de fábrica», de Martínez Corbalán:

*El pueblo es un rumor, un bisbiseo,  
una queda  
murmuración y de él se escapa  
el grito agudo de las chimeneas.  
Flacas de rebeldía,  
rígidas de su idea,*

*no se conforman con el pueblo sórdido  
las chimeneas  
y emergen en el azul profundo...*

*El pueblo es un rebaño terco  
que se quiere hundir hasta las tejas  
en el charco, en el polvo,  
en lo profundo de la caverna...*

Las colaboraciones de Fernando González y de Juan González del Valle siguen la línea del momento. Antonio Marichalar evoca en el número 42 la reciente estancia de Paul Valéry en Madrid. Dedicando su nota «Memoria de Paul Valéry» a Jorge Guillén: «Los que, con obstinado empeño se afanan por explicar en prosa la pura poesía de Valéry, corren el evidente riesgo de meter la cabeza por un espejo. En la poesía de Valéry no hay hueco, y en esto se diferencia esencialmente de la de Mallarmé.» Guillén escribe en la portada del número una muestra de esa poesía purísima: «La fiebre veladora... / Se espía hacia la luna. / Claror de cabelleras. / ¡Cabrilleo sin lindes!...» Contrasta inmediatamente una pieza del uruguayo Alberto Lasplacas, de clara reminiscencia ultraísta: «emparedado entre la doble hilera / de los focos voltaicos...» En sus «Bengalas», Guillermo de Torre resume indicativamente las tendencias de la vanguardia estética:

Los elementos de la belleza moderna no son la belleza misma. Por eso el futurismo se ha frustrado—globalmente, aunque no en sus realizaciones parciales—al... confundir el ritmo de la máquina con el ritmo de los poemas maquinísticos, cuya alma no debe mecanizarse...

Ley de economía de medios y de plenitud artística expresional: única ruta verdadera del artista para acreditar la depuración, la justificación de sus tránsitos evolutivos. Desconfiemos de la sencillez nativa. Arte puro; lirismo puro; pintura pura. Perfectamente. Más es hora de que empecemos a purificar la ciénaga del público.

Urge corregir un error que anula tantas bellas voluntades; no hay que descender, vulgarizando, o vulgarizándose, hasta el público; hay que impulsarle a elevarse hasta nuestro nivel. Ya Wilde con su dandysmo altivo señaló el camino: «el arte no puede pretender ser popular. Es el público quien debe esforzarse en ser artístico.

Entre los temas antipódicos de la máquina o la rosa, De Torre prefiere el primero. Señala una vía intermedia entre la tosquedad y el preciosismo. Y termina:

Desconfiemos de esa *vague de retour* a los modelos museales o de antología, que con cierta periodicidad sospechosa ataca el arte de vanguardia... Es preciso vencer el fácil espejismo de un ciego retorno clasicista. Hay que sentirse firmes y verticales encontrando el «camino», pero sin desviarse de la «línea».

En el número 43, Julio J. Casal elogia el libro de Pedro Salinas *Presagios*: «Algo hay en este libro sólido, que deja de volar por los tejados del idealismo, para cantar sobre la tierra el dolor de la tierra». Juan Chabás, a propósito de Machado, insiste, uniéndose a Bergamín, en que «si existió una influencia rubeniana, fue desviadora: los Machado con Juan Ramón—al que juzga superior—son los iniciadores del movimiento poético del 98-900. El número se abre con varias «Canciones y apuntes», de Antonio Machado, dedicadas a J. V. Viqueira. Se dan también varias reproducciones de Juan Gris y una amplia reseña de su conferencia en la Sorbona. Del siguiente (44) hay poco que destacar literariamente. Apenas una romanceada: «Jácara sobre los goces del río», de A. del Valle; un estupendo dibujo de Vázquez Díaz y una crónica de César Vallejo sobre el salón de las Tullerías.

Gerardo Diego firma en diciembre de 1924 (número 45) «Minuta y poesía», un texto que se sitúa, junto al recién citado de De Torre, en la línea de clarificación del momento estético. En una de sus glosas, Eugenio d'Ors hablaba, a propósito de unas reediciones de Góngora y de Marino, sobre los juegos barrocos de ornamentación poética, comparando con la poesía de aquellos la de algunos jóvenes contemporáneos y utilizando una imagen culinaria, temía que «tan larga ostentación de entremeses y postres en una refección ayunda de pan y escasa de sólidos mojones», podría causar empalago en los paladares metódicos.

