

College of Saint Benedict and Saint John's University

DigitalCommons@CSB/SJU

Hispanic Studies Faculty Book Gallery

Hispanic Studies

2000

El 27 lúdrico : los suplementos de "Carmen" y "Gallo"

Patricia Bolaños-Fabres

College of Saint Benedict/Saint John's University, pbolanos@csbsju.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.csbsju.edu/hispanic_studies_books



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Bolaños-Fabres, Patricia. El 27 Lúdrico: Los Suplementos De "carmen" Y "gallo". Valladolid: Universitas Castellae, 2000.

This Book is brought to you for free and open access by the Hispanic Studies at DigitalCommons@CSB/SJU. It has been accepted for inclusion in Hispanic Studies Faculty Book Gallery by an authorized administrator of DigitalCommons@CSB/SJU. For more information, please contact digitalcommons@csbsju.edu.

Patricia Bolaños-Fabres

EL 27 LÚDRICO:
LOS SUPLEMENTOS DE
“CARMEN” Y “GALLO”



UNIVERSITAS CASTELLAE

COLECCIÓN «CULTURA IBEROAMERICANA». 5

COLECCIÓN «CULTURA IBEROAMERICANA»

Director:

Ricardo de la Fuente Ballesteros

Consejo Asesor:

Tomás Albaladejo Mayordomo (Univ. Autónoma de Madrid)

A. Amorós (Univ. Complutense de Madrid)

Giuseppe Bellini (Univ. de Milán)

Ermanno Caldera (Univ. de Génova)

M. T. Cattaneo (Univ. degli Studi di Milano)

Teodosio Fernández (Univ. Autónoma de Madrid)

Luis Fernández Cifuentes (Univ. de Harvard)

Salvador García Castañeda (Ohio State University)

Luis González del Valle (Univ. de Boulder, Colorado)

Luis de Llera (Univ. de Génova)

J. Pérez Magallón (Univ. de McGill)

Gregorio C. Martín (Univ. de Duquesne)

Gabriele Morelli (Univ. di Bergamo)

Manuel Ramos (Univ. de Cádiz)

José Romera Castillo (UNED)

Carmen Ruiz Barrionuevo (Univ. de Salamanca)

Serge Salaün (Univ. París III)

Iris M. Zavala (Univ. de Utrech)



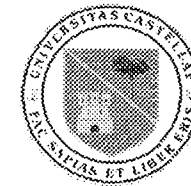
UNIVERSITAS CASTELLAE

EL 27 LÚDRICO:
LOS SUPLEMENTOS DE “CARMEN” Y “GALLO”

Patricia Bolaños-Fabres

Colección «Cultura Iberoamericana»

EL 27 LÚDRICO:
LOS SUPLEMENTOS DE
“CARMEN” Y “GALLO”



UNIVERSITAS CASTELLAE

Edita: Universitas Castellae
Apartado 37
47080 Valladolid
Telf. 983 360569
E-mail: cuc@universitascastellae.es
Internet: www.universitascastellae.es

ISBN: 84-923156-8-7
Depósito Legal: VA. 544.-2000
Imprime: MATA DIGITAL, S.L.
Plaza Universidad, 2. Valladolid.

Colección «Cultura Iberoamericana». 5



INTRODUCCIÓN

Muchos estudiosos que se dedican a configurar la historia de la poesía española del siglo XX, tanto aquéllos que consideran determinados libros de poesía como los que analizan la poesía en general, constatan que el período, que empieza en la década de los 1920 y continúa hasta que estalla la Guerra Civil, se destaca por una gran riqueza literaria. Justamente se ha llegado a conocer esta época como el segundo Siglo de Oro de la literatura española, y entre sus mejores realizaciones se encuentran sus esfuerzos por reevaluar y continuar su gran tradición literaria.

El descontento que brota en Europa poco después de la Primera Guerra Mundial, junto con el desdén del pasado y promoción de lo nuevo, trae una ola de movimientos vanguardistas que los jóvenes escritores, conocidos como la generación de 1927, abrazan. Bajo la influencia de maestros como Juan Ramón Jiménez y José Ortega y Gasset, estos nuevos literatos, además de escribir poemas, emprenden un riguroso estudio de la poesía. Sus lecturas abarcan desde los clásicos hasta los surrealistas, pero es, realmente, en la viva tradición lírica hispana donde buscan la combinación de rigor y pasión que significa para ellos la poesía. De ahí viene la importancia que cobra el caso de Luis de Góngora, gran poeta español del Siglo de Oro. En el desdeñado vate cordobés encuentran no sólo grandes afinidades que ellos cultivan, sino que, ofendidos por la injusticia de la crítica académica de más de dos siglos, llegan a establecer su propia identidad al unirse en su defensa.

Estos nuevos poetas comienzan a forjar su propio estilo y por consiguiente buscan un medio de expresión individual. El entusiasmo que demuestran los miembros del naciente grupo por las nuevas iniciativas poéticas como por la reivindicación de poetas desdeñados se libra en las páginas de múltiples revistas de breve vida que aparecen por toda la Península. Aunque efímeras y de limitada tirada, estas publicaciones constituyen pequeñas obras de arte en cuanto a la calidad de su impresión y de sus ilustraciones, digno marco para la calidad literaria de quienes colaboran en ellas.

Desde hace más de medio siglo, tanto críticos como literatos llevan insistiendo en el mérito y valor del estudio de la literatura a través de las

revistas. Eduardo Gómez de Baquero, Rafael Santos Torroella, Guillermo de Torre, José Antonio Hernández Guerrero e, incluso, Luis Cernuda han señalado a la revista como una valiosa fuente de información sobre la formación y desarrollo de la literatura de un escritor, una corriente o la literatura en general. Si bien es cierto que la revista literaria, en particular, hace una gran contribución al estudio de toda literatura, los trabajos dedicados a la evolución histórica y estética de la literatura deben incluir este género de publicación puesto que es allí donde se encuentra el curso, en todos sus matices, que sigue la escritura. Este argumento es igualmente pertinente cuando se estudia la obra de generaciones literarias o particulares miembros de un grupo. Es decir que, las revistas tienen un importante papel para el análisis y comprensión de las letras y sus autores, ya que en ellas se encuentran los sutiles rasgos literarios de que otros géneros de publicación carecen.

No obstante, la crítica se ha ocupado poco de ellas. Muy valiosos han resultado los trabajos de ciertas revistas precursoras y coetáneas, como el de Evelyne López Campillo¹ sobre la influencia de la gran *Revista de Occidente* en la formación de grupos minoritarios como es el de la generación del 27; el de César Antonio Molina² que presenta, en parte, una visión panorámica de la prensa literaria española de 1920 a 1930 y un estudio sobre *Alfar* y su contenido; el de Javier de Díez de Revenga³ sobre las revistas murcianas, particularmente *Verso y prosa*; los de Julio Neira⁴ y David Paul Hill⁵ sobre *Litoral* que juntos proporcionan un índice de su contenido y un repaso del ambiente literario de los años 1926-1929; el de Danièle Musacchio⁶ cuyo fin era el de presentar en conjunto los movimientos poéticos de la época tales como aparecen en la revista sevillana, *Mediodía*; el de Jacques Issorel⁷ sobre *Papel de aleluyas* que aparece como introducción a la edición facsímil de esta revista en 1981; el de Antonio Gallego Morell⁸ sobre *gallo* que también aparece en la edición facsímil de 1988 de esta publicación; y el estudio importantísimo

¹ Evelyne López Campillo, *La "Revista de Occidente" y la formación de las minorías (1923-1936)* (Madrid: Taurus, 1972).

² César Antonio Molina, *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)* (La Coruña: Ediciones Nos, 1984).

³ Francisco Javier Díez de Revenga, *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, 2ª edición aumentada (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1979).

⁴ Julio Neira, *Litoral: la revista de una generación* (Santander: La Isla de los Ratones, 1978).

⁵ David Paul Hill, "The Literary Moment of the Journal *Litoral*", (diss., Duke U, 1978).

⁶ Danièle Musacchio, *La revista Mediodía de Sevilla* (Sevilla: Secretario de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980).

⁷ Jacques Issorel, ed., *Papel de aleluyas: hojillas de calendario de la nueva estética* (Huelva: Diputación, 1981).

⁸ Antonio Gallego Morell, ed., *Gallos. Revista de Granada. 1928*. Edición facsímil (Granada: Comares Editorial, 1988).

de Rafael Osuna⁹ que abarca *Litoral*, *Verso y prosa*, y *Carmen y Gallo*, donde establece a estas revistas como las más representativas de la generación del 27. Más generales, pero también de sólida información periodística, son los estudios llevados a cabo por Anthony L. Geist¹⁰ en que traza la evolución de la generación del 27 desde la vanguardia hasta el neorromanticismo y el compromiso político; C.B. Morris¹¹ sobre los poetas más importantes de la generación y Gloria Videla¹² sobre el ultraísmo en España. Sin embargo, y a pesar de estos estudios, muchas revistas (particularmente las pequeñas) siguen sin estudiarse a fondo. En cierta medida, este estudio intentará llenar esta laguna.

Tomando en cuenta el valor que la revista aporta al estudio de una postura o actitud, aquí se intentará desvelar el rasgo jocoso de la naciente generación de jóvenes escritores mediante dos publicaciones: *Lola y Pavo*. Para demostrar cómo estas dos revistas juntas atestiguan la vena burlesca de este grupo, se estudiará el ambiente histórico y literario en el que se desarrollan los nuevos literatos, para luego señalar instancias de aquella inclinación jocosa en las dos revistas en cuestión.

En el primer capítulo se ofrece un trasfondo de la generación del 27 con el fin de establecer algunos de los móviles que incitan a este nuevo grupo de escritores. Aquí se mostrará cómo los maestros españoles y modelos extranjeros influyen en los jóvenes literatos. El ámbito de la revista que presenta el segundo capítulo, por su parte, sitúa a los dos suplementos literarios, *Lola y Pavo*, dentro de los límites de publicaciones del momento. Este capítulo, además, recalca la importancia y valor de la revista y teoriza sobre las características de este género de publicación. Concluye esta tesis con una teoría sobre las vertientes del concepto lúdico de la generación del 27 y el análisis de *Lola y Pavo*.

Lo que se intentará hacer con el siguiente estudio es esclarecer la naturaleza de la generación del 27. Las obras de los miembros de esta "brillante pléyade"¹³ les ha convertido en uno de los grupos más prolíficos y dotados de las letras españolas; no obstante, a la artesanía y belleza de sus composiciones tenemos que agregar la irreverencia que muchas veces demostraban en su comportamiento y la vena jocosa de algunas de sus composiciones. Por lo tanto, para tener una clara y pre-

⁹ Rafael Osuna, *Las revistas del 27* (Valencia: Pre-textos, 1993).

¹⁰ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Guadarrama, 1980).

¹¹ C.B. Morris, *A Generation of Spanish Poets (1920-1936)* (Cambridge: University Press, 1969).

¹² Gloria Videla, *El ultraísmo* (Madrid: Gredos, 1970).

