

Guillermo Carnero, Aurora Egido, Mario Hernández, Pilar Palomo, Gustav Siebenmann, Jaime Siles *Poesía del 27*, estudios coordinados por Aurora Egido, Ibercaja, Zaragoza, 1990.

*Poesía del 27* es una publicación de Ibercaja (Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja) que se inscribe en el marco de los ciclos organizados por esta entidad, con carácter estable, desde años atrás. Responde a las conferencias pronunciadas en el *V Ciclo Literario* del curso 1986-1987, coordinado, programado y dirigido por la Catedrática de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, Aurora Egido. Los cursos tienen por objeto divulgar el conocimiento de la literatura española entre la sociedad aragonesa, a la vez que sirven para complementar la formación académica que reciben los estudiantes en las facultades de su Universidad. Para ello se organizan como conferencias abiertas al público, imprimiéndose después el libro correspondiente a cada ciclo en ediciones en las que formato y tipos de imprenta favorecen la lectura del aficionado. En este caso la edición incluye unos *Collages* de Norberto Gimelfarb, de la Universidad de Lausana, "Generación de formas con firmas conforme las firmas de una generación", en los que las firmas de Lorca, Dámaso Alonso, Aleixandre, Prados, Cernuda, Salinas, Guillén y Gerardo Diego componen divertidas y originales ilustraciones.

Este es el quinto libro de la serie iniciada con el tema local *La Literatura en Aragón* y continuada por *Lecciones cervantinas, Mitos, folklore y literatura*, y *Literatura y Política*. El sexto (curso 1987-88) se titula *Perfiles del Barroco*. La Dra. Aurora Egido realiza en todos ellos una introducción donde define objetivos, justifica en cada caso la elección de tema y ponentes, resume contenidos y valora logros. En el volumen que nos ocupa indica que con *Poesía del 27* "no se ha pretendido, ni siquiera en la intención, presentar un panorama completo de dicha generación sino ofrecer, en primer lugar, una introducción general, desde la perspectiva crítica de un hispanista, buen conocedor de las letras españolas, como Gustav Siebenmann, para pasar después a los análisis de la obra poética de algunos autores más representativos: Dámaso Alonso, García Lorca, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre. La selección, desde luego, es incompleta y en cierto modo arbitraria. Hecha más por los imperativos del tiempo y el número de conferencias usuales en estos cursos que por cualquier otra razón que pudiera aducirse. Se trató de que la voz del 27 se oyera en la de otros poetas actuales que como Mario Hernández, Carnero o Siles gozan de la doble cualidad de creadores y críticos" (pág. 11).

En cierto modo esta reseña informativa es supérflua, si consideramos que Aurora Egido resume con detalle el contenido de cada una de las ponencias en su introducción, a excepción de la de Mario Hernández, que habló sobre la poesía y pintura de García Lorca, eligiendo un tema diferente para la publicación del libro. También Aurora Egido informa sobre la actuación de Alberti, que cerró espectacularmente el programa. Su actuación está minuciosamente contada, a pesar de que, en palabras de la narradora, “rescatar cuanto de efímero tiene un acto de poesía oral escenificada.... resulta imposible. Cabe, sin embargo dar fe de un poeta que ha entendido su regreso como un deber con los demás y consigo mismo, pero también como un juego, con la tenacidad y el entusiasmo que sólo es posible cuando se lleva, como él mismo dice, “la juventud con cinco toros dentro” (p. 22).

Gustav Siebenmann, catedrático de Lengua y Literatura españolas de la Universidad de St. Gallen en Suiza, inaugura el ciclo con la lección titulada *Introducción a la Generación del 27*, (pp. 27-44), en la que incluye un pequeño repertorio de bibliografía selecta sobre el tema. Siebenmann es autor, entre otros libros, de *Los estilos poéticos en España desde 1900* (Madrid, 1973), ya clásico, y “El concepto de ‘vanguardia’ en las literaturas hispánicas” (*Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos LLorach*, Oviedo, 1984).

Justifica su intervención recordando los recientes fallecimientos de algunos de los poetas que integraban esta generación, así como el cincuentenario del asesinato de García Lorca. Y aunque concede que hablar del tema es “andar por caminos bien trillados”, piensa que el cambio periódico de la sensibilidad estética lo hace de nuevo interesante, a la vez que manifiesta la continua inquietud editorial por este grupo en Europa. También refiere su experiencia personal e intelectual ante el conocimiento de la generación, la que sería clave en su dedicación al hispanismo, desviándole de su primera vocación de romanista.

