

da claro en este libro, el exilio que cierra puertas también las abre. Acaso por el solo hecho de que la desposesión espolea la necesidad de preservar —urdimbre tanto de la vida como de la poesía— el tiempo y el espacio de los arcanos deslumbramientos. Pero habría que tener también presente, como recuerda Angelina Muñiz en su ponencia, estos dos asertos: “La vida del exiliado no puede mantenerse perennemente. Tampoco la poesía del exilio”.

FRANCISCO CAUDET
Universidad Autónoma de Madrid

JOSE LUIS BERNAL (ed.), *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1993; 233 pp.

Aunque el propio Gerardo Diego se preocupó por poner su poesía vanguardista al alcance del público, al editar su *Poesía de creación* en 1972, puede decirse que, hasta la fecha, ésta no ha recibido la atención crítica que sin duda merece. Es, por lo tanto, con especial satisfacción que se comenta la aparición del presente volumen, que recoge el texto de las ponencias presentadas en el Congreso Internacional “Iberoamérica y España en la Génesis de la Vanguardia Hispánica. (El modelo vanguardista de Gerardo Diego)”, reunión celebrada en Cáceres entre el 11 y el 14 de mayo de 1992. Como indican ambos títulos (el del libro y el del congreso), el propósito de la reunión fue doble. La poesía de vanguardia de Gerardo Diego, efectivamente, constituyó el foco de atención de la mayor parte de las conferencias, pero, en consonancia con las festividades del Quinto Centenario, se pretendió también analizar el amplio entorno cultural en que esta obra se produjo, prestando especial atención al estudio de ciertos aspectos de la vanguardia hispánica surgida en uno y otro lado del Atlántico. El resultado de este doble esfuerzo, como pasará a señalar en seguida, es encomiable desde varios puntos de vista.

Son siete las conferencias que se ocupan directamente de la obra de Diego. De una entrevista inédita celebrada con el poeta en 1975, René de Costa, en “Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego”, entresaca algunos datos biográficos interesantes, sobre todo por lo que éstos revelan acerca de la relación de Diego con el poeta chileno Vicente Huidobro; después de ofrecer un comentario sobre tres ejemplos de la primera poesía creacionista de Diego, De Costa termina proponiendo una comparación (algo inesperada, hay que decirlo), primero, con los poemas visuales de Joan Brossa y, después, con los “antipoemas” de Nicanor Parra. Mario Hernández, por su parte, bajo el título de “Pregerardo antidiogo: ofrenda a Federico Chopin”, nos

brinda una espléndida aproximación al tema de la relación entre poesía y música, tal y como ésta se expresa en los *Nocturnos de Chopin* (1918) y otros poemas primerísimos de Diego; por medio de paralelismos con poemas de Pedro Salinas y de Federico García Lorca (de éste, por cierto, nos regala un texto inédito: un hermoso diálogo lírico titulado “Un vals de Chopin”), Hernández perfila la interpretación “directa” de la música que Diego intenta lograr en sus poemas, “convertida la forma poética, la misma página en blanco, en un posible doble del instrumento musical” (p. 32). Diego abandonaría muy pronto la efusión sentimental de esta primera etapa romántico-simbolista, pero como indica Hernández, la poesía vanguardista que en seguida escribiría no habría sido tan rica en recursos rítmicos y estructurales de no haber sido por estos ejercicios juveniles, escritos bajo la inspiración de Chopin, por un lado, y de Juan Ramón Jiménez, por otro.