¹³ El término que C.B. Morris prefiere para referirse al grupo de poetas que componen la generación del 27.

cisa idea de lo que significa la generación del 27 es necesario indagar en aquellas pequeñas revistas y sus suplementos que atestiguan esa actitud revoltosa y burlesca. Al ignorar su faceta jovial nos quedamos con un retrato incompleto de este grupo. Por consiguiente, el propósito de esta tesis es estudiar dicho aspecto, ignorado con frecuencia, y de esta manera presentar una visión más completa de una influyente generación, como fue la del 27.



I

EL TRASFONDO DE UNA GENERACIÓN: (1900-1927)

Al anunciarse el siglo XX, España se encuentra en una encrucijada más de su historia; mira con nostalgia los restos de su Imperio y aquellas glorias del pasado, pero también tiene la vista fija en “el porvenir, al someter, por vez primera, a severa crítica, a los gobiernos de la Restauración. . .”¹ Este móvil “regeneracionista” no es un anhelo aislado sino una protesta generalizada de las clases medias cuyos intelectuales — inspirados por Francisco Giner de los Ríos e incluso formados en la Institución de Libre Enseñanza — anuncian una ideología renovadora.²

La derrota en la guerra con los Estados Unidos tuvo, además, una dramática consecuencia en los intelectuales españoles. La falta de liderazgo junto al desaliento general del país provoca un sentimiento de revaloración de la identidad nacional. La ineficacia gubernamental y la de una sociedad corrupta por los intereses de la burguesía, en la administración de la justicia individual y social, hace que los intelectuales vayan tomando conciencia de una misión especial en la “regeneración” del país. La preocupación de la generación del 98 por España prepara el terreno para la actividad de los intelectuales del siguiente grupo, el de Ortega y Gasset.³ Azorín y Baroja reconocerán que hacia 1910 se inicia otra generación más sistemática y científica que la finisecular, a pesar de que ambos grupos compartan preocupaciones y convicciones.⁴ En con-

¹ Manuel Tuñón de Lara, *Poder y sociedad en España, 1900-1931* (Madrid: Espasa-Calpe, 1992) 25.

² Tuñón de Lara 25

³ E. Inman Fox, “El año de 1898 y el origen de los intelectuales”, *Historia y crítica de la literatura española*, ed. José Carlos Mainer, vol. VI (Barcelona: Editorial Crítica, 1980) 33.

⁴ Víctor G. de la Concha, “La generación de 1914 y el Novecentismo,” *Historia y crítica de la literatura española*, ed. Víctor G. de la Concha, vol. VII (Barcelona: Editorial Crítica, 1980) 7.

traste con los escritores de la generación previa, los intelectuales del 1914 abandonan el lamento y superan el pesimismo y el espíritu de protesta del grupo previo, desprecian las posturas desasosegadas frente al problema nacional, optando por una actitud más serena e intelectual y al mismo tiempo europea.⁵

El estado de crisis al que llega España durante las dos primeras décadas del siglo XX se manifiesta:

de manera generalizada entre los artistas e intelectuales [con] una aguda conciencia del agotamiento de la cultura occidental. Se siente una profunda insatisfacción con las instituciones culturales y los medios de expresión artística heredados del siglo anterior. Por otra parte, el rechazo mismo de las formas —por inútiles y, lo que es más, por falsas— constituye otro elemento de esa crisis.⁶

Este hastío junto con el rechazo del pasado conllevan un espíritu de renovación y de innovación de formas que permiten la expresión de las preocupaciones de aquel momento.⁷

La decadencia del país imposibilita la participación de España en la primera guerra mundial, pero dicho estado de neutralidad, a su vez, tiene sus ventajas. En este período se empiezan a difundir, aunque con retraso, los movimientos literarios europeos que los intelectuales más jóvenes acogen.

Entre los años 1915-1928 la literatura occidental se encuentra en el auge de la modernidad, según Andrew Debicki:

From 1912 to about 1917, the imagist poets in England had attempted to capture, in precise form and metaphor, untranslatable meanings and experiences, continuing the symbolist quest for the objectification of meaning. The 1920s marked the composition of T.S. Eliot's *The Waste Land* and *Ash Wednesday*, of many of Ezra Pound's *Cantos*, of William Butler Yeats's late work, of much of the poetry of Paul Valéry in France, as well as the emergence of e.e. cummings and Hart Crane in the United States. In the verse of these poets as well as in Eliot's essays, we can see a continuation of the symbolist quest, albeit with a more traditionalist hue.⁸

⁵ José García López, *Historia de la literatura española* (Barcelona: Vicens-Vives, 1984) 658.

⁶ Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Editorial Labor, 1980) 11.

⁷ Según Geist, este estado de insatisfacción también se manifestó en "las revoluciones que ocurren en arquitectura, música, pintura y las demás artes plásticas" y en las preocupaciones políticas. Geist, 11.

⁸ Andrew Debicki, *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond* (Lexington: University Press of Kentucky, 1994) 10.

La poesía española también demuestra este ímpetu hacia la modernidad durante el período de 1915 a 1924. Los poetas demuestran un progresivo abandono de la pompa decorativa y del sentimiento vago del modernismo para llegar, a través de formas estilizadas, a un tipo de poesía más depurada y más íntima, y de superior concreción intelectual y emotiva.⁹

En Madrid se atestigua la lenta apertura hacia las corrientes artísticas que llegan de Francia y que se intensifican durante los primeros años del régimen de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). Gracias a la *Revista de Occidente* —dirigida por Ortega y Gasset a partir de 1915—, por ejemplo, se comentan los movimientos estéticos extranjeros y se transmite en España la noción de una cultura más europea. Hay ahora una búsqueda de nuevas direcciones junto con una orientación liberal y cosmopolita.¹⁰

A este grupo de escritores que empieza su labor a principios de los años 20, y que llega a su auge a fines de esa década, se le conoce por varios nombres: generación de la amistad (José Luis Cano);¹¹ generación Guillén-Lorca (Joaquín González-Muela);¹² generación de 1925 (Luis Cernuda);¹³ generación de 1924-25 (Andrew Debicki);¹⁴ generación de los poetas-profesores; generación de las revistas; generación de la Dictadura; generación de la *Revista de Occidente*; nietos del 98; y hasta generación de 1931, entre otras denominaciones. Pero según mi punto de vista y a pesar de los argumentos que presenta especialmente Andrew Debicki en contra,¹⁵ el nombre más apropiado para el grupo de jóvenes poetas sigue siendo la generación de 1927. En 1927 no sólo empiezan a salir las obras importantes del grupo, —*Perfil del aire* (Cernuda), *El alba del alhelí* (Alberti), *Vuelta* (Prados) y *Canciones* (García Lorca)— sino que también tiene lugar la celebración del tricentenario de la muerte de Góngora, ocasión que reúne a los nuevos literatos con el grito de batalla en defensa del poeta cordobés y que, a su vez, les separa de los escritores de la generación anterior. Celebrar el tricentenario significa la unión de autores que comparten ciertas nociones estéticas y que, al proponerse la reivindicación de Góngora, se autodefinen como una nueva

⁹ García López 658.

¹⁰ Debicki 10-11.

¹¹ José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27*, 3ª ed. (Madrid: Guadarrama, 1986) 11.

¹² Joaquín González-Muela, *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca* (Madrid: Insula, 1954).

¹³ Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957) 181.

¹⁴ Andrew Debicki, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1981) 7.

¹⁵ Debicki, *Estudios* 65.

generación.

Hay que destacar, además, que la generación del 27 no incluye sólo a poetas o escritores, ya que esto restringiría la definición del grupo a términos literarios. La generación incorpora también a pintores, músicos y cineastas, reflejando una simbiosis cultural de la que dan fe las revistas del grupo, dentro de las cuales *Verso y prosa*, *Carmen*, su alegre suplemento *Lola*, y *Litoral* cobran un papel importante.

Sin embargo, y a pesar de que el término “generación del 27” se haya implantado y llegado a ser el nombre más aceptado para referirse al grupo de jóvenes literatos, hay críticos que hasta hoy en día continúan la polémica sobre el nombre más apropiado; algunos disputan la idoneidad del año 1927 mientras otros cuestionan el uso de la palabra “generación”. Rafael Osuna, por ejemplo, se resigna al término sólo por comodidad y arguye que: “el hecho de que exista un “grupo” de poetas no significa que formaran un “grupo”.”¹⁶ Andrew Debicki, en su último libro *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond* (1994), usa el término “Generation of 1927” a lo largo de su trabajo, pero señala que el uso de “generación” resulta a veces caprichoso y errático ya que dicha palabra implica un período corto y una historia literaria caracterizada por una reacción de un grupo hacia otro. Sin embargo, y a pesar de su argumento en contra, el crítico norteamericano acepta el uso del término “generación” en vista de que la coetaneidad, formación, educación y mutuo contacto da paso a preocupaciones, actitudes y reacciones comunes o, por lo menos, paralelas. La terminología continúa siendo polémica y críticos de la literatura de los años veinte tienden a referirse al tema planteando su posición.

Según José Ortega y Gasset,

el conjunto de los que son coetáneos en un círculo de actual convivencia, es una generación. El concepto de generación no implica, pues, primariamente más que estas dos notas: tener la misma edad y tener algún contacto vital. . . Es evidente que aquellos individuos de esos grupos que tienen la misma edad que nosotros, no son de nuestra misma generación porque no participan de nuestro mundo. Pero esto indica, a su vez, 1º, que si toda generación tiene una dimensión en el tiempo histórico, es decir, en la melodía de las generaciones humanas, viene justamente después de tal otra —como la nota de una canción suena según sonase la anterior—. 2º, que tiene también una dimensión en el espacio. En cada fecha el círculo de convivencia humana es más o menos amplio.¹⁷

¹⁶ Rafael Osuna, *Las revistas del 27* (Valencia: Pre-Textos, 1993) 14.

¹⁷ José Ortega y Gasset, “La idea de la generación,” *Obras completas*. 6ª ed. vol. V (Madrid: Revista de Occidente, 1964) 38.

Por lo tanto, bajo las características mencionadas aquí, el grupo de poetas y artistas que emprenden sus labores creativas alrededor de 1920 sí constituiría una generación donde “cada individuo reconoce misteriosamente a los demás de su colectividad.”¹⁸ Entre ellos hay “vínculos y contactos personales que ligan a los miembros de un grupo en conjunta florecencia: la amistad, el compañerismo, los compartidos sentimientos, los mutuos influjos. . .”¹⁹ Se forma un nexo duradero “que atraviesa de lado a lado la generación, desde Salinas a Manolito Altolaguirre.”²⁰

Además, y como Debicki mismo ha señalado, la combinación de una visión de la poesía como creación de valores nuevos con otra que la considera el descubrimiento de lo importante de la realidad, hace de lo poético un ideal vital. Este “ideal vital” que los nuevos poetas comparten desencadena una serie de características comunes en la poesía de cada uno de ellos. De aquí surgen la conciencia artística y el interés en el empleo más adecuado de la forma y de la lengua; el desdén por el sentimentalismo, la retórica, y cualquier léxico particular como válido en sí, aparte de su utilidad en un poema dado; la interpretación final de la poesía como misterio que trasciende a la lógica y a lo pedestre.²¹ Por consiguiente, dichos rasgos, junto con los estrechos lazos y el verse ellos mismos como miembros de un grupo, señalan que, en realidad, ellos sí formaron una generación. Para Alonso, por ejemplo, “esos escritores no formaban un mero grupo, sino que en ellos se daban las condiciones mínimas de lo que entiendo por generación: coetaneidad, compañerismo, intercambio, reacción similar ante excitantes externos.”²² Es así como la acepto yo también y, al parecer, Andrew Debicki. En este sentido, me parece muy acertada la aproximación de Debicki, ya que acepta a la generación del 27 por cumplir con los mínimos requisitos, y la examina para plantear los rasgos generales a los cuales responde, de un modo u otro, cada uno de los poetas. Es imprescindible, por lo tanto, tener en cuenta que los jóvenes literatos de los años veinte sí formaron una generación, pero también siguieron su propio rumbo y voz.

