



AVISO LEGAL

Capítulo del libro:	De la evasión a la dura confrontación: la poesía de las vanguardias literarias españolas en el exilio
Autor del capítulo:	Sosa, Diego
Forma parte del libro:	<i>Rutas y experiencias: 80 años del exilio republicano español</i>
Autores del libro:	Véjar Pérez-Rubio, Carlos; Acevedo López, Guiomar; Jump, James; Ríos Saloma, Martín F.; Sánchez Díaz, Gerardo; Pina Tabío, Víctor; Massón Sena, Caridad; Cowie, Lancelot; Dosil Mancilla, Francisco Javier; Santana, Adalberto; Castañeda García, Laura; Suastes Jiménez, Daniel; Rodríguez Lara, Huitzilin Tonatiuh; Bondia Rodríguez, Carles; López Martín, Alba Florencia A.; Bocanegra Barbecho, Lidia; Toscano, Maurizio; Peredo Castro, Francisco; Jiménez Reyna, Eugenia Gabriela; Pérez Aguirre, Dulce María; Sosa, Diego; Guasch Mari, Yolanda
Colaboradores del libro:	Santana, Adalberto; Acevedo López, Guiomar (coordinadores); Brutus H., Marie-Nicole (diseño de portada); Martínez Hidalgo, Irma (diseño de interiores)
ISBN del libro:	978-607-30-4984-9 Trabajo realizado con el apoyo del programa PAPIIT IG400117
Forma sugerida de citar:	Sosa, D. (2021). De la evasión a la dura confrontación: la poesía de las vanguardias literarias españolas en el exilio. En A. Santana y G. Acevedo (coords.), <i>Rutas y experiencias: 80 años del exilio republicano español</i> (pp. 265-274). Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/

D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510
Ciudad de México, México.
<https://cialc.unam.mx>
Correo electrónico: cialc-sibiunam@dgb.unam.mx

Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este contenido en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0 Internacional).
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>



Usted es libre de:

- › Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- › Adaptar: remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- › Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Pueden hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- › No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- › Compartir igual: si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra,
deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

4. DE LA EVASIÓN A LA DURA CONFRONTACIÓN: LA POESÍA DE LAS VANGUARDIAS LITERARIAS ESPAÑOLAS EN EL EXILIO

Diego Sosa

Sería muy difícil, incluso ocioso, tratar de encasillar la literatura que practicaron los escritores españoles exiliados en América en una categoría tan grande como la que propongo en el título de este ensayo. Más aún, “[...] el exilio no es una categoría literaria” y aun cuando lo fuera, como de pronto se ha intentado con categorías como la de “Poscolonial”, “[...] las experiencias y respuestas vitales [de los escritores españoles del exilio] siempre son individuales”,¹ como sugiere Eduardo Mateo Gambarte.

Lo que busco entonces con este escrito es más bien rastrear el tema de la evasión que las vanguardias literarias españolas integraron a su quehacer, incluso antes de que comenzara el conflicto civil en España y mostrar los efectos que tuvo en la poesía de Alberti, ya estando en el exilio. La literatura en España, puede dividirse en tres grandes etapas, el Creacionismo, el Ultraísmo y, finalmente, el Superrealismo, llamado así por Guillermo de Torre en su análisis sobre *Las literaturas Europeas de Vanguardia*. Cada una de estas tendencias, como habré de discutir a lo largo de este ensayo, condujeron a la poesía o más en concreto, a la imagen, por un proceso que finalmente la convirtió en un instrumento de evasión. Este instrumento sirvió, como habré de mostrar, para ejemplificar la realidad del momento sin que la extrema complejidad del momento histórico y político que vivía España y Europa, en general, fuera necesariamente usada como referente en la literatura de entonces.

