

Del simbolismo al surrealismo: las prosas de las vanguardias hispánicas

Las prosas de la vanguardia hispánica emergen en el panorama de la escritura al calor de las conquistas expresivas de la poesía simbolista, y se convierten en un laboratorio de experimentación con resultados fundamentales para la evolución del hecho literario en el devenir del siglo xx. Al hilo de las nuevas inquietudes que convocaba el aire de su época, hicieron incursiones arriesgadas y fecundas en nuevos territorios, hasta entonces apenas transitados. Sus propuestas, heteróclitas y heterodoxas, se emanciparon de la tradición del género narrativo a través de un vivero de posibilidades, que incluyen lo poemático, el absurdo, la irracionalidad, la fealdad, el juego, el humor o la visión, y pusieron los pilares de esa edad de oro que en las décadas sucesivas tienen las narrativas hispánicas, de las que son artífices indispensables.

Por su carácter inclasificable y su alejamiento de las modas —en especial del realismo social—, así como por las circunstancias sociopolíticas de su momento, las prosas de las vanguardias hispánicas han sido preteridas durante muchas décadas. A su dispersión y olvido contribuye la escasez de estudios que atiendan las relaciones entre las letras de las dos orillas: españolas e hispanoamericanas. Sin embargo, esos textos presentan un semillero de posibilidades que son la raíz de la gran eclosión del *boom* hispanoamericano en los años sesenta, y también de géneros hoy vigentes, como

la autoficción o el microrrelato. Se hace, por tanto, necesaria una tarea de arqueología en esos orígenes olvidados, que tanta luz proyectan sobre las poéticas de la narrativa ulterior.

ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA: DOS ORILLAS Y DOS GENERACIONES

La historia de las literaturas hispánicas es una realidad que está por escribir. El devenir literario de la veintena de países que habla español —España e Hispanoamérica— siempre estuvo íntimamente imbricado, pero razones sociopolíticas e ideológicas han llevado a que su estudio sea predominantemente fragmentario o disperso. Las literaturas hispanoamericanas tienen su piedra fundacional en las cartas y diarios de Colón, donde el Almirante proyecta su visión de América desde la lengua de Garcilaso y Cervantes. Desde entonces hasta el siglo XIX, los vínculos entre los distintos territorios de lo que fuera una unidad política y lingüística son indisolubles: Bartolomé de las Casas en América Central, Alonso de Ercilla en Chile y Madrid, Sor Juana Inés de la Cruz en Nueva España o el Inca Garcilaso de la Vega desde su exilio cordobés, generan cumbres de las literaturas hispánicas que se integran en una totalidad sin fisuras, la misma a la que pertenecen las propuestas de Cervantes, Lope, Quevedo o Góngora, en un diálogo incesante.

Tras el proceso de emancipación de las antiguas colonias, que culmina en 1898, ese vínculo literario entre las dos orillas no se rompe. Muy al contrario, tras el inicial distanciamiento, y una vez lograda la independencia política, las letras hispanoamericanas se reconcilian con su tradición española. Esa postura tiene muestras señeras en los ensayos del cubano José Martí, hijo de españoles y orgulloso de esa ascendencia, o en el uruguayo José Enrique Rodó, cuyo *Ariel* es un homenaje a la espiritualidad de la cultura mediterránea.

nea, que se reivindica y afirma frente al materialismo anglosajón. La culminación de ese reencuentro se cumple en *Cantos de vida y esperanza*, del nicaragüense Rubén Darío, un poemario que rinde tributo a una España contemplada como madre y como patria de un idioma compartido.

Los fértiles vínculos de Miguel de Unamuno con Martí y Darío, y de éste con Ramón del Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez, tienden puentes entre las dos orillas, que se proyectan en una fervorosa renovación de las letras hispánicas, y también de los lazos entre los diversos países hispanohablantes, si bien desde actitudes diversas. Las propuestas tienden a ser más conceptuales e ideologizadas en el lado español, mientras que en el americano domina un experimentalismo que es acusado a menudo de frivolidad, desde la incompreensión de esa revolución estética que, como insiste Darío, busca romper el cliché verbal para renovar el mental. En este sentido, no puede negarse la existencia de rencillas o rivalidades latentes, que con el tiempo se irán disolviendo. Lo prueban diversas anécdotas, como la mención de Pedro Salinas, que reconoce los méritos de los modernistas hispanoamericanos aunque los califica como «juglares de vocablos» (1980, 14), opuestos a la severidad de la Generación del 98. Esa falsa frontera inicialmente concebida en los estudios sobre modernismo y noventayochismo se ha ido borrando con el tiempo, para llevar a la conclusión de que ambos movimientos son dos rostros de una misma realidad de crisis, de la misma manera que lo fueron siglos antes el conceptismo quevedesco y el culteranismo gongorino. En todo caso, también fueron muchos los reconocimientos fraternos hacia las voces de la otra orilla, como el de Gerardo Diego hacia Rubén Darío, publicado en su *Antología poética en honor de Góngora* en 1927:

Porque al doblar el cabo del novecientos ya sabéis que Rubén Darío el bueno volvió a nosotros con la poesía recién viva entre sus trémulas manos, y con ella la devoción

a nuestro D. Luis, ya presentidamente saludado por los simbolistas franceses. El verso se hace verso, y la esclava sumisa se redime, poeta, bajo tu palabra (Diego, 1979, 55).

En efecto, fueron las voces americanas las primeras en reivindicar a Góngora —rechazado durante siglos en España y anatemizado por los estudios de Menéndez Pelayo—, desde Sor Juana o Hernando Domínguez Camargo hasta Juan de Espinosa Medrano, Rubén Darío o Alfonso Reyes. Éste le dedica sus *Cuestiones gongorinas*, donde recupera la memoria del poeta cordobés, preterida en territorio español; lo ve como predecesor del simbolismo francés, y adelanta la reivindicación que la Generación del 27 pone en el aire. Después, la estadía en España de autores como Borges y Neruda, también seducidos por la alquimia gongorina, continúa su proyección en las letras de la otra orilla. Borges, poco afín a la escritura barroca, glosará, sin embargo, uno de los más conocidos poemas de Góngora en «El alquimista» (1964), en tanto Neruda comentará que «el idioma español es un cauce infinitamente poblado de gotas y sílabas, es una corriente irrefrenable que baja de las cordilleras de Góngora hasta el lenguaje popular de los ciegos que cantan en las esquinas» (2002, 236).

A partir de esos y otros reencuentros entre las dos orillas, los vínculos se van haciendo intensos, y los ires y venires de escritores hispánicos entre Europa y América van afianzando una realidad unitaria cada vez más sólida. Rubén Darío vio con ojos de transterrado¹ una España aislada como un castillo medieval, y le dedicó los emotivos ensayos de *España*

¹ El exiliado se convierte en el mundo hispánico en *transterrado*, según la nominación del español José Gaos para referirse a esa patria del idioma que acoge en América a la diáspora de la guerra civil española; de amplia aceptación en el espacio hispanoamericano, da incluso título a un libro del poeta chileno Gonzalo Rojas, quien vivifica el vocablo: «nos mataron sangrientamente la nieve [...] Transtíerrate, le entonces digo a mi alma, y verás. El origen verás, la patria honda del transtierro» (Rojas, 1981, 98).

contemporánea, así como numerosos poemas. Entre ellos destaca su «Letanía de nuestro señor don Quijote», donde propone un regreso al idealismo quijotesco para trazar sendas de futuro y esperanza. Lo mismo ocurre luego con Alfonso Reyes, que rinde homenaje y al tiempo llama a la conciencia de ese espacio español que retrata Machado en términos elocuentes: «Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus andrajos desprecia cuanto ignora» (1980, 138). Cabe aquí recordar, en la misma línea, un significativo texto de Reyes, «El derecho a la locura» —de *Cartones de Madrid* [1914-1917]— donde halla intuiciones del arte nuevo en la tradición pictórica española, al tiempo que incita a una batalla contra un realismo² ya obsoleto:

[...] algo de español tiene en sus orígenes el cubismo, dejando aparte la nacionalidad de Picasso y el españolismo del Greco y sus humanas columnas vibratorias... [Quevedo, Góngora y Gracián] nos dan ejemplo de esa visión rotativa y envolvente que domina, que doma al objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo [...] Madrid no quiso recibir la comunión de la locura. ¿De suerte que en la tierra de Goya el delirio está hoy prohibido? [...] Inventad un nuevo escalofrío. ¡Ea! ¡Valor de locura, que nos morimos! Esta noche, al volver a casa, romped dos o tres jarros de flores, ordenad que abran las ventanas y enciendan a incendio todas las luces (Reyes, 1986, 67-69)³.