Esto sería justo—replica G. Diego—si esa poesía—la de Góngora o la de los jóvenes—pretendiera alimentarnos. Pero su propósito es muy otro. Y sólo podrá reprochársele el no combinar, cuando no se acierte, adecuadamente esos adornos para evitar un posible empalago, paralelo al empacho que nos hubiera podido causar una verdadera comida alimenticia mal aderezada...

¿Armar los versos de palabras solas? ¿Pero qué son los versos sino palabras? Y las palabras, ¿no son imágenes y conceptos?... Lo que interesa en este banquete—como en todos—no es la hora difícil e inevitable de la digestión, sino la efímera y sibarita del placer sávido... *Gustar por gustar. Ese debe ser nuestro lema* (el subrayado es mío). Tomando la palabra «gustar» en su sentido pleno—sensualidad e inteligencia—en su acepción del siglo xvii...

Ha dicho Antonio Machado: «Con la palabra se hace música, pintura y mil cosas más; pero, sobre todo, se habla. He aquí una verdad de Perogrullo que comenzábamos a olvidar.» Cierto. Pero también se canta. Un canto sin música. El verdadero canto. Lo peor es cuando el canto todavía *quiere decir*, quiere ser útil además de deleitar por su propia melodía.

¿Puede desearse una proclama más terminante de la tendencia esteticista? En *ABC* de 20 de enero de 1925, bajo el título de «Diá-

logo con Gerardo Diego», Eugenio d'Ors replica al artículo acusando al poeta de traicionar su pensamiento. Lo que el glosador decía realmente a propósito de Góngora y Marino —dice Gerardo Diego en «Dos monólogos». *Alfar*, febrero de 1927, núm. 47— era: «El inconveniente de procedimiento semejante estriba precisamente en su íntegra substancialidad. Los cuadros en él no tienen marco, con no tener reposo... No conocen esas partes opacas, secas, neutras, de la expresión literaria, cuya misión consiste precisamente en dar sabor, al darles cierto aislamiento a las partes significativas y brillantes. Un poema todo imágenes es una comida sin entremeses y sin pan.» Es decir, lo que D'Ors propugnaba en realidad era la necesidad de destacar las partes estéticamente sabrosas de un poema mediante una franja o zona poéticamente neutra: lo mismo que propugnaba para la pintura Ortega en su meditación sobre el valor del marco. Tras el *confiteor*, Gerardo Diego concluye:

Por hoy bastará con poner en claro las cosas. Otro día será bueno para seguir monologando, ya que si mi atribución fue contraria a la verdad, no por eso, después de rectificada, deja de seguir siendo contraria, más contraria todavía, a mi particular punto de vista.

Bajo el título de «Poemas del árbol» publica J. J. Casal algunos de sus versos más característicos:

.....  
*En la carreta  
 iba  
 tendido el árbol.  
 Los bueyes avanzaban  
 lentamente. El cristal  
 de la aurora vertía  
 sus vinos claros  
 sobre los caminos.  
 La carreta pesada y quejumbrosa  
 balanceaba el cadáver del árbol.*

Una muestra parcial de los tanteos y titubeos propios del momento podemos obtenerla comparando los versos de Martínez Corbalán citados poco más arriba con estos otros suyos aparecidos en el número 46:

*El gabinete se desesperaba discreto en la penumbra.  
 Por la ventana se veía el paisaje  
 —un solemne propíleo de cipreses  
 y la luna menguante...*  
 .....  
*La noche densa del pueblo  
 pone su panza sobre los tejados...*

Pero el número se redime con los «Airecillos» de Jorge Guillén:

*Retumban por todos los cielos vehemente-  
mente, en vuelos corales, toques de campanas.  
Oigo campanas y donde no sé. ¿Dónde,  
dónde?  
¿Son preguntas de un campanero acongo-  
jado por el cero de la boca de las campanas?  
Taño campanas y dónde no sé. ¿Dónde,  
dónde?  
Retumban por todos los cielos...*

De nuevo José Bergamín nos da en el número 47, en su «Aforística persistente», la señal de avanzadilla poética:

- RIMA. ¡Cómo escapás, hermana poesía, a los que te buscan!
- ¿Por qué —decís— pensamiento poético? Porque el pensamiento sólo es poético.
- He mirado a mi pensamiento y he visto, desnuda, su belleza.
- Pensamiento sin expresión, no es pensamiento. Expresión sin pensamiento, no es expresión.
- Belleza es expresión, y expresión es, siempre, milagro.
- MAX JACOB: No parece un poeta. Lo es.
- No insultar —decís—, crear artísticamente. ¡Bien! Pero crear artísticamente puede ser, también, un insulto. Preguntárselo, si no, a los otros.