Aborda el problema de las complejidades que comporta la definición de cualquier generación, recordando los criterios positivistas defendidos por Petersen, y opinando que, por encima de las individualidades poéticas de cada miembro del grupo del 27, pueden considerarse unas tendencias (*opciones poetológicas*, pp. 38-40) que les otorgan clara unidad. Dichas tendencias podrían resumirse en el uso de un metaforismo audaz, adjetivación novedosa y abundantes libertades métricas.

La dispersión *existencial* e ideológica de los poetas del 27 es otro aspecto estudiado por Siebenmann en su ponencia, en la que dibuja el fondo económico, político y social de unos años 20 muy conflictivos tras su brillante apariencia cultural. Incluye aquí la mención a esa “otra generación del 27” que se formó en torno al *Nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández, “La Edad de Plata”, así nombrada y estudiada por José Carlos Mainer en 1975. Su orientación marcadamente realista, política y social abarca nombres como César Arconada, José Venegas y José Antonio Balbontín, entre otros. De alguna manera esta nueva generación de escritores menos afortunados trató de oponer a la “vanguardia” un arte “de avanzada”, mayoritario, popular y divulgador de los ideales socialistas y comunistas. Concluye Siebenmann que la generación del 27 se dispersó frente a estas “avanzadas” de 1932, habiendo partido de las “vanguardias” de 1918-22, y que a la marcada despreocupación

sociopolítica de sus componentes en torno a 1927, siguió una evolución personal hacia posturas más “cívicas y matizadas”, rehumanizando un arte que había nacido joven y con talento.

María Pilar Palomo, Catedrática de Literatura Española de la Universidad Complutense, titula su conferencia *En la última poesía de Dámaso Alonso* (pp. 47-60). Cree María Pilar que el poema “¿Existes? ¿No existes?”, leído personalmente por el autor a la ponente en su domicilio madrileño en el año 1984, era el principio y no el final del libro *Duda y amor sobre el Ser Supremo*, publicado en 1985 por Cátedra en la *Antología de nuestro monstruoso mundo*. Sobre este último título de la obra de Dámaso Alonso y sobre el poema mencionado gira la argumentación del discurso, centrado en el estudio de la cronología del poema, del libro y del texto en prosa que prologa la antología (*Vida y obra*).

*Duda y amor sobre el Ser Supremo* no es un libro motivado por la muerte reciente de amigos entrañables (Aleixandre o Guillén), sino que éstas se sumaron a la angustia de la ancianidad del poeta (“inmensos años, ochenta y seis”), de su soledad y desesperanza, del terror vital y las dudas que existían “desde siempre”. El poema “¿Existes? ¿No existes?” (olvidado, sin embargo, por la crítica, que lo ha considerado desgajado del resto), formaría la quinta parte del libro, y su colocación al final sería un hecho deliberado y consciente, porque este poema, con palabras de María Pilar Palomo, “es la síntesis de la suprema Incógnita damasiana y síntesis definitiva de toda anterior interrogación” (p. 57), aunque haya actuado “como núcleo generador poético de la totalidad”. Terminar el libro con dicho poema estaría justificado con la intención de dejar que la esperanza venza sobre la duda y el terror. Una esperanza que se concreta en el amor, aunque no haya ninguna certeza de la existencia de Dios. Palomo está convencida de que la redacción del poema es anterior a la del resto de los poemas del libro, y que su colocación depende de la organización estructural *consciente* de los contenidos. Su tesis parece demostrada, como resume A. Egido “tras un análisis detallado de la *dispositio* del libro y la aportación de otros argumentos cronológicos e intertextuales”(p. 13)

El poeta y profesor titular de Literatura Española de la Universidad Autónoma de Madrid, Mario Hernández, escribe el excelente artículo Música y poesía: *tres poemas sobre el vals* (1930-1931) pp. 63-94, tema ya anticipado en la revista *Poesía*, “Diez poemas sobre el vals, antología y prólogo”, 29, (1987), pp. 117-141, y desarrollado ahora en una de sus partes.