Hay diversas opiniones acerca de la fecha exacta en que surge esta nueva generación en los años veinte. Por ejemplo, Pedro Salinas señala 1907, mientras que para Guillermo de Torre el año en cuestión es el mismo de la publicación del *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez, 1916. La falta de acuerdo con respecto al inicio del

¹⁸ Ortega y Gasset 39.

¹⁹ Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1952) 167.

²⁰ Alonso 180.

²¹ Debicki, *Estudios* 55.

²² Alonso 182.

grupo del 27, junto con el hecho de que no nace bajo un signo bélico-literario, demuestra que:

Alrededor de una mesa [los nuevos poetas] fraternizan, se comprenden, hablan el mismo idioma: el de su generación. . . . Pero no han roto con la tradición, y las novedades de Rubén Darío y de sus continuadores van a ser ampliadas por estos poetas que, si ponen sordina en las innovaciones, no se circunscriben a las formas empleadas por los maestros remotos o inmediatos. . . . A la herencia española no se renunció, y esta herencia no coartó el espíritu original.²³

En efecto, los jóvenes literatos pertenecen a una generación que se distingue por no ser notoriamente ni fraticida ni parricida. A pesar de añorar la innovación literaria, estos nuevos poetas admiran al mismo tiempo a escritores ya establecidos y vinculados a otras generaciones.

Por ese motivo, el grupo que forma el objeto de este estudio venera a maestros como Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno y Antonio Machado, y no rompe con la tradición poética española. Los poetas del 27 reconocen que los obstáculos de la tradición que había que rechazar eran en parte todavía los mismos que renunciaban los poetas del grupo anterior. Entonces, aceptan su herencia plenamente porque había quedado viva.²⁴

Después de la Primera Guerra Mundial vienen los años locos de la década del veinte donde todo se renueva y surge una serie de movimientos o "ismos" que alteran el panorama literario y artístico europeo. El éxito de artistas españoles como Manuel de Falla, Pablo Picasso, Juan Gris y Joan Miró en Europa y fuera de ella, crea una "euforia nacional entre los jóvenes intelectuales."²⁵ Este espíritu de optimismo se refuerza durante la "paz y prosperidad" (lema de las directivas primorriveristas) que la dictadura promulga y logra establecer, por lo menos al principio y en cuanto al medio ambiente socio-económico. Bajo estas circunstancias de transición la publicación por Juan Ramón Jiménez de su *Segunda antología poética* (1922) corrobora que la poesía de la época está en un punto crítico y revolucionario. Los libros poéticos incluidos en dicha obra, como "Sonetos espirituales", "Eternidades" y "Piedra y cielo", expresan pureza, concentración y elegancia, cualidades que caracterizan la estética del momento y cautivan a todos los miembros del

²³ Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía* (Madrid: "Revista de Occidente", 1962) 250.

²⁴ Gustav Siebenmann, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, trad. Angel San Miguel (Madrid: Gredos, 1973) 193-194.

²⁵ Siebenmann 189.

grupo del 27.²⁶

Los poetas de este grupo nacen dentro de los quince años consabidos de toda generación: a los hermanos mayores, Pedro Salinas (1892) y Jorge Guillén (1893), siguen Gerardo Diego (1896), Dámaso Alonso, Federico García Lorca y Vicente Aleixandre (1898), Rafael Alberti y Luis Cernuda (1902). Otro aspecto común a la mayoría de los miembros es la condición económica. Al pertenecer a la burguesía, tienen la seguridad económica que les permite proseguir sus estudios e incluso gozar de estadias en el exterior. En sus viajes al extranjero se ponen en contacto con los últimos movimientos literarios y "se sienten ciudadanos no sólo de Europa sino del mundo".²⁷ Y es Guillén, europeo por excelencia, quien resume esta apertura cultural:

¡Oh, aquel terrible nacionalismo a retropelo de aquellos demoleedores del 98! Basta, basta. Necesito ser real como un europeo cualquiera. No me place, hipotético, sentirme perdido, egregiamente perdido en la irrealidad de una España demasiado planteada como problema. ¡El problema de España! ¡Qué cansancio, qué fastidio! ¿No es bastante vivir simple y fuertemente —sin más— esta tremenda y magnífica fatalidad de ser español?²⁸

De las tendencias literarias que más influyeron en los poetas jóvenes se encuentran el ultraísmo y el creacionismo, malogrados movimientos de corta vida, y luego la poesía pura y su extremo, el surrealismo. El ultraísmo se lanza al mundo literario con la idea de implantar una estética nueva. Proclama Pedro Garfias:

¿Y no os parece ya sonada nuestra hora? No creéis llegado ya el momento de la severa revisión de valores? ¿O es que queda aún en vosotros una sombra de respeto para los viejos que nos odian y crisan los puños, esperándonos? Ellos ocupan, injustamente, nuestros puestos, y atraen a sí la atención que nos pertenece, gritando con sus voces cascadas que pretenden acallar el triunfo de nuestras voces juveniles. Yo os predico el odio y la guerra a los viejos, y sólo os pido, en cambio, pureza. . . . Y yo os pido pureza y rebeldía y unión. Hagamos más fuerte nuestro abrazo contra todo lo antiguo; formemos el cuadro, que oponga a todas partes lanzas agudas y rostros airados. Y seamos inexorables, impiadosos, crueles.²⁹

²⁶ Carl W. Cobb, *Contemporary Spanish Poetry (1898-1963)* (Boston: Twayne, 1976) 65-66.

²⁷ José Manuel Rozas y Gregorio Torres Nebrera, *El grupo poético del 27*, vol. 1 (Madrid: Cincel, 1980) 24.

²⁸ Jorge Guillén, "Valle-Inclán y el 98," en *Hacia "Cántico": escritos de los años 20*, recopilación y prólogo de K.M. Sibbald (Barcelona: Ariel, 1980) 379.

²⁹ Pedro Garfias, "La Fiesta del Ultra," *Grecia* 30 (1919): 9.

Según Gloria Videla el ultraísmo no era una escuela con un cuerpo orgánico de principios teóricos, aunque casi sin excepción todos coinciden en el cultivo de la imagen, a pesar de las diversas direcciones seguidas por los distintos autores.³⁰

Basado en el impresionismo, el ultraísmo crea mediante nuevas metáforas una serie de imágenes audaces y múltiples, y Jorge Luis Borges resume el movimiento en cuatro principios fundamentales:

- 1.º -Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
- 2.º -Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos útiles.
- 3.º -Abolición de lo ornamental, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
- 4.º -Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.³¹

El ultraísmo español sintetiza los impulsos que transforman la literatura de los otros países europeos y en él se encuentra la iniciativa hacia la depuración poética que el poeta chileno Vicente Huidobro ya había anunciado en su manifiesto de 1916. Este ismo “captura de sus más puros e imperecederos elementos —la imagen, la metáfora— e invita la superación de sus cualidades ajenas o parasitarias [como] la anécdota, el tema narrativo, la efusión retórica.”³² Dicha actividad revolucionaria queda grabada en las efímeras revistas de la época como *Quijote* (1915-1918), *Cervantes* (1916-1920), *Hermes* (1917-1921), *Grecia* (1918-1920), *Perseo* (1919), *Cosmópolis* (1919-1922), *Reflector* (1920), *Tableros* (1921-1922), *Ultra* (1921-1922), *Horizonte* (1922), *Vértices* (1923) y *Tobogán* (1924), publicaciones a las que se hará breve referencia en el próximo capítulo.

El creacionismo, una variación del ultraísmo francés, brota en España gracias a Huidobro. Este movimiento, que debe su nomenclatura a Huidobro, en retrospectiva, tiene menos importancia que el ultraísmo ya que sólo logra arraigarse en algunos escritores jóvenes; entre ellos, Gerardo Diego —fundador de *Carmen*— y su suplemento. El creacionismo, como otros movimientos de la vanguardia, se basa en el afán por la evasión de la realidad. Huidobro dice que anhela:

1º Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo CUADRADO. El infinito anida en nuestro corazón.

2º Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escapar y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

3º Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si usted concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amoblar su casa, pero jamás para amoblar su alma.

4º Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.³³

Juntos, el ultraísmo y el creacionismo “han quebrantado los últimos tabúes, han hecho caer las últimas convenciones métricas y rítmicas, han cortado las últimas ligaduras con [la] razón y han celebrado la anarquía de las imágenes.”³⁴

Los representantes del ultraísmo y del creacionismo cultivan desde 1918 a 1921 las bases teóricas sobre las cuales, eventualmente, se asentará la nueva generación. De estos principios surge la cuidada construcción de la poesía pura e incluso del surrealismo. Las raíces del empuje hacia la poesía desnuda que promulga Jiménez se encuentran en Francia, en la poesía pura del Abbé Brémond, Stéphane Mallarmé y Paul Valéry. A causa del anhelo de la generación por la renovación, las novedades de la vanguardia llegan fácilmente desde Francia a España.³⁵

Los nuevos poetas aprecian tanto la tradición como la innovación dentro y fuera de España. En su propio país, los jóvenes encuentran ejemplos del quehacer poético, de la artesanía y de la perfección técnica representada en los maestros del Siglo de Oro. En Francia, por otro lado, descubren el rigor que anhelan en poetas como Valéry y Mallarmé. Si

³⁰ Gloria Videla, *El ultraísmo* (Madrid: Gredos, 1963) 107.

³¹ Jorge Luis Borges, “Ultraísmo,” *Nosotros* 39 (1921): 468.

³² Guillermo de Torre, “Manifiesto vertical,” publicado originalmente en *Grecia* 50 (1920); aparece también en Videla, *El ultraísmo* (grabado 2).

³³ Vicente Huidobro, “El creacionismo,” *Obras completas*, vol. 2 (Santiago, Chile: Andrés Bello, 1976) 739.

³⁴ Siebenmann 232.

³⁵ Blanch 13.

bien la literatura francesa siempre fue el modelo preferido por los españoles, aquí se trata de una influencia directa que los distancia de los escritores de la generación del 98. No obstante, no reniegan la tradición española: redescubren, por ejemplo, el Siglo de Oro y su poética.