Con su trabajo sobre “Creacionismo y neogongorismo en la poesía «adrede» de Gerardo Diego”, José Luis Bernal se ocupa de la obra escrita durante lo que él llama la “etapa generacional” de Diego, que corresponde a los años 1926-1932. Se trata de un período clave en la carrera de Diego, que coincide con la redacción, entre muchos otros textos, de su *Fábula de X y Z* (pieza central en el complejo mosaico de la vanguardia) y de los primeros *Poemas adrede*. Bernal centra su atención sobre todo en la *Fábula*, a la que hace una aguda y meticulosa lectura metapoética. Además de identificar un importante intertexto (“Cuadrante”, un “noveloide” del propio Diego publicado en 1926), Bernal también ofrece una lúcida reflexión sobre las afinidades entre Diego y el cubista Juan Gris, demostrando cómo “la conducta, estrictamente técnica, en la elaboración del cuadro seguida por Gris, es pareja a la armazón poética que el lenguaje creacionista esgrime” (p. 55). Por otra parte, Bernal también ubica muy bien la cuestión de las deudas de Diego con respecto a los poetas del siglo xvii español (no sólo con Góngora, sino también con Bocángel y Lope de Vega). En su ponencia René de Costa insinúa que esta preocupación con los clásicos representaba la sumisión voluntaria del poeta a una “conservadora estética de la tradición” (p. 22). La conclusión al respecto de Bernal me parece mucho más equilibrada: “A Diego los clásicos le interesan en virtud de su «actualidad poética». No es el suyo, como no lo fue el del Veintisiete, un problema de arqueología académica” (p. 45).

Hoy en día Diego es recordado sobre todo como autor de la famosa antología *Poesía española* (Signo, Madrid, 1932), que lanzó al grupo de poetas que se viene identificando como la Generación del 27, sentando así, sin saberlo, para bien o para mal, las bases de la historia actual de la poesía española del siglo xx. Aunque esta discriminación a favor del antólogo y en contra del poeta resulta desde lue-

go muy injusta, sería también injusto no dedicarle a la antología tiempo y reflexión. El trabajo de Gabriele Morelli, "Recepción de la antología *Poesía española* de Gerardo Diego en España (y en Italia)", demuestra que se trata, efectivamente, de un tema apasionante. Apoyándose en correspondencia en gran parte inédita (reproduce cartas, o fragmentos de cartas, de Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre y Juan Larrea), así como en una amplia revisión de las notas y reseñas, Morelli ofrece un fascinante panorama de la ruidosa polémica creada a raíz de la publicación de la antología: la euforia de los consagrados, por un lado, y el rencor de los excluidos (y de sus partidarios), por otro. El episodio ya había sido motivo de trabajos pioneros de Arturo del Villar y Andrés Soria Olmedo, y resulta evidente que todavía queda mucho más por explorar. La relación, por ejemplo, entre la polémica suscitada por la primera edición de la antología y los cuantiosos cambios introducidos por Diego en la segunda. Cabría también reflexionar sobre las tristes consecuencias que se han derivado del abuso cometido por varias generaciones de historiadores al querer convertir esta antología de grupo en una antología general de la época. Pero, con todo, el trabajo de Morelli representa, sin duda, una aportación fundamental a esta revisión tan necesaria de la historiografía literaria contemporánea.

El trabajo de J. Bernardo Pérez, "Las trenzas del cometa. En torno a la aventura creacionista de Gerardo Diego", nos devuelve a la poesía del montañés y, concretamente, a la evolución que el crítico cree descubrir al recorrer la carrera del poeta, desde los años pre-creacionistas (1918-1919), pasando por la etapa creacionista propiamente dicha (1919-1925), hasta desembocar en la larga etapa pos-creacionista (1926-1972), siendo esta última, según J. Bernardo Pérez, la de "mayor variedad de imágenes y de modulaciones expresivas" (p. 99). Al caracterizar cada etapa el autor hace un interesante resumen de los rasgos estilísticos predominantes, destacando, entre otras cosas, las filiaciones de Diego con la obra de Huidobro. Son comentarios, a menudo, muy esclarecedores. Así, por ejemplo, cuando, al explicar el distanciamiento entre los dos poetas que empieza a observarse a partir de 1925, el crítico escribe lo siguiente: "Los sueños huidobrianos fueron más ambiciosos, la fe absoluta más prolongada y la decepción o la caída final, según el testimonio de Larrea, más brutal". Observación que se apoya en la distinción entre un poeta como Huidobro que "confiaba plenamente en los poderes de la imaginación" y otro como Diego, "que se hallaba más cerca de la idea kantiana de la intranscendencia, que Ortega y Gasset reclamaba para el arte nuevo" (p. 107).