Por supuesto, este tema y esta actitud no está presente en toda la literatura y el arte español previo a la caída de la República, pero sí se puede encontrar en algunos ejemplos, como en el *Paseo de Buster*

¹ Eduardo Mateo Gambarte, “Problemas específicos de los jóvenes escritores exiliados en México”, en Rose Corral, James Valender y Arturo Souto Alabarce [eds.], *Poesía y exilio: los poetas del exilio español en México*, México, El Colegio de México, 1995.

Keaton, de Lorca, o en el ensayo de *San Sebastián*, de Dalí. Además, como habré de mostrar, *La Gaceta Literaria* de Gimenez Caballero, que tomó el pulso de la literatura española durante muchos años, detecta esta “[...] actitud anti-retórica” que se dedicó a “...asesinar a la realidad de frente o por la espalda. [...]”² en varios momentos, principalmente en aquellos libros publicados entre 1929 y 1931. Es relevante para este ensayo el poemario de Rafael Alberti, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1929), pues en él se muestra a un Alberti, miembro activo y prolífico de la generación del 27, que adopta este tema y practica la evasión. Esto se puede observar, principalmente, en la aproximación hacia la muerte de la que Alberti se vale para escribir estos textos. Sin embargo, a partir de 1939, la búsqueda transgresora del lenguaje, en Alberti, se cambia por una casi “súplica” por el regreso a la precisión de la palabra, como se muestra en *De ayer para hoy*, incluido en *Entre el clavel y la espada*. “Después de este desorden impuesto, de esta prisa, de esta urgente gramática necesaria en que vivo, vuelva a mi toda virgen la palabra precisa, virgen el verbo exacto con el justo adjetivo”.³

De aquí concluyo que la evasión de Alberti, ya en el exilio, regresa a él en forma de nostalgia, horror y desorden.

DESDE EL MANIFIESTO FUTURISTA HASTA EL CREACIONISMO

El tema de la evasión y la transformación de éste en un instrumento poético, realmente comienza con la fascinación por los avances tecnológicos que el principio de siglo trajo consigo. En el número 20 de la revista madrileña *Prometeo*, fundada por su padre, Ramón Gómez de la Serna publica la “Proclama futurista a los españoles”, bajo el seudónimo de Tristán. En este documento, que recuerda por sus repetidas exclamaciones al *Uccidiamo il Chiaro di Luna* de Marinetti —el primer manifiesto futurista— publicado tan sólo un año antes, De la Serna ya dibuja los parámetros de lo que habría de ser un movimiento

² Alejandro Collantes de Teran, “Castilla”, en *La Gaceta Literaria*, 15 de enero, 1929. En <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003887472&tsearch=&lang=es>.

³ Rafael Alberti, “De ayer para hoy”, en *Antología Poética*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 187.

4. De la evasión a la dura confrontación

tan importante para los artistas jóvenes que habitaron *La Residencia de Estudiantes*.

¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música Wagneriana!
¡Modernismo! ¡Violencia sideral! [...] ¡Movimiento sistémico resquebra-
jador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darles lozanía! [...].
¡Secularización de los cementerios! [...] ¡Conspiración a la luz del sol,
conspiración de aviadores y *chaufers*! [...] ¡Voz juvenil a la que basta oír
sin tener en cuenta la palabra: –ese pueril grafito de la voz! –¡Voz, fuer-
za, *volt*, más que verbo!⁴

No me puedo detener mucho en este documento, pero de lo antes citado destaca que De la Serna invita a los artistas españoles a entender al Futurismo como un movimiento renovador, antirreligioso, promáquina, y que buscaba renovar el lenguaje poético, incluso hasta prescindir de la palabra.

Esta proclama habrá de hacer eco en otros documentos posteriores como “el manifiesto amarillo o manifiesto groc” que escribe Dalí junto con el crítico de arte Sebastià Gasch y el escritor Lluís Montanya en 1928. Elaborado 18 años después de publicada la “Proclama futurista...”, de De la Serna, en este documento se vuelve a insistir en un arte que estuviera conectado con todo aquello que le pertenecía a una era “Post-máquina”, es decir los “carros [...] los aeroplanos [...] el jazz [...] la literatura moderna [...] el teatro moderno [...] la poesía moderna”, y por supuesto, “el cine”.⁵ Que la Proclama de De la Serna haya servido de inspiración para el joven Dalí y sus amigos catalanes, demuestra la importancia de este texto para el arte español.