Los jóvenes leen y admiran a los poetas franceses, de Baudelaire a los surrealistas, pero se entusiasman sobre todo por el papel que desempeña el poeta como artesano que conscientemente construye sus versos. Valéry en su ensayo de 1889, "Sur la technique littéraire", describe al poeta moderno como

un froid savant, presque un algébriste, au service d'un rêveur affiné [où] tout de ce qu'il aura imaginé, senti, songé, échafaudé, passera au crible, sera pesé, épuré, mis à la forme et condensé le plus possible pour gagner en force ce qu'il sacrifie en longueur.³⁶

García Lorca, aparentemente uno de los poetas más "impuros" de la generación, concuerda con las nociones valerianas al describirse de este modo: "si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema."³⁷ Como grupo los poetas del 27 eran, según Guillén, "si no fríos y sólo abstractos, por lo menos difíciles, herméticos, oscuros,³⁸ y sus poesías productos de una ardua labor creativa.

El rigor estilístico no es el único elemento de la nueva poesía española. El anhelo de los poetas del 27, y de Jorge Guillén en particular, es el de elaborar una poesía al rigor del arte,³⁹ que corresponda

a un impulso hacia la autorreferencialidad y la autonomía artística. Este impulso es lo que unifica las diversas manifestaciones estéticas de la generación del 27: la primacía de la metáfora, la evasión de la vida cotidiana, la importancia del cine, la reivindicación poética de lo pequeño, el predominio del poema breve, el signo ahistórico y apolítico de la poesía.⁴⁰

Sin embargo, Jorge Guillén, en una carta a Fernando Vela, enfatiza la necesidad de crear un poema con precisión y pureza, pero no con una

³⁶ Paul Valéry, *The Collected Works of Paul Valéry*, ed. Jackson Matthews, vol. 7 (New York: Pantheon Books, 1958) 314-16.

³⁷ Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (1901-1934)* (Madrid: Taurus, 1959) 423.

³⁸ Guillén, *Lenguaje* 16.

³⁹ Claude Couffon, *Dos encuentros con Jorge Guillén* (París: Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1963) 10.

⁴⁰ Geist 9.

pureza exagerada o extrema.⁴¹

Dos siglos de academicismo y la falta de apertura política y de libertad de expresión bajo el régimen de Primo de Rivera, facilitan el distanciamiento del nuevo poeta de su medio. Según Debicki, se trataba de "the idealism of a highly creative moment of cultural history, in which poets and writers sought, beyond personal concern, larger goals for their art and attempted to render present, timeless and universal the experiences they turned into poetry."⁴² Los poetas del 27, por lo tanto, persiguen un valor supremo en su poesía: la "ética estética" por la que abogaba Juan Ramón Jiménez. Los poetas que subscriben a este tipo de poesía son escritores conscientes de su quehacer literario. Su objetivo es la creación, a través de la poesía, de un significado trascendental. El arte de la poesía pura según el modelo valeriano otorga menos importancia a la belleza de las sensaciones y se dedica más al lenguaje y sus posibilidades.

Este espíritu esteticista domina los círculos literarios como la tertulia de la Granja del Henar, la *Revista de Occidente* y la Residencia de Estudiantes, sitios que estimulan la alianza entre poetas, pintores, músicos y cineastas. En estos lugares se va fomentando lo que será un día una comunidad de amistad y fervor estético.⁴³ La búsqueda que emprenden los jóvenes literatos exige una poesía absoluta, manifiesto de una gran voluntad de estilo y de forma. La meta para el grupo de jóvenes es la síntesis de varios componentes. Por un lado, están las últimas corrientes literarias francesas, pero por otro las nociones renovadoras españolas también desempeñan un papel importante. En este aspecto hay que tomar en consideración la influencia de varios maestros del momento. Entre los autores que

de forma manifiesta e inmediata . . . más influyeron sobre ellos fueron: Ortega, que fue para ellos el filósofo; Ramón [Gómez de la Serna], que fue el vanguardista; y Juan Ramón, que fue el poeta por excelencia.⁴⁴

La presencia del insigne poeta de Moguer alcanza gran valor para la nueva generación de literatos de los años veinte. Incluso llega, según Luis Cernuda, a ejercer "una verdadera dictadura en el ambiente litera-

⁴¹ Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (Antología)*, 3ª ed. (Madrid: Taurus, 1962) 327.

⁴² Debicki, *Spanish Poetry* 23.

⁴³ Para más detalles véase Blanch 35-37.

⁴⁴ Rozas y Nebrera 23.

rio español.”⁴⁵

La importancia de Juan Ramón para la generación del 27 reside en su abandono de la belleza plástica y musical de sus primeras poesías, en las que se encuentran huellas modernistas.⁴⁶ Toma un nuevo rumbo en su evolución creativa con *Diario de un poeta recién casado* (1916), *Piedra y cielo* (1919), *Poesía* (1923) y *Belleza* (1923). Aquí se encuentra un nuevo estilo junto con una nueva poética; un deseo de superar los límites del poeta y sus sensaciones para alcanzar en el lenguaje un sentido de ser más alto.⁴⁷ *Diario*, escrito durante su viaje a los Estados Unidos, es el medio por el cual Jiménez rompe con el verso y a veces hasta con la rima. Al alterar el verso y la prosa estética empieza su segunda época poética. En *Diario* se suprime el sentimentalismo, se reemplaza la vaguedad por la exactitud y el adorno rético por la simplicidad y desnudez. El poeta de Moguer busca un estilo más sencillo y más sutil, que será a la vez culto y espontáneo, liberándose de la anécdota y haciendo cada vez más abstracto el mundo externo. De esta manera, “con una gran apertura poética logra liberar su expresión de toda atadura terrena, dando a la poesía el altísimo rango de ser la única meta de posible trascendencia.”⁴⁸ Según Debicki, la poesía de Jiménez en *Diario* “continues, extends, and purifies the prior work of Rubén Darío and of the late Spanish romantic Gustavo Adolfo Bécquer, both of whom strove for an art that would preserve and objectify human experience.”⁴⁹ En *Diario*, según el mismo Jiménez “empieza el simbolismo moderno en la poesía española. Tiene una metafísica que participa de estética”.⁵⁰

En la carta-prólogo de su *Segunda antología poética* (1922), el poeta de Moguer refleja una poesía en transición. Allí Jiménez incita una depuración consciente y una transformación de la labor poética en una ciencia pura.⁵¹ Los poetas de la generación concuerdan con la depuración de Juan Ramón y por esta razón le convierten en ídolo de una ética y una estética de la pureza. Para Jiménez y el grupo de jóvenes poetas la creación poética se transforma en un ejercicio intelectual que destaca la trascendencia y belleza de la palabra.

Al par con sus ideales reformadores, Jiménez inculca la lectura de obras tradicionales, y bajo su influencia la generación del 27 se vincula con la tradición lírica que va desde los Cancioneros, pasa por Bécquer y

⁴⁵ Cernuda 134-35.

⁴⁶ Calvin Cannon, ed., *Modern Spanish Poems* (Toronto: Macmillan, 1965) 8.

⁴⁷ Debicki, *Spanish Poetry* 17.

⁴⁸ Díez de Revenga 19.

⁴⁹ Debicki, *Spanish Poetry* 15.

⁵⁰ Ricardo Gullón, *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Taurus, 1958) 93.

⁵¹ Juan Ramón Jiménez, *Segunda antología poética* (Madrid: Espasa Calpe, 1969) 25.

llega a la poesía nueva de Alberti y García Lorca, Pedro Salinas y Jorge Guillén. En efecto, sus lecturas de la poesía clásica española llevarán a los jóvenes literatos a redescubrir los versos de Góngora.

Además de ser el maestro indiscutible de la emergente generación, Juan Ramón dirige revistas bellamente impresas que, pese a una efímera existencia, sirven de tribuna de expresión para los jóvenes. En ellas se manifiestan los valores con los que se identifica el grupo: “amistad, justicia, poesía, van bien, juntas o separadas, como verdad y belleza. *Ley* en sus señales y elecciones de lo inédito y lo publicado, creación y crítica de la juventud española, no tendrá en cuenta ética ni afecto, sino estética, exactitud y hermosura.”⁵² En resumen, Jiménez marca muy personalmente a la nueva poesía, determinando el gusto por el libro impreso, la persecución implacable de las erratas, y la elegancia de la presentación en sus revistas.⁵³

La influencia de José Ortega y Gasset es de otra naturaleza. Ortega cree que “el arte nuevo es un fenómeno de índole equívoca”.⁵⁴ En su famoso ensayo de 1925, *La deshumanización del arte*, explica la calidad hermética de la poesía producida por los nuevos autores durante la primera mitad de la década de 1920:

el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular. . . No se trata de que a la mayoría del público no le *guste* la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende*. . . El arte nuevo está] dirigido a una minoría especialmente dotada. . . Habituada a predominar en todo, la masa se siente ofendida en sus “derechos del hombre” por el arte nuevo, que es un arte de privilegio, de nobleza de nervios, de aristocracia instintiva.⁵⁵

En la opinión de Ortega, el mero hecho de que la generación intente alterar la forma establecida merece la atención del público. El impulso innovador y de renovación del nuevo grupo hace de la poesía una expresión actualizada y siempre cambiante. Sin embargo, el insigne filósofo y crítico se opone a algunas características típicas de la generación, en particular a la dificultad y el intelectualismo exagerados de los versos, que limitan su público a lectores eruditos y selectos.

⁵² Juan Ramón Jiménez, nota preliminar, *Ley* 1 (1927): 1.

⁵³ Bienvenido Marcos, *Once poetas de España: semblanzas emocionadas* (London: Tamesis, 1978) 45.

⁵⁴ José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte,” *Obras completas*, 6ª ed., vol. 3 (Madrid: Revista de Occidente, 1961) 381. Referencias a esta obra se indicarán en paréntesis.

⁵⁵ Ortega y Gasset 354-55.

El anhelo por la pulcritud estilística que persigue el grupo es para Ortega: "deformar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización. Y viceversa, no hay otra manera de deshumanizar que estilizar."⁵⁶ La tecnocratización del arte nuevo mediante la metáfora produce para Ortega una poesía que "es hoy el álgebra de las metáforas . . . Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimientos de islas ingravidas".⁵⁷ Sin embargo, el peligro que corteja la nueva estética se debe, en efecto, a los elementos que la caracterizan: la metáfora, la forma, la falta de sentimentalismo y el trabajo intelectual.

Aunque los excesos del arte nuevo del grupo de jóvenes escritores no coinciden con todos los valores que Ortega espera encontrar en una obra literaria, su libro es una defensa del arte nuevo. Varios poetas de la generación del 27 no concuerdan con el juicio deshumanizador de Ortega. Según Jorge Guillén, por ejemplo:

Si hay poesía tendrá que ser humana. ¿Y cómo podría no serlo? Poesía inhumana o sobrehumana quizás ha existido. Pero un poema "deshumano" constituye una imposibilidad física y metafísica, y la fórmula "deshumanización del arte", acuñada por nuestro gran pensador Ortega y Gasset, sonó equivocada. "Deshumanización" es concepto inadmisible. . . Habiendo analizado y reflejado nuestro tiempo con tanta profundidad, no convenció esta vez Ortega, y eso que se hallaba tan sumergido en aquel ambiente de artes, letras, filosofías.⁵⁸

No obstante, a pesar de ciertas objeciones de Ortega en cuanto a la nueva poesía, él llega a ser para el grupo un maestro y consejero estético. Sus contribuciones a la formación de los jóvenes escritores se centran primordialmente en su labor editorial en la *Revista de Occidente*. Como editor, lanza a los jóvenes en su revista y en las colecciones *Los poetas* y *Nova novorum*. El apoyo que reciben los nuevos escritores en las páginas de las publicaciones orteguianas favorece el ascenso de la generación del 27. Los órganos literarios bajo la dirección de Ortega representan vehículos que alientan y documentan la emergencia de un nuevo grupo literario.⁵⁹

En los años veinte, del anhelo por la libertad y novedad en la forma surge otra tendencia, el surrealismo. Este movimiento, según C.B.