J. Bernardo Pérez parece tener en alta estima la última etapa de la carrera vanguardista de Diego. Así también Francisco Javier Díez de

Revenga, que dedica su trabajo precisamente al estudio de “La permanencia de la vanguardia en el último Gerardo Diego”. A pesar de los ocasionales comentarios de interés que encierra, el artículo, hay que decirlo, decepciona un poco, y eso tal vez debido a las presuposiciones con las que el crítico se acerca a los textos. Partiendo de la idea de que la obra de Diego en su conjunto “se nos ofrece como una verdadera unidad, tal como el poeta siempre deseó” (p. 111), Diez de Revenga procede de tal manera que termina borrando todo lo que pudiera distinguir estos poemas de última hora de aquellos otros escritos unos cincuenta años antes: sólo busca aquellos rasgos que confirmarían una continuación de lo mismo. Así, tras una lectura de varios poemas de esta etapa final, el crítico llega, sin mucha dificultad, a la conclusión de que “mantiene el poeta vivas y constantes aquellas exigencias que marcó al principio de su carrera poética y que tantas veces repitió” (p. 123). Es decir, la especificidad estética de los textos, su diferencia, se sacrifica en aras de una concepción de unidad defendida, tal vez con excesivo celo, como criterio *sine qua non* de valor.

A lo largo de estos trabajos sobre la poesía de Diego, se hace patente el gran interés (y no sólo documental) que encierran los ensayos del poeta. Resulta, por lo tanto, oportuno el que el último estudio dedicado a Diego se ocupe precisamente de este tema. En “La obra en prosa de Gerardo Diego: Preludio a una edición”, la hija del poeta, Elena Diego, nos ofrece una espléndida selección de fragmentos que demuestra tanto la agilidad y precisión de la prosa de su padre como la enorme variedad de temas a que éste se abocó como prosista. Por otra parte, como indica el subtítulo de su trabajo, Elena Diego también habla del importante proyecto que tiene entre manos de preparar una edición del conjunto de esta obra en prosa. Algo en ese sentido se adelantó con la publicación en 1985 de una antología titulada *Crítica y poesía* (Júcar, Madrid, 1984): un volumen de 400 apretadas páginas, pero que, a pesar de su extensión, sólo da una idea muy remota del inmenso *corpus* que queda por rescatar. Porque, según nos informa Elena Diego, son más de 3 300 artículos los que actualmente se tiene fichados, ensayos literarios la mayoría de ellos, pero también numerosos textos dedicados a una u otra de las demás pasiones del autor: la música, la pintura, los toros y la religión. Ojalá y las circunstancias económicas actuales no impidan la realización de este importante y ambicioso proyecto de edición.

Entrando ya en el entorno vanguardista en que Diego se movía durante los primeros años de su carrera, son dos los trabajos dedicados a la obra de alguien que compartió con él sus primeras aventuras creacionistas: el poeta Juan Larrea. Robert Gurney nos ofrece un estudio sobre “El creacionismo de Juan Larrea”, en el que deslinda la relación del poeta vasco no sólo con dicho movimiento (en concreto, con la teoría y práctica de Huidobro), sino también con otras ex-