² En la misma línea se sitúa Juan Ramón Jiménez: «Llamé héroes a los españoles que en España se dedican más o menos decididamente a disciplinas estéticas o científicas. Ambiente inadecuado, indiferente, hostil como en España, no creo que los encuentre el poeta, el filósofo, en otro país del mundo. Acaso esto conviene y corresponde al tan cacareado sentido realista español» (1958, 119).

³ Tal y como lo anotará Guillermo Sheridan (1993), Reyes llevó a cabo desde la madrileña revista *España* una auténtica cruzada para propiciar el encuentro entre americanos y españoles —hasta entonces enfrentados por actitudes de arrogancia, desdén y mutuo desconocimiento—

Alfonso Reyes propicia el viaje a América de Ramón del Valle-Inclán, que es invitado por el Gobierno de México, por su mediación, en 1921⁴. Allí, Valle concibe su novela americana de dictadura, *Tirano Banderas*, que comienza a publicar por entregas: en el número 8 de *El Estudiante* (Salamanca, junio de 1925), integrado por un homenaje a Vasconcelos y a los estudiantes mexicanos, se incluye «Tirano Banderas. El jueguito de la rana», germen de ese libro que será modelo de toda una genealogía narrativa en América, la novela de dictadura, y que se publica íntegra en el Madrid de 1926, bajo el título *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*. Su vocación por el grotesco se convierte en una referencia fundamental para las nuevas literaturas, y se ha visto incluso vinculada con el surrealismo⁵.

Esa actitud de vanguardia también tuvo una muestra temprana en Ramón Gómez de la Serna, y un nexo común en el antecedente de Goya y su España negra, en unos años en que la dictadura de Primo de Rivera —que se extiende de 1923 a 1930— devolvía a la escena nacional las sombras de la sinrazón, con el destierro de Unamuno como ejemplo ominoso de su política⁶. Y en ese contexto, la obra

en la construcción de un humanismo nuevo —al que se aplicaban el Ateneo de la Juventud en México y el Centro de Estudios Históricos en Madrid— que se opusiera, como lo hiciera Rodó, al materialismo anglosajón de un norte con inquietantes ansias expansionistas.

⁴ Valle-Inclán ya había viajado en 1892 a México, donde vivió un año, y publicó tanto artículos como relatos.

⁵ «In his novel *Tirano Banderas* (1926), he perfected an aesthetic theory that wedded politics to certain distorted aspects of the surrealist mode. This theory took the form of a highly original genre which Valle-Inclán called an *esperpento* [...] But *esperpentismo* as a literary technique is more than just deformation. It is a distorted picture of reality that is based on a special vision of the history of Spanish culture. This socio-political attitude is as crucial to the *esperpento* as the principle of morality was to Goya's *caprichos*» (Ilie, 1968, 131).

⁶ En un *recado* de agosto de 1927, desde Montpellier, Gabriela Mistral comenta la gran deuda de América hacia Unamuno, lamenta su des-

de Valle, situada en Santa Fe de Tierra Firme y protagonizada por el Generalito, Santos Banderas, agitaba un espectro que atenazaba por igual a los hispanohablantes de ambos continentes.

La generación propiamente de vanguardia mantendrá fecundos lazos con la anterior, como ya se ha anotado. Cabe añadir otras muestras de esa empatía, como el elogio que hace Ramón Gómez de la Serna del argentino Jorge Luis Borges en *Revista de Occidente*, incluido en la presentación de sus *Inquisiciones*: «Todo en este libro, escrito cuando el descendiente y asumidor de todo lo clásico ha bogado por los mares nuevos, vuelve a ser normativo con una dignidad y un aplomo que me han hecho quitarme el sombrero ante Borges con este saludo hasta los pies»⁷. Igualmente significativa es su celebración del libro *Maelstrom*, del guatemalteco Cardoza y Aragón, con un prólogo entusiasta: «Este libro es un kilométrico para viajar por las montañas rusas reunidas [...] Todo hispanoamericano es generalmente terreno volcánico» (Cardoza y Aragón, 1926, 9-11). Por lo demás, la generación más joven de escritores españoles también rinde tributo a sus compañeros de viaje hispanoamericanos. Antonio Espina escribe en 1920: «La renovación lírica inglesa (Tennyson, Swinburne, Keats, etc.), la poética francesa (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, etc.), nos llegó en gran parte desde América y especialmente confluenciada en el magno y divino Rubén» (2006, 328). El reconocimiento también se extiende a los coetáneos; así por ejemplo, José Bergamín rinde tributo a

tierra e incita a los hispanoamericanos a su defensa. En las conclusiones leemos: «España ha empezado de lleno a ocuparse de América [...] también empieza a crecer en América un nuevo orgullo español, un sentido claro, como nunca lo hubo, de la honra que representa llevar nombre, rostro y modo españoles. Se desarrolla una verdadera segunda españolización de Chile, de Colombia, hasta de la Argentina» (Mistral, 1989, 118).