⁵⁶ Ortega y Gasset 368.

⁵⁷ Ortega y Gasset 372-73.

⁵⁸ Guillén, *Lenguaje* 245.

⁵⁹ Rozas y Torres Nebrera 24-25.

Morris, es el origen de "a vigorous flight from the conventional and the fervent search for new modes of expression, which in Spain stimulated the tiresome verbiage of *ultraísmo* and the feeble rhetoric of *creacionismo*."⁶⁰ La novedad del surrealismo con su énfasis en el subconsciente, la escritura automática y el regocijo en lo inesperado es contradictoria, según Debicki, del ideal simbolista que se impregnó en la poesía española:

The symbolist perspective so central to canonical Spanish poetry of the 1920s, which had become totally dominant by mid-decade as the vanguard strand faded, emphasized the goal of giving form to experience through timeless art and hence contradicted the possibilities of a surrealist poetics and poetry.⁶¹

Como bien explica Morris, el empuje surrealista llega a España gracias, en parte, a las visitas de André Breton y de Louis Aragon. En el Ateneo de Barcelona, el 17 de noviembre de 1922, Breton lee su obra *Les pas perdus*. Más tarde, el 18 de abril de 1925, la Residencia de Estudiantes se presta como receptora de nuevas influencias e ideas al dar la bienvenida a Aragon. La reacción de los escritores españoles al surrealismo francés es tan individual, dispareja y esporádica que no se cristaliza en un programa o en un movimiento per se. En España no se realiza "una revolución surrealista, un manifiesto, ni siquiera una revista por el estilo de la *Révolution surréaliste* de París. Ni aun la denominación se ha unificado: se vacila entre surrealismo, superrealismo y suprarealismo."⁶²

Aunque el surrealismo no ejerce una influencia sistemática en los poetas españoles, refuerza el desafío propuesto por escritores como Guillermo de Torre, Gerardo Diego y Ramón Gómez de la Serna, es decir, la exploración de la fantasía y la liberación de las palabras de sus asociaciones cotidianas.

A pesar de que la mayor parte de los escritores españoles tienen algún conocimiento del surrealismo inmediatamente después, e incluso antes, de la publicación del manifiesto de André Breton en 1924, las obras surrealistas en España son escasas antes de 1929. Alrededor de 1929 el ambiente literario español está cambiando junto con su historia.⁶³ La literatura y los acontecimientos actuales ya no se pueden mantener sepa-

⁶⁰ C.B. Morris, *A Generation of Spanish Poets 1920-1936* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969) 172-73.

⁶¹ Debicki, *Spanish Poetry* 40.

⁶² Siebenmann 330.

⁶³ Debicki, *Spanish Poetry* 40.

rados. Por eso, Alonso ya anuncia en 1927 que el surrealismo será “una vuelta—que ya era necesaria—hacia la raíz subterránea de la inspiración poética.”⁶⁴

Para Debicki, hacia el fin de los años veinte la poesía se está desvinculando de la noción de que la forma—una clara estructura lógica—y el orden son los medios para la creación de la poesía.⁶⁵ Pero los poetas aún no quieren ser identificados abiertamente con el surrealismo. Lorca, por ejemplo, siempre se niega a calificar a su poesía como surrealista. Vicente Aleixandre, por su lado, rechaza la escritura automática y asevera su fe en la creación consciente del poeta, mientras Cernuda aminora la importancia del surrealismo en su obra.⁶⁶

A pesar del éxito que obtiene el surrealismo en París, algunos poetas españoles quieren mantenerse distanciados de la palabra “surrealismo,” como si hubiera algo siniestro o vergonzoso en ser asociado con este movimiento. Por ejemplo, cuando García Lorca en 1928 manda a Sebastián Gasch desde Granada dos poemas en prosa surrealista, “Suicidio en Alejandría” y “Nadadora sumergida,” siente la necesidad de enviar una carta explicatoria. Se disocia del surrealismo declarando que “mi nueva manera *espiritualista*. . . No es surrealismo.”⁶⁷ Según Torre, el único que merece llamarse “superrealista convicto” es el malogrado poeta malagueño José María Hinojosa (1904-1936), quien algo pudo captar directamente de aquella escuela, durante alguna estancia en París, hacia 1926, según muestran sus libros *Poesía de perfil* (1927) y *La flor de California* (1928).⁶⁸

Por otro lado, lo que sí evidencian los nuevos poetas es un verdadero interés por la poesía clásica española. Para los jóvenes poetas, el conocimiento de la poesía del pasado es uno de los elementos esenciales para que se consideren poetas legítimos. Sus incursiones en los versos viejos conllevan el redescubrimiento de autores despreciados. De la investigación de las composiciones antiguas, los jóvenes literatos hacen una selección de los poemas y poetas de esa tradición que refleja sus propias tendencias del momento. Estas selecciones, que luego aparecen en antologías, fomentan un vínculo de hermandad y respeto basado en la viva tradición poética. Entonces, a pesar de que la innovación y la renova-

⁶⁴ Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, 2ª ed. (Madrid: Gredos, 1960) 588.

⁶⁵ Debicki, *Spanish Poetry* 40.

⁶⁶ C.B. Morris, *Surrealism and Spain: 1920-1936* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972) 243-250.

⁶⁷ Federico García Lorca, “Cartas a Sebastián Gasch (1927-1928),” *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1957) 1594.

⁶⁸ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1965) 573.

ción se asocian con la generación del 27, no existe una verdadera ruptura con el pasado. Los nuevos escritores están dispuestos a reconocer maestros inmediatos o remotos como también a usar otros métodos que les parecen de valor.⁶⁹ Según Guillén:

Una generación tan “innovadora” no necesitó negar a los antepasados remotos o próximos para afirmarse. “Lo que primero hay que notar —dice Dámaso Alonso, actor y cronista— es que esa generación no se alza contra nada.” Todo lo contrario: sus raíces se ahincan en un pretérito más y más profundo. . . . Ahora se airea todo el Siglo de Oro lírico, y no solamente a Góngora. Entre Garcilaso y Quevedo reaparecen los admirables segundones: Figueroa, Aldana, Medina Medinilla, Medrano, Espinosa, Villamediana, Soto de Rojas. . . . Y si se vindica al gran don Luis cordobés se da valor actual a Gil Vicente, a fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Lope, a Quevedo.⁷⁰

La etapa, digamos, clasicista se confirma en 1927, y una de sus evoluciones es un neo-gongorismo que va arraigándose y que culmina en la celebración del tercer centenario de la muerte de don Luis de Góngora. El poeta cordobés se convierte en pretexto y foco de un nuevo ímpetu para la generación. En sus obras el grupo de jóvenes escritores encuentra afinidades poéticas: la forma, la precisión y el lenguaje figurativo. A esto se puede añadir el atractivo de reivindicar la mala reputación del poeta entre los académicos y apreciar sus vínculos con los simbolistas franceses.

Como escritor, Góngora tipifica la elegancia y la erudición poética. Guillén sostiene, según K.M. Sibbald, que su estilo está basado en un sistema de revisión y extensión de los elementos tradicionales de la poesía renacentista.⁷¹ La revaluación de la poesía de su época lleva a Góngora a extender y hasta romper los límites tolerados por el establecimiento poético de entonces. El proceso de renovación es análogo al que intentan llevar a cabo los poetas de la generación de 1927. El anhelo gongorino por la perfección mediante la sintetización de técnicas poéticas también gana el respaldo de los jóvenes literatos. Ello crea una nueva perspectiva literaria que es responsable por la producción de obras abstractas y de deliberado estilo complejo que resulta, como en el caso de Góngora, en el rechazo de las obras de esta índole. Las características gongoro-

⁶⁹ Kathleen M. Sibbald, “Some Influences on the Writing of *Cántico* (1919-1928),” tesis. Universidad de Liverpool, 1970, 93-99.

⁷⁰ Guillén, *Lenguaje* 237-238.

⁷¹ Sibbald 127.

rinas contribuyen a que el grupo del 27 vea en Góngora una figura de dedicación en búsqueda de perfección estilística, una cualidad que ellos también persiguen a la luz de los impulsos de su tiempo.

El nuevo grupo se opone al repudio de la obra gongorina:

L'oeuvre de Gongora a été mal comprise au cours des siècles, même par les Andalous. Plus que toute autre, elle a fait l'objet d'éloges puérils ou de satires violentes . . . Personne, à l'époque, n'a su juger sereinement leur audace poétique, même pas Pedro de Valencia, humaniste intègre. . . . Après Quevedo, toutefois, on rit moins: le débat s'épuise peu à peu, et Baltasar Gracián en a profité pour dresser, comme au terme d'une discussion doctrinale, un bilan.⁷²

La intolerancia de los académicos está arraigada en la *Poética o reglas de la poesía* (1737) de Ignacio Luzán. Por mucho tiempo esta obra dicta los cánones de la crítica poética, sustentados más tarde por Marcelino Menéndez y Pelayo. Bajo los auspicios de la Academia se juzga la obra de Góngora con prejuicios y el dictamen que resulta se repeta y repite hasta que

Quoi qu'il en soit, ce sont les philologues qui, les premiers, ont travaillé à la juste réhabilitation du poète. Leurs patientes recherches sont à l'origine de nouvelles éditions et de nouvelles interprétations, qui ont rendu possible et même stimulé, dans une certaine mesure, l'enthousiasme des jeunes poètes de 1927 pour Gongora.⁷³

La generación procura romper con el "stranglehold of literary poseurs on criticism."⁷⁴ Condena la opinión vigente sobre el poeta cordobés ya que se basa, no en el estudio de sus obras, sino en detalles biográficos. La reivindicación de Góngora va tomando impulso desde 1924, año en el que aparece la tesis de Guillén sobre el poeta cordobés. Luego, en 1925, Miguel Artigas publica *Don Luis de Góngora y Argo-te*, un estudio positivo y entusiasta, premiado por la Academia. El período de 1925 a 1926 es de verdadera convergencia y para 1927, el tricentenario de la muerte de Don Luis, los poetas del grupo querían preparar la defensa contra sus enemigos. Alonso declara que

estábamos indignados porque la Academia no había querido celebrar el centenario del poeta—eso era, por lo menos, el rumor que

⁷² Elsa Dehennin, *La résurgence de Gongora et la génération poétique de 1927* (Paris: Didier, 1962) 9-12.

⁷³ Dehennin 16-17.