El último punto que subrayo de la “Proclama futurista a los españoles”, es decir la transgresión al lenguaje poético. Habría que recordar, primero, que De la Serna venía desarrollando *La Greguería*, el género literario que lo hizo famoso, desde 1912; lo anterior es relevante porque la greguería tuvo una gran influencia en la literatura española por ser, como lo define Irene Andrés-Suárez, “un verdadero despliegue de talento e ingeniosidad conceptual y lingüística”,⁶ lo que

⁴ Tristán, “Proclama futurista a los españoles”, en *Prometeo*, 1910, p. 2.

⁵ Salvador Dalí et al., *Manifiesto Antiartístico*, en M. J. Vera, *¿Por qué se ataca a la Gioconda?*, Siruela, 1994, p. 43.

⁶ Irene Andrés-Suárez, *Los microrrelatos de Juan José Millas*, en Francisca Jiménez Noguero, *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.

hace que la figura ramoniana, sea consecuente con esta búsqueda de lenguaje que De la Serna exige en su proclama futurista. La idea atrás de la greguería era causar una sorpresa buscando un retruécano humorístico y sumarle una metáfora, de tal modo que una greguería clásica podía quedar del siguiente modo “Los ceros son los huevos de donde salieron todos los demás números”. “El 4 tiene la nariz griega” o “¡La hora, qué pasajera se hacen las fachadas!”⁷ Como se puede observar, la greguería comienza con algo tan cotidiano como un número o con la hora y, a través de la metáfora, lo convierte en algo fantástico, dándole así un nuevo sentido.

Esta renovación del lenguaje es también un punto de partida para el Creacionismo, el movimiento que el chileno Vicente Huidobro desarrolla desde 1916 y que el poeta español Gerardo Diego usa para su propia práctica literaria. Para Huidobro, la nueva poesía debía ser menos ilustrativa, el objeto poético debía manifestarse en el lector en lugar de sólo describirlo con palabras. “¿Por qué cantarías la rosa, oh, poetas? Haced que florezca dentro del poema”,⁸ afirmó el chileno en su poema “El poeta es un pequeño Dios”, dejando claro que el propósito de la poesía creacionista era alejarse de toda literalidad para apoyarse exclusivamente en el poema. Como se demuestra en el siguiente texto de Gerardo Diego.

MIRADOR

A Ramón Gómez de la Serna

De balcón a balcón
los violines de ciego
tienden sus arcos de pasión
Es algo irremediable
cortar con las tijeras estas calles
Las cartas nacidas de mi regazo
aprenden a volar algo mejor
y a un peregrino arrepentido
se le ha visto bajar en ascensor

⁷ Ramón Gómez de la Serna y Rodolfo Cardona, *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 24.

⁸ Vicente Huidobro, “El poeta es un pequeño Dios”, en *El espejo de Agua*, 1916. En www.poemas-del-alma.com/vicente-huidobro-el-espejo-de-agua.htm.

4. De la evasión a la dura confrontación

En el bazar
las banderas renuevan el aire
y el caballo de copas lleva el paso
mejor que un militar
Y tú manso tranvía
gusano de mis lágrimas
que hilas mi llanto en tus entrañas
Condúceme a tu establo
y sácame del pozo en que te hablo
Yo te prometo que esta primavera
tu vara florezca en todos los tejados
tejados olvidados
en los que ya no pastan los ganados
y a los que nunca sube el surtidor
Dejemos al Señor
que arranque las estrellas
y durmámonos
sin consultar con ellas⁹

Como se puede observar, el poema de Diego se apoya en los sonidos para referirse a las imágenes que su texto propone (el viento en las banderas, el caballo de copas o los violines de ciego), eventualmente, ésta será la misión del *Creacionismo* de Diego, es decir la transformación del poema en expresión casi musical. Enrique Díez-Canedo lo explica del siguiente modo.