Los textos pertenecen a Aleixandre (*Espadas como labios*) y a García Lorca (*Poeta en Nueva York*). Son ejemplo de las interrelaciones entre música y poesía y cifra del tratamiento de lo amoroso en la etapa surrealista de los dos poetas. Surgen en los años en que había triunfado en la poesía española la corriente del *nuevo romanticismo*, que elevaba el sentimiento y las “barricadas del corazón”, según José Díaz Fernández, sobre la vida putrefacta y la literatura academicista.

Mario Hernández estudia en *La rebelión contra el piano de cola* las parodias y desmitificaciones que Dalí y Buñuel realizaron en época temprana sobre las convenciones sentimentales y amorosas de una sociedad burguesa que adora cierto tipo de música (Chopin, por ejemplo), con alusiones a *Un chien andalou*. La nueva

actitud será a veces paradójica, exaltando un sentimentalismo suficientemente desgastado, y parodiando a la vez los símbolos sociales de ese sentimentalismo trasnochado y burgués. En este contexto inscribe Mario Hernández el proyecto del libro *Porque te quiero a tí solamente (Tanda de vals)* de Lorca, a la vez que, recordando las palabras de Ramón Gómez de la Serna y del propio García Lorca, relaciona los dos vals de *Poeta en Nueva York* con la estética de lo cursi.

Estudia la cronología del “Pequeño vals vienés”, del que transcribe íntegra la primera versión aparecida en la revista londinense “1616” *English and Spanish Poetry*, dirigida por Altolaguirre, y que presenta notables variantes respecto a las posteriores versiones editadas en *Taller* (cuatro años más tarde) o en *Poeta en Nueva York*. La versión definitiva, en cualquier caso, está creada con “tino y sabiduría absolutos”, como observa Mario Hernández con buen criterio, resultando muy interesante el cotejo de los textos.

“El Vals” de Aleixandre, publicado en *Poesía Española* en 1932 podría estar compuesto bajo la incitación del de Lorca, aunque hay antecedentes bastantes en su propia poesía, como la referencia al “vals americano” en “Nadadora sumergida” y otros, para pensar también que pudo componerlo de manera independiente. Las relaciones entre ambos poetas en casa de Aleixandre, con testimonios de Cernuda y Altolaguirre, hacen pensar en ecos e influencias de ida y vuelta, al margen de las fechas concretas de redacción.

“El Vals en las ramas” editado por Lorca en el primer número de *Héroe* en 1931 con la dedicatoria *Homenaje a Vicente Aleixandre por su poema El Vals*, confirma la amistad literaria que existía entre ellos, interpretada por Hernández como “el generoso cierre de una rueda de inspiración en la que las dos personalidades poéticas no se interfieren, sino que (...) brillan con poder propio” (p. 82). Transcribe el texto completo, que perteneció en su origen al libro *Poemas para los muertos*, un proyecto que debió absorber *Tierra y Luna* “el cual, a su vez, desembocó casi enteramente en los índices de *Diván del Tamarit* y *Poeta en Nueva York*” (p. 85), y del que se conserva un único manuscrito rescatado del suelo de la imprenta por el malagueño Fernández-Canivell.

En *Valses y escenas mímicas* recrea el autor del artículo el clima humano que rodeaba a Lorca y Aleixandre en la época de la composición de los vals, recordando alguna anécdota contada por Gerardo Diego, Concha Méndez o el diplomático chileno Carlos Morla Lynch, a propósito de las fiestas celebradas en casa de éste o en la de Aleixandre. En ellas reinaba una alegría franca y cierto gusto por lo escénico (mimo y música). Lorca solía interpretar cuplés y vals de manera irónica, “pero con absoluta seducción hacia su encanto sentimental”, haciendo realidad lo “cursi bueno” de Ramón Gómez de la Serna.

Las diferencias entre los textos de ambos poetas, así como el comentario y análisis de las estructuras métricas, estilísticas y conceptuales se encuentran en *Lorca y Aleixandre: tanda de vals*. El “Pequeño vals vienés” es considerado como “una declaración de amor (...) incumplido y trágico. El vals es al fin *violín y sepulcro*” (p. 87). La huída simbólica hacia la civilización también conducirá a la muerte. “El poema está construido mediante una oposición central, que recubre las demás: la de un

escenario decadente, la Viena de la vieja Europa, habitada por la muerte, y el “fragmento de la mañana” que el poema rescata de la memoria y el deseo amorosos; memoria musical, mediante la cual el vals se identifica con su ciudad y la mañana, y memoria amorosa, por la que el tú anhelado se une al escenario de la evocación” (p. 88).