presiones de la vanguardia internacional, más o menos contemporáneas suyas, como el expresionismo y el surrealismo. Gurney plantea la posibilidad de que el primero haya ejercido influencia no sólo en Larrea, sino también en Huidobro. En apoyo a esta novedosa tesis, menciona las importantes traducciones de poesía expresionista que publicó Borges en la revista *Grecia*, pero por desgracia, no hurga más a fondo en su propuesta. En cuanto al surrealismo, Gurney argumenta que, a pesar de la desconfianza que sentía Larrea hacia el materialismo de dicho movimiento, éste le ayudó a liberarse de un creacionismo que ya, para 1926, “se había tornado asfixiante” (p. 136). Parece que Larrea, efectivamente, se asomó al surrealismo durante la profunda crisis espiritual vivida entonces; pero, para la recta comprensión de dicho momento, no cabe duda de que el ejemplo del surrealismo resulta a la larga menos relevante que el encuentro en París con el poeta peruano César Vallejo, figura que Gurney, curiosamente, relega a un segundo término. Porque, como demuestra muy bien Miguel Nieto en su trabajo sobre “Juan Larrea y la vanguardia hispánica”, fue Vallejo quien, con su visión y experiencia netamente americanas, le sugirió a Larrea el camino a seguir: gracias a la amistad y al ejemplo poético de Vallejo, poco a poco América se fue constituyendo para Larrea en “un destino espiritual cifrado” (p. 147). Apoyándose en la correspondencia inédita de Diego a Larrea, así como en fragmentos excluidos de la versión publicada de *Orbe*, el diario de Larrea, el trabajo de Nieto constituye un excelente complemento al de Gurney, al subrayar en la obra de Larrea todo lo que hubo de ruptura con la tradición literaria nacional.

A estos dos trabajos sobre Larrea siguen tres dedicados a examinar distintos aspectos de la vanguardia española. En “Ultraístas y creacionistas: midiendo las distancias”, Juan Manuel Díaz de Guereñu hace una revisión a fondo de las diferencias teóricas entre las propuestas lanzadas por los representantes de los dos movimientos mencionados. Examina no sólo los propósitos perseguidos por cada quien, sino también las opiniones expresadas de unos sobre otros; incluso, en el caso de los creacionistas, mide las distancias entre la poética de miembros de un mismo movimiento: así, con gran precisión y finura de juicio, compara, por ejemplo, las diversas actitudes de Diego y Larrea con respecto a Huidobro. Sus conclusiones resultan demasiado complejas para poder resumirlas aquí de manera sucinta. Pero, en términos generales, podemos decir que, si bien el creacionismo, para sus practicantes, era un modo de expresión poética basada sobre todo en la autonomía de la imagen, el ultraísmo, para sus propugnantes, no era más que una vaga aspiración a estar a la altura de la última moda, sea la que fuere, pero sin que hubiera por medio ninguna reflexión estética verdadera. La única excepción que encuentra el crítico a esta regla de vaguedad teórica entre los ultraístas

la constituye Jorge Luis Borges, quien, como se sabe, elaboró una serie de propuestas muy lúcidas sobre el quehacer poético. Pero como señala Díaz de Guereñu, al hacerlo el argentino era consciente de que “sus precisiones formales contrariaban la estrategia de ultraísmo peninsular, anclado en su irreductible indefinición” (p. 164). Por otra parte, al ahondar en la distinción entre ultraísmo y creacionismo, el crítico, con notable buen tino, demuestra la vigencia de la distinción establecida por Coleridge y otros poetas románticos del siglo XIX entre fantasía e imaginación (distinción ya retomada, por cierto, y en el mismo contexto, por el propio Huidobro).

Los datos proporcionados por Díaz de Guereñu dan un testimonio tan contundente de la mediocridad teórica del ultraísmo, que uno no esperaría encontrar que nadie saliera en defensa suya. Sin embargo, esto es precisamente lo que hace José María Barrera López, en su artículo sobre “Garfias y otros vanguardistas en la poética de ultra”. El intento, desde un principio, parece destinado al fracaso y, de hecho, las razones esgrimidas no logran convencernos de que el ultraísmo haya tenido un programa definido, tal y como el crítico pretende. Pero, con todo, Barrera López hace observaciones de indudable valor; sobre todo, acierta al señalar la necesidad de estudiar no sólo las declaraciones teóricas de los ultraístas, sino también las obras que surgieron de estas propuestas, muchas de ellas olvidadas e incluso inaccesibles para el lector de hoy. Por otra parte, al margen de esta pretendida reivindicación ultraísta, Barrera López sí logra despertar interés por el protagonista de su estudio, Pedro Garfias. Como demuestra, tanto Diego como Larrea expresaron verdadero aprecio por Garfias, quien, además, fue uno de los pocos ultraístas en reconocer (aunque fuera tardíamente) la deuda contraída por este movimiento para con Huidobro. Por eso mismo resulta extraño el que Barrera López, al ocuparse de la carrera vanguardista de Garfias, no haya prestado más atención al frustrado proyecto, emprendido en abril de 1920 por los tres poetas españoles mencionados (Garfias, Diego, Larrea), de publicar un libro colectivo bajo el título de *Triángulo*. Una reflexión sobre este proyecto, que tuvo el propósito de reunir los poemas que los tres estaban entonces escribiendo, seguramente le hubiera permitido matizar un poco más la inserción de Garfias en este momento inicial de la vanguardia hispánica.