⁷ El texto se incluye en la banda que acompaña a la edición, en 1925.

Vallejo en el prólogo a la segunda edición de *Trilce* (Madrid, 1930), año en que el poeta peruano llega a España —donde permanece hasta 1932, expulsado de Francia por sus actividades políticas—, en los siguientes términos:

[...] una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo: su arraigo idiomático castellano. Y más, por llegar-nos su poesía de América. En este sentido, el libro *Trilce* de César Vallejo tuvo un logro profético, adelantándose con ingenua espontaneidad verbal de poesía recién nacida y adelantándose tanto, que hoy mismo nos sería difícil encontrarle superación entre nosotros; en su autenticidad, y en sus consecuencias.

Llega con este libro de César Vallejo una aportación lírica de valor y significado decisivos. Hacia la fecha de aparición de *Trilce* apenas si se había iniciado en España la renovación o reacción lírica que pronto adquiriría, marginando influencias francesas circunstanciales, el sentido tradicional y radical de nuestra poesía más pura (Vallejo, 1930, 10-11).

Gerardo Diego sitúa su poema de homenaje «Valle Vallejo» también al frente de esa misma edición, tras el prólogo de Bergamín, y ahí llama al poeta peruano «hermano en la persecución gemela de los / sombreros desprendidos por la velocidad de los astros» (Vallejo, 1930, 19)⁸. Valgan estos ejemplos como índice de esa confluencia cordial entre escritores y artistas españoles e hispanoamericanos en la España del período de la vanguardia histórica, en el que se

⁸ «Vives tú con tus palabras muertas y vivas
y gracias a que tú vives nosotros desahuciados acertamos
a levantar los párpados
[...] Porque el mundo existe y tú existes y nosotros probablemente
terminaremos por existir
si tú te empeñas y cantas y voceas
en tu valiente valle Vallejo» (Vallejo, 1930, 21).

ocupan de renovar un diálogo que se hará ya definitivo e inquebrantable.

La guerra civil española supone, probablemente, el momento de más intenso acercamiento entre las dos orillas hispánicas. Son muchos los escritores latinoamericanos que se alinean con la República española contra el alzamiento franquista, ya desde sus países, ya en España, participando directamente en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura en 1937, donde estarán autores como César Vallejo, Raúl González Tuñón, Pablo Neruda, Octavio Paz o Nicolás Guillén, junto con Ernest Hemingway, André Malraux o Louis Aragon. Después, la diáspora, o transtierro, invierte la dirección del peregrinaje, y son los artistas españoles los que van a Cuba (Concha Méndez, Juan Chabás, Manuel Altolaguirre, María Zambrano), Argentina (Rafael Alberti, Francisco Ayala, María Teresa León, Ramón Gómez de la Serna, Maruja Mallo), México (Max Aub, Luis Cernuda, Emilio Prados, Luis Buñuel, Remedios Varo) o Puerto Rico (Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez). La consideración del período literario que ahí se cierra por parte de José-Carlos Mainer, que lo llama *edad de plata*, resulta acertada en muchos sentidos, sobre todo por la amplitud de su significación, que trasciende la limitación e ineficacia de la mención *generación del 27*. El lema ya fue usado antes en un sentido menos positivo por José Ángel Valente en un título de 1973, *El fin de la edad de plata*, inaugurado por un epígrafe de *Los trabajos y los días* de Hesíodo: «Una raza de plata, muy inferior a la primera, fue creada después por los moradores del Olimpo» (Valente, 2006, 689). La mención del título de Mainer *La edad de plata*, en cambio, parece sugerir la superación de la edad de hierro y auspiciar otra dorada, truncada por la guerra; de su primera referencia —de 1975— a los años 1902-1931, se expande —en la edición de 1983— al período 1902-1939, y aglutina el quehacer de dos generaciones que trabajaron conjuntamente y establecieron un diálogo fértil.