⁷⁴ Sibbald 104.

había llegado a nosotros—: alguien había dicho en ella que Góngora era un poeta lascivo. . . . Queríamos organizar actos para la celebración del centenario. . . . Quisimos hacer una biblioteca del centenario en la que se publicaran las obras de Góngora y otras en su honor.⁷⁵

Tal biblioteca tomaría la siguiente forma, según Diego:

POESÍAS DE GÓNGORA

- 1.-*Soledades*.- Edición, prólogo y versión en prosa de Dámaso Alonso.
- 2.-*Romances*.- Edición y prólogo de José María de Cossío.
- 3.-*Sonetos*.- Edición y prólogo de Pedro Salinas.
- 4.-*Octavas*.- Edición y prólogo de Jorge Guillén.
- 5.-*Letrillas*.- Edición y prólogo de Alfonso Reyes.
- 6.-*Canciones, Décimas, Tercetos*.- Edición y prólogo de Miguel Artigas.

HOMENAJE A GÓNGORA

7.-*Antología* en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío.

Selección y prólogo de Gerardo Diego.

- 8.-*Poesías* de contemporáneos a Góngora. Animador y colector: Rafael Alberti.
- 9.-*Prosas* de contemporáneos sobre Góngora. Colector: Antonio Marichalar.
- 10.-*Album de dibujos* (contemporáneos). Colector: José Moreno Villa.
- 11.-*Album musical*.- Colector: Ernesto Halffter.
- 12.-*Relación del Centenario*.- Por varios.⁷⁶

La lucha que forjan los nuevos poetas es intensa y variada: "Estamos, los amigos de don Luis, en trance de una batalla muy seria y, afortunadamente, casi ganada: la de la incorporación definitiva del poeta a la historia normal de la literatura española."⁷⁷ La polémica a la que se refiere Alonso es una tentativa seria, en la cual el escándalo y lo ridículo se consideran armas legítimas. Las payasadas, como los "juegos de agua"

⁷⁵ Dámaso Alonso, "Góngora entre sus dos centenarios." *Cuatro poetas españoles* (Madrid: Gredos, 1962) 62.

⁷⁶ Véase *Lola* 1 (1927): 7.

⁷⁷ Dámaso Alonso, "Góngora y Ascálaro." *La Gaceta Literaria* 11 (1927): 2.

contra las paredes de la Academia y el “auto de fe” —que consistió en una festiva quema de libros como la *Poética* de Luzán y *Las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo entre muchos otros—, por ejemplo, forman parte del esfuerzo por restablecer la validez de Góngora y su obra.

Se ha calificado, repetidamente, a este apego gongorino como una fuerza que aglutina a la joven generación. Aunque los nuevos poetas insisten en que no hay reacción en contra de nada,⁷⁸ su identificación con Góngora llega a ser una de las causas de la separación entre las generaciones del 27 y del 98. Efectivamente, la falta de participación de Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Valle-Inclán en el homenaje transforma a Góngora en “the centre of a literary battle in which the old guard faced the new militant partisans of a poet they considered unjustly slighted and neglected.”⁷⁹

Sin embargo, hay que destacar que la unión de los poetas en una generación o grupo literario brota no sólo del interés renovador que persiguen, sino también, de la estrecha amistad que comparten. Se establece entre ellos una red de conexiones. En 1916, Jorge Guillén sigue a Pedro Salinas a París como lector de la Sorbona y surge entre ellos una amistad que durará hasta la muerte del segundo.⁸⁰ A la vuelta, y algunos años más tarde, Salinas llega a Sevilla como catedrático de literatura e influye a los poetas andaluces, particularmente su estudiante Luis Cernuda. Cuando García Lorca llega a la Residencia en 1919 ya conoce a Emilio Prados y, luego en 1924, a Rafael Alberti. Poco antes de encontrarse con García Lorca, Alberti se comunica con Vicente Aleixandre y poco después con Cernuda y con Fernando Villalón. Jorge Guillén y Pedro Salinas conocen a García Lorca y Gerardo Diego al principio de la década y, para 1925, Guillén y García Lorca ya se cartean. Alberti, García Lorca y Dámaso Alonso se ven en Madrid, y Aleixandre, a pesar de estar mal de salud, tiene algún contacto con ellos. Gracias a Dámaso Alonso, Aleixandre recibe frecuentes visitas “todas las semanas durante varios inviernos a aquel hotelito de Aravaca”⁸¹ y es casi su único vínculo con los medios literarios. La amistad que existió “más que la causa, es otra consecuencia de las mismas afinidades estéticas que motivaron el agrupamiento.”⁸² La convivencia, desde luego, profundiza la amistad pero no es siempre imprescindible o un elemento necesario para la amistad. Los poetas se unen bajo una fe estética: “la relación entre ellos [los de la

⁷⁸ Dámaso Alonso. *Poetas españoles* 172.

⁷⁹ Morris, *A Generation* 22.

⁸⁰ Ver la *Correspondencia (1923-1951): Pedro Salinas, Jorge Guillén* (Barcelona: Tusquets, 1992), cuya introducción y notas son de Andrés Soria Olmedo.

⁸¹ Alonso, *Poetas españoles*, 180.

⁸² Angel González, prólogo. *El grupo poético del 1927* (Madrid: Taurus, 1976) 15.

generación] obedece a razones profundas y no a coincidencias externas o superficiales.”⁸³ Para Guillén como para los nuevos escritores “No hay programa, no hay manifiesto con agresión y defensa. Hay diálogos, cartas, paseos, comidas, amistad bajo la luz de Madrid, ciudad deliciosísima . . .”⁸⁴ Sin embargo, en los cafés y las tertulias de la Corte las charlas se elevan muchas veces a un nivel de crítica literaria y dentro de la “Generación de amigos” hay conflictos personales.

La Residencia de Estudiantes, por su parte

no sólo cumplió excepcionalmente su papel de difusión de la cultura de su tiempo, sino que el espíritu de la casa y los acontecimientos culturales que allí [se] presenciaron, influyeron sin duda en la obra de poetas, músicos y artistas residentes. Esta convivencia contribuyó a la estrecha colaboración entre todos ellos y al hecho de que más que en cualquier otra época, existió . . . una singular coincidencia de metas, técnicas e ideas estéticas comunes a todas las fases de la creación.⁸⁵

A este propósito, Alberti recuerda cómo en la “Resi” tienen lugar:

los desafíos poéticos, la lectura de los nuevos poemas . . . [de obras como] *Presagios*, . . . *Cántico* . . . [y] mi *Marinero en tierra*. Juan Ramón Jiménez, ex-residente ya en aquellos años, pasaba algunos atardeceres con nosotros, dándonos el gran ejemplo continuo de su perfecta vocación, elevada a la religiosidad y ascetismo, mientras que el bueno de Antonio Machado, perdido siempre en la provincia, nos mandaba su eco desde la paramera de Castilla o las llanuras de Baeza. . . [Allí también resonaron las] voces de afuera como las de Paul Valéry, Claudel, Aragon, Eluard, Teixeira de Pascoas.⁸⁶

Se ha intentado demostrar en este capítulo el papel ejercido tanto por los modelos españoles como por las influencias extranjeras en la poesía de la generación de 1927. En las obras del grupo se encuentran huellas de los movimientos vanguardistas, del ultraísmo al surrealismo, como también de autores maestros de España y Francia. Entre ellos se ha destacado la importancia de escritores como Juan Ramón Jiménez, Ortega y Gasset, y desde luego Góngora. El rescate del poeta cordobés y el estudio de la poesía tradicional y clásica española demuestran el compromi-

⁸³ Debicki, *Estudios* 61.

⁸⁴ Guillén, *Lenguaje* 248.

⁸⁵ John Crispin, *Oxford y Cambridge en Madrid: La Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural* (Santander: La Isla de los Ratones, 1981) 54.

⁸⁶ Rafael Alberti, *Imagen primera de . . .* (Madrid: Turner, 1975) 21.

so que los poetas de la generación habían hecho hacia la poesía. El esmero con el cual se lanzaron a investigar la lírica española les une al pasado y a la tradición española que, hasta cierto punto, se llega a reflejar en sus obras.

Aunque pocos se han dedicado a ello, varios críticos y poetas han considerado que la mejor manera de estudiar la poesía de un grupo, como el del 27, es mediante las revistas literarias de la época. Es allí donde se encuentran los primeros pasos y el rumbo que toma cada uno de los componentes del grupo. A razón de esto, hay pocos críticos que han dedicado estudios a las revistas de la generación del 27⁸⁷ o a grupos de publicaciones que como conjunto podrían considerarse representativas de la generación.⁸⁸

Sin embargo, además de atestiguar

en todos sus pormenores el nacimiento y en todos sus pormenores el nacimiento y desarrollo de una vocación . . . [también se detallan en sus páginas las] primeras tentativas, influjos recibidos, orientaciones estilísticas, de forma y pensamiento; en suma esas variantes y mutaciones que tanto ayudan a penetrar el secreto o en la intimidad de toda biografía poética.⁸⁹

Y es a esos detalles a los que me quiero dedicar aquí. Mediante el estudio de *Lola y Pavo*, los suplementos de *Carmen* y *Gallo* respectivamente, veremos cómo se manifiesta la vertiente irreverente de la generación del 27.

⁸⁷ Una labor a la que yo también me dediqué al estudiar *Carmen* y su suplemento. "*Carmen y Lola: un puro refugio de la poesía española. documento de una época y antología de una generación*", diss., McGill University, 1990.

⁸⁸ Véase particularmente el más reciente estudio de Rafael Osuna: *Las revistas del 27*.

⁸⁹ Rafael Santos Torroella en su presentación redactada en el Primer Congreso de Poesía de 1952 en Sevilla. En José Antonio Hernández Guerrero, *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36* (Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1983) 9.



II

EL ÁMBITO REVISTERIL DE *LOLA Y PAVO*

En 1983 Rafael Osuna observaba con acierto un hecho que, lamentablemente, sigue vigente en nuestros días: el abandono de las pequeñas revistas por la crítica literaria. En su artículo, "Sociología de la pequeña revista literaria", dicho crítico declara que estas revistas quedan casi todas por estudiar. Sugiere, además, que en las pocas ocasiones en que los críticos las han tratado, han escogido únicamente las de más éxito y perdurable vida. Es decir, se han privilegiado las grandes mientras que las pequeñas permanecen desamparadas y ni siquiera los críticos más ambiciosos han hecho nada por manejarlas *metódicamente*.¹ Osuna, además, agrega:

Ocasionalmente, entre las revistas pequeñas existen algunas fundadas por escritores afamados, y éstas sí se han usado, pero sólo tangencialmente, al analizar la obra de aquellos. Los estudios sistemáticos de ellas, bien sea en conjuntos diacrónicos o sincrónicos, o bien individualmente, no existen apenas.²

Varios críticos han insistido en que el estudio de las revistas literarias es una labor valiosa. Las revistas españolas no son una excepción. A partir de 1929 ya empiezan a surgir comentarios que asocian las revistas con un naciente estilo literario. Eduardo Gómez de Baquero,³ por ejem-

¹ Rafael Osuna. "Sociología de la pequeña revista literaria." *Boletín Cultural y Bibliográfico* XX, 2 (1983): 41.

² Osuna 41.