Cada poema va creando, por lo menos, su atmósfera, que es, lo repetimos, una atmósfera musical. Pero quizá no es distinto el caso de evocar con la poesía una realidad concreta, a semejanza de las artes plásticas, del de sugerir una determinada emoción, una síntesis de sentimiento, como la que produce la música.¹⁰

Diego llega a concluir que el estado primario del poema se encuentra en la música, y por lo tanto es ese su estado más puro. Diego, junto con algunos de los poetas y artistas de la Generación del 27, exploró el camino hacia la pureza de la poesía, lo que fundamentalmente significa despojar al poema de cualquier elemento que no sea poético, conservando en el poema sólo lo que constituye la materia prima del poema.

⁹ Gerardo Diego, *Manual de Espumas: 1924*, Fundación Gerardo Diego, 2016, p. 15.

¹⁰ Enrique Díez-Canedo, "Tres poetas", en *El Sol*, Madrid, 26 de mayo, 1922.

Según Antonio Blanch, los poetas españoles que pertenecían a este movimiento de “poesía pura”, a quienes clasifica como los poetas de la pureza creativa, vieron que el único lugar en el que se podía encontrar la pureza de la poesía era en ese momento de inspiración, donde se conciben las imágenes.

[Este] grupo de poetas busca la pureza aún más lejos, en los inicios de la actividad poética, en el mismo instante de inspiración, la cual decidirá, desde la pureza, todo lo que se derivará de ella, dependiendo de si se mantiene fiel a ese primer momento o no [...]. Todos los demás actos de imaginación o inteligencia, todas las vibraciones de sensibilidad, aunque sean necesarias y requeridas por la misteriosa semilla de la inspiración, ya no constituyen la esencia del poema.¹¹

Para demostrar este estado de pureza, Gerardo Diego se apoya en un silogismo de Apollinaire en el que compara lo que el cubismo es a la pintura tradicional con lo que la música es a la literatura. Diego concluye que la frase de Apollinaire no es simétrica pues el cubismo sigue siendo pintura, por lo que propone encontrar una práctica literaria que represente a la música y que a su vez represente al cubismo, de ahí que proponga “El cubismo es para la pintura tradicional lo que la poesía es para X. Por tanto, *a priori*, podríamos concluir la posibilidad de la existencia virtual de esa X, o Poesía = Música; busquémoslo entonces, nuevos Leverrièrs de nuestro Neptuno”.¹² De esta última cita es importante observar cómo Diego equipara esa X a despejar con Neptuno, y a los poetas con el matemático Le Verrier, quien encontró al planeta usando sólo las matemáticas.

El silogismo que propone Diego lo llevaría a crear lo que él llamó la “imagen múltiple”. Para Gerardo Diego, la poesía tenía diferentes estados de la materia, por así decirlo, y la responsabilidad de descifrar cada estado era únicamente de quienes los leían. Esto es porque, para Diego, el lector necesariamente tiene que pasar por un proceso evolutivo que comenzaría con el poeta, luego pasaría al creador, quien luego se transformaría en un niño y, finalmente, concluiría su transformación en un Dios. Para cuando el lector alcance ese estado de

¹¹ Antonio Blanch, *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*, Madrid, Gredos, 1976, p. 13.

¹² Gerardo Diego, “Posibilidades creacionistas. Cervantes, october 1919”, en *Obras Completas*, vol. 6, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 168.

4. De la evasión a la dura confrontación

Dios, el creador estará en plena capacidad de crear imágenes que pertenezcan al estado más puro de la poesía. En el momento en el que la imagen llega a ese estado, es posible llamarla múltiple.