Junto a tal proclama, una vez más, no hallamos en este ejemplar de la revista muestras de interés. Manuel Abril escribe un grotesco y bohemio «Entierro de Pierrot»: «Va tocando el Tonino la campana / —tolón, tolón, tolón— / y gimotea —ji, ji, ji— / el "clown".» Tampoco hay nada destacable en los números siguientes. En el 48, Fernández Almagro, en unas «Palabras hacia Gerardo Diego» a propósito de su libro *Gloria: galería de estampas y efusiones*, se pregunta: «¿Es que va a volver a la Preceptiva histórica? Yo, desde luego, celebraría que no. La Preceptiva histórica no vale lo que cuesta. Preocupado por lo simétrico, la policía de acentos y rimas, dejará escapar a la emoción en busca de ritmo propio... Importa mucho —va en ello el fuero propio de la Poesía— reducir las cortapisas de índole exterior.» Del 49, junto a un estudio más bien descriptivo de la poesía de Manuel Machado, firmado por Chabás, lo único destacable es una pequeña pieza de Buendía dedicada a Gregorio Marañón: «Sanatorio» es su título: «El cielo es un pañuelo levemente / teñido de hemotipsis. / Tu mano arde. En las orejas tuyas / hay un ardor de fiebre que te escalfa / dentro de las dos órbitas hundidas...» Juan Vidal y Jesús Bal aportan sendas composiciones al neopopularismo.



Junto a poemas de Juana de Ibarborou —«Mi casa tan lejos del mar, / mi vida tan lenta y cansada...»—, en el número 50, José Bergamín escribe estas titubeantes notas a raíz de una visita de Louis Aragón:

El experimento suprarrealista o intrarrealista no se refiere únicamente a una exploración del fenómeno estético, o psíquico, de anticipación o profecía, si no a la confrontación de los existentes, presentes y pasados, a su comprobación experimental, suprarrealista. Toda profecía se cumple, artísticamente, sólo con enunciarse. El pensamiento nace de su enunciación...

El pensamiento se hace por simulación.

Al margen silencioso de mi recogimiento —en la intimidad ilógica— surge, sin razón, la imagen pura —choque o chispazo— libre, imaginativo. Un cortocircuito fantástico que funde los plomos de la memoria porque se formula, visualmente o no, al compás de su dirección misma...

El arte es el contraveneno de la sinceridad, cuando la sinceridad es conciencia de lo sorprendente o estupefaciente: un veneno... El declive —la muerte o el sueño—, pendiente suave hasta la consecuencia de su absurdo, inclina el espíritu a rechazar todo compromiso absoluto del pensamiento. Pero lo que importa es el pensamiento poéticamente puro; no la enumeración de los procedimientos empleados para obtenerlo; ni su imitación o falsificación imposible.

Mucho más clara y precisa es la exposición que con el título de este epígrafe —«la Revolución suprarrealista»— hace Pierre Picón en el número 52 de *Alfar*, correspondiente a septiembre de 1925. Ya en un artículo publicado en *Los lunes del Imparcial* —«Los dadaístas después de Dadá», 21 de septiembre de 1924—, el mismo autor, tras advertir que el fracaso del movimiento Dadá había sido «una necesidad rápida y fatal», señalaba que sus más fieles seguidores no se resignaban a ello: el 15 de octubre del mismo año André Breton lanzó su manifiesto y en diciembre apareció el primer número de *La Revolution Surrealiste*, dirigida por P. Naville y Benjamin Péret (quien, por cierto, proporciona a *Alfar* las fotografías que ilustran el estudio de Picón). El superrealismo —dice éste:

... escribe al dictado absoluto de lo inconsciente sin el intermediario de la razón, puesto que las frases nacen espontáneamente en ese desligamiento de las necesidades lógicas que caracteriza el estado de ensueño o esa ensoñación vaga que precede o sigue al sueño... La riqueza poética que ofrece, no creo pueda ponerse en duda.