Otra posición mantiene Aleixandre respecto a lo musical. Su poema esencialmente descriptivo y satírico lo dirige “a una sociedad de la que él se rie con su propio esternón por batuta”, aunque sea también “un amargo poema de amor” (pp. 89-94). La técnica, comparable a algunos poemas de *Pasión de la tierra* como “La muerte o antesala de consulta”, consiste en describir situaciones concretas para, seguidamente, desenmascararlas irónicamente en una progresión que en el “Vals” estalla “con un final climático” (p.89). El escenario del vals es un salón de sociedad de “buen tono”, quizás de la misma época en la que se compone el poema, 1930, opina Mario Hernández matizando las palabras de Dámaso Alonso en *Poetas españoles contemporáneos*, porque el yo del poeta “irrumpe desde el primer verso en tiempo presente”, y por ese motivo es dolorosa la caricatura. Pero junto a las diferencias hay resonancias y parecidos, sobre todo en las referencias descriptivas del amor físico (“cuando los vellos van a pinchar los labios obscenos que saben” y “dejaré mi boca entre tus piernas”...)

También se estudia la presencia de ecos del cancionero infantil popular en el “Vals de las ramas”, las agrupaciones terciarias propias de estos cantos, su ritmo zigzagueante, y cómo el yo poético se enfrenta a la amenaza de la muerte arropado por la envoltura métrica tradicional y sus vivaces metáforas. El vals, tratado desde una perspectiva irónica, será, pues, símbolo del mundo amoroso y símbolo social. Tanto Lorca como Aleixandre, concluye Mario Hernández “rescatan la atmósfera del vals, sus giros y cadencias, con la admiración propia de una mirada que vuelve los ojos hacia un mundo de lejano refinamiento social para, en él, desenvolver el tema del amor bajo la nueva y subvertidora sensibilidad del surrealismo” (p. 94).

Jaime Siles, Catedrático de Filología Latina de la Universidad de La Laguna, Director del Instituto Español de Cultura en Viena y poeta, titula su ponencia *Jorge Guillén: simetría y sistema; elementos explícitos e implícitos en Cántico 1928*. (pp. 97-113).

La erudita exposición de Siles tiene como centro referencial el primer *Cántico* (1928), considerado como una rotunda afirmación de vida y realidad. Vida que es constante diálogo con los seres y objetos reales, y existencia atravesada por la armonía que une al hombre con las cosas, con el mundo. *Cántico* es una *razón vital* y una *razón histórica*, por lo que Siles articula su discurso en dos ejes: “Uno, el de sus rasgos distintivos -la simetría y el sistema- que informan y explicitan la estructura de ese su mismo funcionar ... otro el del por qué de esa simetría y ese sistema” (p.99). Combina, pues, para ello, un método descriptivo e interno (el “qué” y el “cómo”) y explicaciones externas, aunque “latentes o patentes” en el sistema analizado. Revela que se basa en el modo de operar de la lingüística expuesto por De Groot en 1923. Los dos enfoques corresponderían así a la actividad del lingüista en el primero, y a la del filólogo en el segundo, combinando el eje sincrónico en el que la lengua de la

obra se hace posible, con el diacrónico en el que se constituye dentro de la tradición literaria.

La obra de Guillén es vista como un sistema estructural unitario y dinámico, que integra a la vez la identidad y la variabilidad, al tiempo que se define al poeta como un *fenomenólogo estructural*, cuya fenomenología corresponde al núcleo del *FONDO*, mientras el estructuralismo lo hace al modo de la *FORMA*. “Lo sorprendente es que, en esta integración, la *Forma* ha sido articulada desde la simetría. Y el *Fondo* desde los precedentes de la tradición”(p.106). Guillén sintetiza y selecciona de esa tradición los elementos sobre los que edifica su sistema: en Góngora (*Las Soledades*) y el barroco descubre, por ejemplo, “la disposición del léxico en función de su apoyo arquitectónico, la estructura”(p.101), en el  *cubismo*  las seguras referencias espaciales que ofrece la geometría, en el *Análisis Algebraico* (Rey Pastor, 1917) “la sistematización de los conceptos aritméticos y algebraicos sobre la base de los *conjuntos* a que pertenecen”(p.104). Además Guillén se separa de sus compañeros de generación, *idealistas* en el orden lingüístico, porque él es un *estructuralista*, alejado de la influencia de Vossler o Croce, y admirador de Proust, Valéry, Mallarmé o Rubén Darío. Por otro lado, la disposición estrófica y tipográfica, y la armonía métrica y visual hacen que el sistema se inscriba en el “cosmos de la *simetría*”, mientras el ritmo ordena la abundante creación nominal, que domina en su lengua poética sobre la actividad verbal, reducida a un presente casi “ácrono”.