Imagen múltiple: no son un reflejo de nada, sino la apariencia, una ilusión de sí mismo. Una imagen libre, creada y creadora. Una nueva célula del organismo autónomo. Y sin embargo, no hay esqueleto, no hay entrañas, Todo es superficie; porque la profundidad está en la superficie cuando la superficie es de plástico.¹³

La idea de imagen múltiple y la meta de convertir a la imagen en un hecho plástico lleva a un movimiento que se está desarrollando mientras que Diego está elaborando todas estas teorías, a juntar a los pintores de la época con los poetas, este movimiento fue conocido como *Ultraismo*. Es en 1921 cuando la revista *V-ltra* de Rafael Cansino-Assens aparece por primera vez y desde sus inicios buscaron la participación de pintores como Norah Borges o los polacos, Wladyslaw Jahl y Marjan Paszkiewicz. Además, los escritores de *V-ltra* frecuentemente buscaron el uso de las matemáticas, como lo hizo Diego anteriormente, en sus poesías, una práctica que duró bastantes años antes de comenzada la guerra. Sólo falta observar la conferencia de 1928, *Carteles de la Nueva literatura* de Gimenez Caballero, en la que propone un modelo matemático, para mostrar la distribución de la literatura joven en España.

Lo primero que hace Caballero es dividir a España en un polígono y a ese polígono lo divide en 3 triángulos: alfa, que corresponde al triángulo catalán; beta, que corresponde al triángulo castellano; y gamma, que corresponde al triángulo andaluz. A estos 3 triángulos añade uno más, al que asigna la letra delta, y que corresponderá a la región Gallego-Portuguesa. Esto lo lleva a proponer el teorema fundamental de la península literaria.

Pentágono/3 penínsulas+ 1... Conviene ahora examinarlos detenidamente. Ante todo, ecuacionándolos en fórmulas comparativas $\alpha \cdot \beta \cdot \gamma \cdot \delta$ $\beta \cdot \alpha \cdot \gamma \cdot \delta$ $\gamma \cdot \alpha \cdot \beta \cdot \delta$. Y en seguida estudiando su Naturaleza, sus Exponentes y Componentes. Y, finalmente, su Valor.¹⁴

¹³ *Ibid.*, p. 170.

¹⁴ Ernesto Giménez-Caballero, "Cartel De La Nueva Literatura", en *La Gaceta Literaria*, 15 de abril, 1928, p. 7.

Este es uno de muchos ejemplos donde las matemáticas hacen presencia en el quehacer literario de las vanguardias artísticas en España.

La plastificación de la realidad, sumado al constante uso de las matemáticas en el quehacer literario, la fascinación por el cubismo, y la combinación de las artes plásticas con la literatura, finalmente la vida se convirtió en un concepto sólido, los poetas de la vanguardia comenzaron a ver sus límites, dándose cuenta de que la única conclusión cierta para la vida era, de hecho, la muerte. Cuando los escritores de esta generación enfrentaron este problema, la única solución que pudieron encontrar fue evadir el problema usando la poesía, o como lo expresa Herrero Senés:

En general, las evasiones se producen mediante una compensación por lo que Bernard Smith llamó la reacción paradigmática moderna: condenar la vida moderna como banal y amenazadora. Algo de esto está en la explicación de que Antonio Marichalar proporciona el impulso poético en "Poesía eres tú" (1933) al vincularlo a la desesperación: la poesía nace de querer escapar a la vida porque esta conduce irremediamente a la muerte.¹⁵