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

y Aragón, con estas palabras: «Es un libro que intenta desarrollar el mundo, resolverle, mostrarle tumefacto para despertar su verdadera idea; aclara más el arte nuevo.» Adriano del Valle, a su vez, dedica a J. J. Casal con motivo de la publicación de su libro de poemas *Arbol* estos graciosos versos:

*Julio J. Casal plantó su Arbol  
en la aborígen isla  
de una edición del Pablo  
y Virginia.*

*La luna, su insomnio pálido  
(luna, ex libris del alba)  
fue en las hojas hojeando...*

*La mañana se abría,  
alcoba de los héroes románticos  
de Chateaubriand. La brisa  
ya no empuja las velas de los barcos,  
de aquel brick que, por la calma chicha,  
en la ensenada azul se mece anclado.*

*Todo ajeno a la envidia...*

*Todo ajeno al dolor...*

*Inexplorado...*

*Aquí*

*Julio J. Casal plantó su Arbol  
Lo cultivó sin prisa  
como en Jardín Botánico,  
y el fruto que le dio fue la Alegría.  
Esto dijo en su voz, en el ya clásico  
puro del aire azul, la golondrina.*

#### «ALFAR» Y «LES NOUVELLES LITTERAIRES»

Adolphe Folgaroille entrevista para *Alfar* a Maurice Martin du Gard, fundador y director de *Les Nouvelles Litteraires*, y a Jacques Guenne, director de *L'Art vivant*. Sus palabras están recogidas en el número 59. El segundo de ellos manifiesta con «cuánta estima e interés se sigue en esta casa de la cooperación intelectual la aventura de la revista coruñesa». Martin du Gard, tras expresar la identidad de propósitos de su revista con *Alfar* —«acoge toda suerte de tendencias a fin de expresar el gusto y la medida que de ellas se desprenden»—, añade, refiriéndose a los jóvenes literatos franceses: «Me acusaría a mí mismo si no citara los nombres de algunos marcados por una especie de locura y genio. ¿Un Montherlan? Ya lo conocen en España. En cuanto a André Breton, Louis Aragón, en ellos se encuentran estos anarquistas que todo período francés ha soportado. Generalmente se

termina bastante bien. Véase Barrés. Es verdad que él era infinitamente más prudente que los Superrealistas.»

«Al dar la una» es el título de un drama en un acto de Ricardo Baroja. Sospecho que no ha sido recogido ulteriormente en volumen. Gira alrededor del viejo reloj de una iglesia marinera cuya historia cuenta el sacristán a dos visitantes. Las dos figuras talladas en los badajos representan al relojero y a la relojera. Por celos mató aquél a su aprendiz, y la gente del poblado tiene miedo de acercarse allí. Uno de los visitantes bromea con el relojero; se rompe la cuerda y el badajo lo mata. Junto a los dibujos de Juan Gris y una reseña de José María de Cossío, habitual colaborador de la sección de libros, sobre poesía portuguesa, lo más destacable del número son dos sonetos de Jorge Luis Borges, ya recogidos en el volumen: «Villa Urquiza» y «Las Palmas». En el 60, que corresponde a agosto-septiembre de 1926, Max Aub y Gerardo Diego publican dos cuentos breves; Antonio Oliver Belmás ofrece otra muestra de su prosa poética, y Mauricio Bacarisse firma un largo poema, «De profundis»: «Recordaron los cirios, el panal y el enjambre; / las cuatro tablas toscas, más que la fruta el nido...»

#### SEGUNDA ETAPA DE «ALFAR». CARTA DE UNAMUNO

En el citado número 60 una pequeña nota advertía: «Ausentándose para el Uruguay Julio J. Casal, se suspende hasta su regreso la publicación de esta revista. Se ruega enviar la correspondencia a la calle Ellauri... Montevideo.» Pero un año más tarde, en julio de 1927, aparece el número 61. Como director figura ahora Juan González del Valle, colaborador de *Vida* y habitual de *Alfar* con poemas y notas. En la primera página del nuevo número se dice:

En su segunda etapa, *Alfar* se propone continuar su programa y su ideario de la primera: acoger a todos los talentos jóvenes y exaltar y proclamar los valores de la nueva generación de pensadores y poetas, dar un puesto de honor a las señeras figuras que cifran los nuevos módulos estéticos y poner de relieve en suma las inquietudes y anhelos artísticos de nuestro tiempo tan diverso, tan complejo.