³ Con frecuencia Eduardo Gómez Baquero escribía bajo el pseudónimo de "Andrenio".

plo, califica a *Carmen y Lola* como “sacerdotisas del culto a Góngora”, pero no por un capricho del editor sino, más bien, porque ambas publicaciones responden a aquella “religión poética que hoy muestra más bríos en el Parnaso hispano.”⁴ Hacia mediados de siglo los críticos recalcan la importancia de este tipo de publicación al proponer que la primera exteriorización de todo movimiento literario se ha llevado a cabo en las provocativas hojas de alguna revista. El valor de ésta, por consiguiente, se debe a que anticipa, presagia, descubre y polemiza cada nuevo rumbo literario.⁵ Rafael Santos Torroella, en los años cincuenta, también subraya esta noción aunque refiriéndose a la formación de un autor:

sólo a través de . . . revistas se podrá seguir en todos sus pormenores el nacimiento y desarrollo de una vocación y obra poética determinadas, sus primeras tentativas, influjos recibidos, orientaciones estilísticas, de forma y de pensamiento; en suma, esas variantes y mutaciones que tanto ayudan a penetrar en el secreto o en la intimidad de toda biografía poética.⁶

De la misma manera, Guillermo de Torre alude a la importancia de estas publicaciones porque en ellas queda testimonio de los cambios en la literatura: “Ya en otros lugares hube de explicar la importancia que cobran las revistas en los giros decisivos o periodos cambiantes de la literatura y cómo su verdadera, íntima historia sólo puede escribirse cabalmente a la luz que vierten tales publicaciones por efímeras y minúsculas que sean o parezcan.”⁷ Similarmente, y enfocándose en la literatura de este siglo, José Antonio Hernández Guerrero dice:

Si queremos conocer las características de las corrientes literarias de la primera mitad del siglo actual, resulta imprescindible el estudio de las numerosas revistas poéticas que proliferaron por aquellos años. Muchas de ellas son punto de partida, embriones de posteriores obras de nuestros poetas, además de órganos de expresión (a la vez que de cohesión) de grupos o generaciones. A través de las revistas podemos seguir las diversas estéticas que han determinado el proceso de la poesía española de este siglo. En ellas se reflejan con bastante fidelidad algunos de los momentos típicos de este proceso.⁸

⁴ “Andrenio” (Eduardo Gómez de Baquero), “Los poetas”, En *Obras completas*, vol. II (Madrid: Renacimiento, 1929) 334.

⁵ Guillermo de Torre, “La generación española de 1898 en las revistas del tiempo,” *Nosotros* 67 (Octubre 1941): 3-38.

⁶ Rafael Santos Torroella, Introducción, *I Congreso de Poesía: Medio siglo de publicaciones de poesía en España. Catálogo de revistas* (Segovia-Madrid: n.p., 1952) 6.

⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1965) 551.

⁸ José Antonio Hernández Guerrero, *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36 (La revista Isla)* [Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1984] 9.

Duhamel acierta plenamente al decir que las revistas literarias son importantes dado que en ellas se manifiesta el espíritu creador de un grupo y no sólo el de un individuo como es el caso del libro.⁹ De modo similar, Luis Cernuda, aunque dirigiéndose específicamente al camino que sigue su generación, también señala el valor de la revista literaria. El distinguido poeta apunta que el curso que siguen sus coetáneos “podemos observarlo, aún más claramente que en los libros, en las revistas del grupo.”¹⁰

Dicho modo de publicación cobra valor no sólo en las letras hispánicas. El crítico literario norteamericano Edward Chielens, por ejemplo, juzga la revista como

the medium through which much important literature reached the reading public. . . . Noah Webster, whose pioneering *American Dictionary* was published in 1828, was one of the first of many writers and scholars to found and edit a magazine that would reflect and promote his views on language, literature, and culture. . . . Ralph Waldo Emerson was . . . involved in the founding of the *Dial* in 1840, and he struggled to keep it alive, promoting the work of Henry David Thoreau and other transcendentalists.¹¹

Para Chielens la revista literaria no es sólo el medio por el cual se animan las carreras de autores desconocidos, también es un vehículo que ayuda a desarrollar una conciencia regional que alienta distintas y separadas tradiciones y actitudes literarias.¹²

Indudablemente, y como se ha señalado, la revista literaria es importante para la apreciación del desenvolvimiento de toda literatura, particularmente a partir del siglo diecinueve. Cualquier investigación que intente estudiar el desarrollo histórico y estético de una literatura debe incluir este género de publicación, ya que en él se encuentra la escritura en todos sus matices preliminares, efímeros y duraderos. La revista acoge los brotes nacientes de una tendencia o inclinación artística. Incluso, según Danièle Musacchio, establecer unas clasificaciones literarias a partir de los textos es tal vez la mejor y la más prudente forma de emitir un juicio sobre los movimientos literarios.¹³

⁹ Citado en Domingo Paniagua, *Revistas culturales contemporáneas*, vol. I (Madrid: Ediciones Punta Europa, 1964) 22.

¹⁰ Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957) 145.

¹¹ Edward E. Chielens, Introduction, *American Literary Magazines* (New York: Greenwood Press, 1986) ix.

¹² Chielens xii.

¹³ Danièle Musacchio, *La Revista Mediodía de Sevilla* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1980) 18.

Pero ¿qué exactamente es una revista literaria? No hay duda de que uno entiende a lo que se refiere, pero una clara definición de la revista literaria es difícil formular. Es más, todos los elementos que necesitan ser considerados muchas veces se aclaran solamente en contraste con los otros medios de publicación. Por esta razón, intentaré dar una tenue definición al dirigirme a varios aspectos. No se trata de circunscribir el fenómeno sino, más bien, de delucidar el término *revista literaria* mediante una diferenciación. Los siguientes comentarios, por consiguiente, procuran establecer un esquema general de lo que comprende una revista literaria.

La falta de límites físicos dificulta la definición y quizás sea la razón por la cual no se haya reconocido a la revista literaria como un género de publicación propio. En contraste con un libro este portavoz sale en tiradas o números que están separados por períodos de tiempo. En este aspecto una revista se parece más a un periódico que a un libro encuadernado. Pero no conviene definirla meramente como una publicación a intervalos porque según este criterio, se tendría que incluir a otros géneros de publicación como el periódico o la novela por entregas, por ejemplo.

No obstante, se suele atribuir a ella una función binaria. A pesar de ser una entidad específica y distinta del libro y del periódico, la revista comparte "cualidades periodísticas (como la de ser espejo e intérprete de algunos fenómenos propios del tiempo en que transcurre su vida) como de atributos propios del libro (intensidad, peso específico, rigor intelectual en los tratamientos de determinados problemas, etc.)".¹⁴

Es difícil definir la unidad básica que constituye el texto de una revista. Resulta algo simplista decir que se reduce a una colección de obras (sean éstas poéticas, narrativas, o de otra índole). Algunos pueden, correctamente, afirmar que el texto es lo que se encuentra en un número específico de una tirada. Otros, sin equivocarse, pueden argumentar que el texto se trata de todo lo que se ha publicado desde el momento que se empezó a publicar. En vista de la falta de acuerdo se ha ofrecido otra aproximación: la de autoría.

Margaret Beetham, entre los poquísimos críticos que se atreven a teorizar sobre las revistas, concede que este método tradicional de identificar el texto de una publicación periódica es malograda dado el número de autores que encuentran un medio de expresión en las páginas de este tipo de publicación. Esta crítica británica argumenta que

the heterogeneity and blurred boundaries of the genre are evident

¹⁴ Paniagua 22.

in terms of the producers of the periodical. One way of identifying a text has traditionally been to situate it in the oeuvre of a particular author. However, the concept of authorship becomes problematic in relation to the periodical where typically even one number involves several writers, the editor, perhaps the artist or engraver and the printer.¹⁵

La cuestión de la autoría o, mejor dicho, el carácter indefinido de ésta introduce aun otro elemento que dificulta la elaboración de una clara definición.

Incluso un intento de categorizar el texto de una revista bajo el género literario al que se dedica no resulta ser necesariamente el mejor camino ya que cada género con frecuencia encuentra su propio medio de publicación. Los géneros literarios normalmente llevan una vida independiente. En el caso de las novelas por entregas (que aparecen a menudo en revistas o en periódicos principalmente durante el siglo diecinueve), por ejemplo, es el conjunto de capítulos o entregas que forman el texto de la novela. Incluso el ensayo y el artículo (formas que surgen y se desarrollan gracias a publicaciones periódicas como la revista o el diario) fomentan su autonomía en los volúmenes de colecciones. La vida que adquiere la novela por entregas o el ensayo en la forma de libro significa el rescate del texto puesto que dicho ejemplar es físicamente más estable. La obra se salva de la revista o periódico y se introduce dentro de un género más aceptable como la novela, la poesía o el ensayo.¹⁶

La discusión del texto, como se podrá apreciar, resulta ser un camino pedregoso porque la revista literaria abarca un texto continuamente cambiante (no sólo por su contenido, longitud y autoría) sino porque pasa constantemente renovándose. El boletín literario, a diferencia de otras publicaciones, se ofrece mediante sus seguidas resucitaciones; cada número es otra revista que sale bajo el mismo nombre.¹⁷ Esta falta de permanencia quizás sea responsable por el menosprecio que se ha otorgado a este medio de publicación.

La inestabilidad de estos órganos, a la vez, se extiende a la lectura de ellos. La forma misma de esta publicación literaria es abierta,¹⁸ en el

¹⁵ Margaret Beetham, "Open and Closed: the Periodical as a Publishing Genre." *Victorian Periodicals Review* XXII.3 (Fall 1989): 97.

¹⁶ Beetham 97.

¹⁷ Este aspecto quizás se pueda comparar con un periódico, pero en un diario el contenido no es, por lo general, un género periódico literario.

¹⁸ Beetham se fia del psicoanálisis para entender la forma en que lo abierto y lo cerrado cobran sentido. Las formas cerradas o masculinas aseveran su sentido dominante al no ofrecer alternativas y proveer al lector sólo un medio de aproximarse al texto. Las formas abiertas, por otro lado, ofrecen múltiples alternativas y por eso se les considera disruptivas, creativas y femeninas.

sentido de que invita a una lectura selectiva. Distinta a cualquier otra forma, la revista no requiere que se lea de principio a fin. El subscriber puede establecer su propio orden y, también, leer sólo lo que le interese. Por consiguiente, es una forma que ofrece al lector la oportunidad de construir su propio texto.¹⁹

Otro asunto por discutir es el trabajo de los componentes de la junta editorial. La longevidad de una revista depende de su continuación de número a número, pero cada reencarnación siempre está en duda. Aun así, para cada una de las tiradas de esos efímeros números, el editor trabaja como si se tratara de un libro, bregando por meses o incluso años, escribiendo cartas a escritores, rechazando, persuadiendo, sugiriendo o felicitando; él junto con los otros redactores/editores leen un sin fin de manuscritos, lidian con tipógrafos, impresores, autores, artistas, intermediarios, etc.