La vanguardia, como señala Barrera López al principio de su trabajo, tuvo amplias reverberaciones por toda España. El examen de una de estas experiencias regionales es lo que nos ofrecen, finalmente, Alberto Montaner Frutos y J. Enrique Serrano Asenjo, en su trabajo “Teoría y realidad de la vanguardia extremeña (según Eugenio Frutos)”. A pesar de algunos importantes esfuerzos críticos de última hora, ni Eugenio Frutos (1903-1979), ni su amigo y maestro Francisco Valdés (1892-1936), que también figura en el presente es-

tudio, son conocidos como merecen serlo. En el presente trabajo Montaner y Serrano, apoyándose en la correspondencia enviada por Valdés a Frutos, recrean la recepción algo ambigua brindada a la vanguardia en Extremadura, provincia de donde los dos eran naturales. Valdés evidentemente tenía muchas reservas al respecto. Frutos, en cambio, sensiblemente más joven, sí se acercó con bastante entusiasmo a la vanguardia, tal y como demuestran nuestros críticos al analizar dos de los textos, ambos fechados en 1930, de su libro *Torbellino de aspás*: “El cariño al hipopótamo” y “Metamorfosis”. Sus detallados análisis nos alejan un poco del mundo de referencias en que las discusiones se desarrollan en los demás trabajos, lo cual, a pesar de todo, trae sus ventajas; porque, además de familiarizarnos con la obra de Valdés y Frutos, los críticos así nos recuerdan que la vanguardia hispánica también se apasionó por el cine, por ejemplo, y también por la obra de Ramón Gómez de la Serna, consideraciones ambas que, curiosamente, cobran muy poco relieve en los demás ensayos.

Para resumir, en *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica* se nos brinda una excelente colección de estudios, entre ellos varios que constituyen aportaciones fundamentales a los temas que tratan. En un libro de esta naturaleza, inevitablemente hay omisiones. José Luis Bernal, en su prefacio, lamenta no haber podido contar con una intervención sobre el carácter interartístico de la vanguardia (tema, de todos modos, tratado muy bien, aunque de paso, en su propia ponencia). Por mi parte, me hubiera gustado que se prestara más atención a la vanguardia hispanoamericana: al ultraísmo rioplatense, por ejemplo, o también al estridentismo de México. Pero estas y otras omisiones de ninguna manera restan valor o interés al presente libro que, por encima de muchas otras virtudes, tiene la de romper con las presuposiciones estrechamente nacionalistas que todavía predominan en ciertas zonas de la filología española. Como señala Miguel Nieto: “La discusión sobre si hubo o no vanguardia española, o un movimiento surrealista español, carece de precisión conceptual al aplicar una categoría histórica anterior [la de nación] a un fenómeno que en buena medida se define contra ella” (p. 140).

JAMES VALENDER
El Colegio de México

SARA POOT HERRERA, *Un giro en espiral: el proyecto literario de Juan José Arreola*. Universidad, Guadalajara, 1992; 238 pp.

Los vaivenes de la fama literaria son difíciles de pronosticar. Mientras los amigos coetáneos:jaliscienses Juan José Arreola y Juan Rulfo se ini-