Como en el pasado, será una revista moderada e independiente, liberal y ecléctica, amparadora de toda inquietud fecundadora y cerrada a todo gesto vano. Y si ello es posible será más varia y ecléctica a partir de ahora. Ninguna escuela literaria, por el hecho de serlo, nos retendrá. Ni sus cánones, ni sus posiciones de grupo: sólo el fruto que rindan. Sólo los que logren, sea el que fuere el banderín que ostenten, crear belleza y emoción, renovarán fervores en las columnas de *Alfar*. Aquí caben todas las tendencias y todas las formas de expresión.



Termina este breve manifiesto subrayando la firme voluntad de servir de puente entre la cultura literaria española y la de las repúblicas hispanoamericanas: «*Alfar* estará atenta al rumor de ambas orillas. Su misión consistirá en acercar las voces de una y otra.»

La nueva singladura duró sólo dos números, en los que, aun colaborando los habituales, lo único digno de especial mención es una carta de don Miguel de Unamuno a Juan de la Luz León, cónsul de Cuba en La Coruña y colaborador de la revista, a propósito de la publicación de su libro sobre Amiel. Don Miguel la escribe desde su destierro de Hendaya el 6 de agosto de 1927; dado su interés, la transcribo íntegra:

He recibido y leído, señor mío, su libro sobre Amiel. De lo que este hombre, que se pasó la vida haciéndose un alma para conservarla—«el que quiera salvar su alma, la perderá»—, me interesó siempre, le daré idea que se debió a mí la primera traducción española de su *Diario íntimo*. El José González Alonso—gallego que lo tradujo para «La España Moderna», un hombre interesantísimo y de quien he de escribir—era mi íntimo amigo en Salamanca; en mis primeros años se paseaba a diario, solos los dos, conmigo. Influyó en él mucho; él en mí tanto o más. Hizo la traducción sobre mi ejemplar que le presté para ello. Cuando Bouvier—con quien hablé bastante en París, sobre todo de la relación entre Amiel y Sanz del Río a través de Krause—me envió la segunda edición, se me aclaró el fondo del misterio de ese hombre. Y le comprendí como pocos. Porque yo enterré a tiempo a mi *Amiel*. A los veintisiete años me casé, como Amiel se había casado, y mi mujer me ha dado ocho hijos y con el sentimiento de la paternidad el de la filialidad hacia ella. Es mi madre como lo es de mis hijos. Pero en Amiel, en el fondo calvinista, no suena la filialidad—no siente a Dios como Padre—, y por eso no siente la paternidad. Su amistad era la de un solitario sin linaje. Fue un conservativo y no un reproductivo. No quiso darse a los otros, sino alimentarse de ellos. Temió, sin duda, que si se reproducía se perdía para sí. No sintió que darse es hacerse, que morir para otros es resucitar. El acto mismo del amor carnal es una muerte resucitadora.

¿Fue un don Juan casto? Observe que don Juan—tal es mi idea—fue estéril, aunque no impotente; no fue padre. Tan incapaz de amar como Amiel, don Juan fue onanista, sólo que practicó su vicio en el enfaldo de sus seducidas o seductoras. Y en cambio ha habido vírgenes paternas como Jesús y don Quijote. O como Spinoza. De la virginidad paternal de don Quijote hay mucho que decir. ¿Paternal o maternal? Porque hay hombres muy hombres, quiero decir muy viriles, que tienen corazón de madres, que son maternales. Alguna vez he leído aplicado a mujer el dictado de Varona; hay matronas. Como hay patronas. Amiel me ha preocupado siempre. Y es que yo me he librado de él, y antes de leerle. Su problema sexual, fisiológico—en el que se quedaría un freudiano—encierra un problema más hondo metafísico o, mejor, religioso. El Dios asexual de Calvino, ni Padre ni Madre, le predestina

a terrible soledad. Yo fui educado por mi madre viuda—éramos (y somos) cuatro hermanos, y mi padre murió teniendo yo seis años—en el culto doméstico de la Santísima Virgen Madre, como el Niño Jesús en el Catecismo Popular. Y he buscado salvarme dándome. Dándome en carne en mis hijos, dándome en espíritu en mis obras, y la carne es espíritu y el espíritu es carne. Mas por otra parte, no creo que esté en lo cierto mi amigo Madariaga al decir que Amiel fue incapaz de crear. Se creó a sí mismo, se nos dejó en su *Diario*. Como Rousseau, de quien hay quienes creen que, a pesar de lo que escribió, no tuvo hijos, fue estéril. A pesar de Madame Warens y de Teresa, un solitario, acaso un onanista en ellas.