Guillén combina lo moderno y lo barroco, conecta con Poe, Baudelaire, Apollinaire y Valéry en la consideración de que el poema es un trabajo de precisión ligado a la rigurosa lógica del problema matemático, y afirma su singularidad en el seno de las coordenadas de la *generación del 14*. Generación ésta europeizada, que fundamenta nuestra modernidad y que, con Ortega como cabeza visible, influye en la idea guilleniana de un sistema en el que se funden *vida y obra*. La sinrazón y antirrazón que hacen de la poesía una derrota de la inteligencia se transforman en Guillén en la certidumbre de que la poesía es “vida y es inteligencia, y colores y sentidos, y oficia en ella la razón-la apasionada razón que, en *Cántico*, es alegría y confianza y fe y realidad, resueltas en el más perfecto y vital de los órdenes: el que el poema eleva como voluntad y el lenguaje erige como afirmación”(p.113).

Guillermo Carnero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Alicante y poeta, discurre sobre *El problema del conocimiento en la evolución poética de Vicente Aleixandre* (pp.117-129), refiriéndose al modo de percibir el mundo, de seleccionar y elaborar la información transmitida por éste, y a la posición que el poeta ocupa en él. Repasa las tradiciones literarias en las que Aleixandre se formó, *simbolismo, modernismo, vanguardias*, y opina que “la superación del discurso técnico modernista se produce cuando una feliz coincidencia hace confluir la búsqueda de caminos nuevos, en su doble dimensión (espacio exótico y técnica del verso), en el descubrimiento del haikú; José Juan Tablada y Ezra Pound al mismo tiempo”(p.118).

Lo que interesa en el caso de Aleixandre es el descubrimiento de las posibilidades de una poesía que valora la intuición y la emoción como vía de conocimiento. En *Ambito* hay “poesía pura”, su primera solución a dicho problema de acuerdo con el espíritu de la época (desaparición del *ornatus* y la *amplificatio*, potenciación de la

sugerencia, esencialidad expresiva, brevedad, síntesis...). Pero esto no bastaba y pronto fue atraído a la esfera del surrealismo, basado en la doctrina freudiana y en una triple rebelión literaria, moral y política. *Pasión de la tierra* y *Espadas como labios* serán así su aportación al Superrealismo canónico español e internacional, y aunque se instaló en una versión moderada del mismo, es a éste a quien debe, resume el propio Carnero, “su descubrimiento de una visión de erotismo integrador como forma de estar en el mundo, unida en esto a la solidaridad a que lo condujeron las dos macrotendencias de la poesía española de postguerra: la “rehumanización” y la “poesía social” (p.127). *La destrucción o el amor*, *Sombra del paraíso*, *Historia del corazón* y *En un vasto dominio* expresarían su integración con el mundo a través del amor y la solidaridad.

Finalmente, *Poemas de la consumación* (1968) y *Diálogos del conocimiento* (1974), concluyen su camino creativo como recapitulación y reflexión desde la óptica de la vejez, amenazada por la muerte. El conocimiento aquí se traduce en los verbos *saber* y *ver*, *morir* y *envejecer*. Escribe en “los amantes viejos”: *Conocer es amar. Saber es morir..*

Concluimos también nuestro resumen pensando que aunque el presente volumen no sea importante ni significativo a la hora de estudiar orgánicamente la Generación del 27, sí proyecta inteligencia y luz sobre una parte de sus miembros y de sus textos, y revela aquí y allá detalles e ideas originales que, como el artículo de Mario Hernández, muestran la pasión literaria que los genera. Lo que el lector, sin duda, agradecerá.

María Teresa González de Garay  
Colegio Universitario de la Rioja.