Así, surge el tema de la evasión en la Literatura Española y éste se vuelve más presente a medida que la realidad española se fue haciendo más compleja. Los escritores que utilizaron la evasión, ya sea como tema o como instrumento lograron cumplir con la premisa fundamental de la literatura española de finales de los años veinte, "*(Toda) obra donde de algún modo no estuviese presente explícitamente la convulsa realidad social, no era auténticamente "vital"*", sin embargo, como nota Senés, esta realidad:

aparecía escamoteada, por lo que el concepto de vida que funcionaba en ellos era parcial e incompleto. Frente a esa idea se situaban las formulaciones de tinte surrealista, donde lo plenamente "vital", así el instinto sexual o la producción onírica, escapaban a cualquier norma".¹⁶

Se pueden encontrar ejemplos de esta evasión, como expliqué al principio, en la obra de teatro *El Paseo* de Buster Keaton de Lorca,

¹⁵ Juan Herrero Senés, *Mensajeros de un tiempo nuevo: modernidad y nihilismo en la literatura de Vanguardia, 1918-1936*, Barcelona, Anthropos, 2014, p. 131.

¹⁶ *Ibid.*, p. 130.

4. De la evasión a la dura confrontación

donde el protagonista, Buster Keaton, pretende asesinar a sus cuatro hijos, hechos de madera, con una espada de madera o en *San Sebastián*, ensayo en el que Dalí utiliza instrumentos científicos para analizar el San Sebastián de Mantegna para congelar a la muerte expresada en el rostro del mártir para así analizarla sin tener que confrontarla necesariamente. Es también posible observar esta actitud en el poema *En el día de su muerte a mano armada* de Alberti, incluido en el poemario, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

EN EL DÍA DE SU MUERTE A MANO ARMADA

*Decidme de una vez si no fue alegre todo aquello
5 x 5 entonces no eran todavía 25
ni el alba había pensado en la negra existencia de los
malos cuchillos.
Yo te juro a la luna no ser cocinero,
tú me juras a la luna no ser cocinera,
él nos jura a la luna no ser siquiera humo de tan
tristísima cocina.
¿Quién ha muerto?
La oca está arrepentida de ser pato,
el gorrion de ser profesor de lengua china,
el gallo de ser hombre,
yo de tener talento y admirar lo desgraciada
que suele ser en el invierno la suela de un zapato.
A una reina se le ha perdido su corona,
a un presidente de república su sombrero,
a mí...
Creo que a mí no se me ha perdido nada,
que a mí nunca se me ha perdido nada,
que a mí...
¿Qué quiere decir buenos días?¹⁷*

Como se observa, en este poema vemos a una Alberti que no sólo utiliza las matemáticas, como los demás escritores de su generación, de acuerdo con lo que hasta ahora he mostrado, sino que además es posible observar cómo en todo momento elude la pregunta que se hace a sí mismo “¿Quién ha muerto?” y más aún, se resiste a ponderar si alguna vez ha perdido algo. Aunque temas como la nostalgia se

¹⁷ Alberti, *op. cit.*

repiten en toda la poesía de Alberti —es el caso de este texto y el que a continuación citaré—, es interesante observar cómo el poeta deja de evadir a la muerte con tanto cinismo como en *La muerte estaba a mi lado*, incluido en *Entre el Clavel y la Espada*.

La muerte estaba a mi lado

La muerte estaba a tu lado
La veía,
La veíais
Sonaba en todo la muerte,
Llamaba a todo la muerte
La sentía
Y la sentíais.
No quiso verme ni verte.

Como se observa, en este último poema ya no es Alberti quien evade a la muerte sino que es la muerte la que evade a Alberti.

Hasta ahora he trazado los orígenes del tema de la evasión en la poesía española de vanguardia y, como ahora propongo, esta evasión tuvo consecuencias en la poesía del exilio español.

En Alberti, de acuerdo con la comparación que hago, la muerte regresa para despreciarlo, para evadirlo como él lo hiciera en sus escritos de 1929. La nostalgia, por lo tanto, se vuelca hacia la muerte y por lo tanto hacia la angustia. Por lo pronto, ésta es una primera aproximación a un futuro estudio sobre las repercusiones de la evasión en la poesía española de vanguardia en el exilio.