Ahora que preparo un nuevo libro sobre el quijotismo, le doy vueltas a lo de la virginidad en relación con la paternidad (o maternidad). Se puede ser virgen de alma siendo padre o madre; se puede ser sexual sin gota de sentimiento paternal o maternal, y, por tanto, infilial. Y don Juan no conoce el amor. ¡Ah!, gracias por los fragmentos inéditos que usted nos da. El de las páginas 203 a 212 (el fechado 26 de marzo de 1873) es cardinal.

Por una parte la incomprensión por parte de Amiel del catolicismo marianista y por otra parte que en ese fragmento Amiel arguye contra sí mismo. No hay nada más viril que el jesuitismo primitivo, el de Iñigo de Loyola. ¡Pobre Amiel! Jamás comprendió el matrimonio, soñando siempre en él y no cayó en la cuenta que fue Calvino quien más acentuó lo del pecado original. Lo malo es el catolicismo testicular de don Juan, el de «si tan largo me lo fiáis...»

El *Diario íntimo* me recuerda a un pobre loco que se pasó la vida dirigiéndose cartas a sí mismo y contestándolas. Y en el fondo, nada tan opuesto al *Diario* que la correspondencia. La de Flaubert, por ejemplo. Uno se pone ante sí mismo. Y es que el supuesto monólogo con otro, no es monólogo. Hay diálogo cuando se siente la presencia de otro; aunque éste oiga y calle, que el silencio es respuesta y se le oye en la mirada ajena. Y yo desde aquí, a través de su libro, le estoy viendo la mirada. Con toda simpatía y ofreciéndole mi amistad, le despide,

MIGUEL DE UNAMUNO

Desconozco las causas de la nueva interrupción en la vida española de *Alfar*. Juan González del Valle, que en febrero de 1927 había sido elegido académico de número de la Real Academia Gallega, oposita en 1934 a cátedras de Literatura Española de Enseñanza Media y va destinado a Canarias. Terminada la guerra civil, marcha a Francia, donde, según algunos testimonios, murió en un campo de concentración. Otros familiares suyos, en cambio, me aseguran que, gracias a Gabriela Mistral, a quien había conocido durante la estancia de ésta en La Coruña y a quien Casal había avisado para que ayudase a su compañero, logró marchar a México y allí falleció muy pronto.

En 1929 reaparece *Alfar* en Montevideo, con el mismo formato e impulsado y dirigido, naturalmente, por Casal. Y aquí una cosa muy curiosa: la revista lleva el número 61. Es decir, se enlaza con el último número publicado en La Coruña por el consúl. ¿Significa esto que la reaparición con Juan González del Valle no había sido autorizada ni era reconocida por Casal? No lo sé. De vuelta a su país, este último ocupó un cargo en la Asamblea Representativa del Municipio de Montevideo hasta 1933, en que es destinado al Museo Municipal de Bellas Artes. Destituido por la Dictadura en 1937, pasó varios años de gran estrechez económica hasta que fue rehabilitado por la República restaurada. En medio de esos avatares, con periodicidad muy variable van saliendo números de *Alfar*: desde el 61 y 62, repetidos, hasta el 91, correspondiente a enero de 1954. A la nómina de colaboradores habituales se unen Alberti, con más frecuentes poemas, Lorca, Aleixandre, Juan Ramón Jiménez... Cuando estaba aún en prensa el número 91 falleció J. J. Casal. Como un «mensaje de devoción» a su memoria fue añadido a la revista su poema titulado «Recuerdo»:

.....  
*Mi corazón es pájaro de agua  
de tus copiosas venas de la tierra.  
Piensa en un vuelo más que se le ha extraviado.  
Ni tú me esperarás. Ni yo he de ir.  
Hay en mi muerte lluvia. Echala al campo.*

Así terminaba una de las más apasionantes aventuras literarias de los años veinte. Años de transición en la estética, de las que *Alfar*, heredero de *Vida*, fue lo que su significación titular proclamaba: taller en que se amasaban nuevas formas en que escanciar el vino de la poesía.

VÍCTOR G. DE LA CONCHA  
Avenida de Arteijo, 18, 3.º  
LA CORUÑA