La naturaleza efímera de la revista literaria es una espada de doble filo. Por un lado puede fragmentar los esfuerzos del editor, y los de los escritores, si cada tirada carece de continuidad con la siguiente. Por el otro, también puede darle al editor la oportunidad de establecer gradualmente una coherente identidad de la revista.²⁰ Según Reginald Gibbons, el editor de una revista literaria tiene dos metas importantes al enfrentar la cantidad de trabajo que se necesita para publicar una revista: una es asegurarse de su continuidad y mantenerla a flote; y la otra es "to make a statement". Gibbons explica: "This has to do with the editors program. He or she must find the good work that coheres around a definite view in every respect by intent. The editor provides a context".²¹

El sentido que le da el editor a la revista es sumamente importante porque por medio de él se facilita la expresión de una aproximación a la literatura o una estética literaria. Para Beetham los géneros de publicación a intervalos no son

a window on to the past or even a mirror of it. Each article, each periodical number, was and is part of a complex process in which writers, editors, publishers and readers [are] engaged in trying to understand themselves and their society; that is, they struggled to make their world meaningful. I describe it as a "struggle" because in modern societies the processes of making meaning (both individually and socially) are difficult and cut across by conflict. At the social level different groups have different, often conflicting, inte-

¹⁹ En necesario aclarar que la revista literaria al igual que un libro de poemas le concede al lector su propia lectura. Esta característica, por lo tanto, no es exclusiva de este tipo de publicación.

²⁰ Reginald Gibbons, "Who's Listening?," *The Missouri Review* 7. 2 (1983): 196.

²¹ Gibbons 195.

rests and therefore have different and conflicting ways of making sense of their world. In this contest some groups have more power than others to "make their meaning stick".²²

Los directores de revistas literarias tienen el poder, mediante su publicación, de propagar su "meaning": postura, inclinación o mensaje literario. En este sentido el motivo que les lleva a sacar revistas no es tanto monetario o cultural como ideológico. Existe evidencia de que los ingresos financieros no son las únicas o más importantes causas que promueven la fundación de una revista; el anhelo por ejercer influencia en el modo de pensar o escribir puede ser tan poderoso como las ganancias, pero, indudablemente, no puede absorber la pérdida económica. No es adecuado pensar en la revista simplemente como un producto de consumo. Aunque sí forma parte del sistema de oferta y demanda, para el lector representa algo más: una entrada al campo de significación. Es decir, la lectura de una revista en sí es un proceso productivo que provee sentido o significado.²³ El sentido que este medio de publicación comunica lo comparten en diversas medidas el escritor y el editor. Pero el escritor, a pesar de cualquier afinidad que pueda tener con la revista, corre el riesgo de lo que Allen Tate llama *fragmentación* al publicar sus obras en una publicación periódica.

Tate, en su artículo publicado en 1936,²⁴ contiene que los escritores sufren de fragmentación cuando sus obras se publican por aquí y por allá. Incluso las obras de más mérito pueden sufrir de dislocación cuando su autor no tiene ninguna manera de ofrecerle al público más que una composición literaria de la cual el lector no pueda alcanzar un entendimiento comprensivo de su escritura. De esta manera, la revista ofrece una visión limitada de la obra de un artista. No obstante, el propósito de dicha publicación no es la promoción exclusiva de un literato. Con frecuencia, lo que sí ocurre es que las primeras ediciones de obras por nuevos escritores salen a luz en revistas literarias. De hecho, Robert Boyers ha comentado que "very few artists actually believed it might be possible to produce important work without ever passing beyond that original little-magazine readership".²⁵

La relación de la revista con sus lectores es compleja. En un nivel

²² Margaret Beetham, "Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre," *Investigating Victorian Journalism*, eds. Laurel Brake, Aled Jones y Lionel Madden (New York: St. Martin's Press, 1990) 20.

²³ Beetham "Towards" 21.

²⁴ Allen Tate, "The Function of the Critical Quarterly," *Southern Review* 1 (1935/1936): 551-559.

²⁵ Robert Boyers, citado en Gibbons, "Who's Listening?," *The Missouri Review* 7.2 (1983) 197.

económico se puede hablar de la revista como una mercancía más que sale periódicamente al mercado, cuya finalidad es cumplir con la necesidad de una clientela y producir ganancias para sus creadores. Y aunque esto es parcialmente correcto es imprescindible discutir el nivel menos pragmático: el de significación. Además de convenir a los productores y aquellos interesados en la propagación de su sentido de la literatura, el éxito y la vitalidad de la forma se explica en parte porque satisface las necesidades y aspiraciones de su público. Según Beetham, para muchos lectores (quizás para la mayoría) el anhelo de ser incluidos dentro del discurso dominante que emprende una revista puede ser una necesidad más potente que el deseo por un futuro mejor o la búsqueda de alternativas.²⁶ Por lo tanto, la revista representa un vínculo de afinidades entre sus directores y su público.

El sentido que las publicaciones periódicas imparten también se manifiesta en el material que se usa para fabricarlas. Salvo contadas excepciones, el material del que éstas se producen, se escoge para facilitar la rapidez de publicación y el bajo costo en vez de su durabilidad. Cuando las revistas no se atienen a estas dos preocupaciones son casos dignos de atención ya que éstas pueden formar parte de su identidad o sentido. En cuanto a esto Beetham asevera: "Indeed, the material characteristics of the periodical (quality of paper, size of the pages, and lack of hard cover) have consistently been central, not just to its economics, but also to its meaning".²⁷ Por consiguiente, en el análisis de una revista literaria es importante fijarse en el contenido como el "conteniente" si la meta es alcanzar un juicio preciso de dicha publicación.

En suma, podemos decir que la revista es una entidad híbrida. Por un lado, carece de límites de tiempo, género, autoría y lectura. Esto quiere decir que sale a intervalos; mezcla géneros literarios como la narrativa, el verso y a veces el ensayo; acoge diferentes autores y permite al lector su propia lectura. Por otro lado, cada número es una unidad textual autónoma que contiene sub-textos independientes. Todas las revistas se adhieren a estas dos características aunque cada una de ellas las combine de acuerdo al gusto de sus productores.

Pese a que es difícil atenerse a una definición concisa, historiadores y críticos literarios han reconocido el importante valor de la publicación de revistas en la investigación de la literatura. Es en vista de este juicio que nos dedicamos aquí en este estudio a profundizar en el entendimiento de la generación del 27 mediante dos revistas: *Lola y Pavo*. Se espera que con el análisis de estas dos publicaciones quede clara la natu-

²⁶ Beetham "Towards" 30.

²⁷ Beetham, "Open" 96.

raleza jovial y lúdica de la generación. Se señalará aquí que la ironía, irreverencia y humor no sólo se limitan a estos boletines sino que son características que se encuentran en muchas de las obras de importantes miembros de la generación del 27. Este rasgo burlesco distingue a los escritores del grupo y los diferencia de la poesía más solemne de la generación del 98 y Juan Ramón Jiménez. Pero para ello es necesario dar primero un contexto que permita ubicar a estas dos revistas dentro del marco de publicaciones de su época.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, se observan dos períodos notablemente definidos de actividad en la prensa literaria, durante los cuales florecen las pequeñas revistas que captan la vitalidad de la poesía española de la era. Esos dos períodos de auge ocurren de 1915 a 1921 y de 1926 a 1928. La primera época indica el camino que seguirán las revistas del segundo momento, que es el que más nos interesa para los propósitos de este estudio.

En el período precursor, a partir de 1915, se empiezan a publicar revistas como *Quijote* (1915-1918), *Cervantes* (1916-1920), *Grecia* (1918-1920), *Cosmópolis* (1919-1922) y *Perseo* (1919). En todas hay anticipos de las sutilidades que luego vendrán a ser parte de la poesía de la generación del 27. Sigue a este período una época de escasez de revistas vanguardistas a causa de la cual los poetas empiezan a aparecer en publicaciones más establecidas. Sólo gracias a revistas mejor conocidas y más duraderas como *España* (1919-1924) (política), *Revista de Occidente* (1923-1936) (cultural) y *La pluma* (1920-1923) (literaria) el impulso innovador que aparece en las revistas precursoras se mantiene vivo. Aquí también se tendrían que incluir las revistas de Juan Ramón Jiménez (*Índice, Sí y Ley*) por su importancia y alentador ímpetu para la naciente generación de poetas. Luego, a partir de 1926, brota un creciente número de revistas literarias que comienzan a difundirse gracias a los esfuerzos editoriales de los miembros de la generación.

Empiezan a figurar las publicaciones precursoras en 1915 con *Quijote*, una pequeña revista "pre-ultraísta"²⁸ cuya importancia reside en el hecho de que en ella aparecen algunos poemas de los jóvenes escritores que luego formarán la generación del 27. Con su desaparición en 1918, varios de sus colaboradores publican en la recién nacida *Grecia* u otras revistas. *Cervantes* es un boletín precursor que aparece por primera vez en 1916. Desde enero de 1919 hasta fines de 1920, bajo la dirección de Rafael Cansinos-Asséns, la revista toma un nuevo rumbo vanguardista hacia el ultraísmo.²⁹ Por otro lado, *Grecia*, según Gloria Videla, es "la

²⁸ Torre 543.

²⁹ Torre 545.

primera que acoge en sus páginas los intentos vanguardistas de renovación poética. No nace ultraísta, pero se convierte al movimiento tras una etapa de vacilaciones".³⁰ *Grecia*, que brota como una publicación modernista, incluye en su quinto número, en diciembre de 1918, unos poemas de Cansinos-Asséns donde se prevé la gestación de una nueva estética. Un mes más tarde aparece en la escena *Cosmópolis*, cuyo interés reside en la propagación de los últimos movimientos literarios franceses; aunque no es una revista ultraísta *per se*, en ella figuran artículos y ensayos importantes sobre el ultraísmo. *Perseo*, aunque consiste en un solo número, también anticipa la época vanguardista en sus trabajos críticos y literarios.

Reflector reemplaza o sustituye a *Grecia*, y continúa el impulso ultraísta que ésta había tomado a partir de 1919. No obstante, no desatiende a los escritores previos como Juan Ramón Jiménez, a pesar de su difícil carácter. *Alfar* y una revista de aparición más tardía, *Horizonte*, reúnen a los ultraístas restantes con diversos escritores y, por lo tanto, se encuentran en ambas tanto autores antiguos como modernos.³¹ El empuje ultraísta que empieza en 1919 en revistas como *Cervantes*, *Grecia* y *Cosmópolis* se continúa en las publicaciones siguientes a estas tres y toma fuerza en 1920 con *Reflector*, para culminar en 1921 con la salida de *Ultra*. En esta última se encuentra una "mayor selección y homogeneidad en su contenido, [y] es la revista donde mayor concreción alcanzan los móviles ultraístas".³²

Tableros, la refundición de *Grecia*,³³ reúne a los simpatizantes del ultraísmo con escritores extranjeros. Según Guillermo de Torre, *Tableros* fue una "revista menos unilateral y expresiva que *Ultra* y que muere antes de llegar a definir su verdadera fisonomía".³⁴ *Horizonte*, *Vértices* y *Tobogán* (las dos últimas dirigidas por Manuel de la Peña) son revistas tardías de impulso ultraísta, como también lo son los dos números de *Parábola* que salieron en 1923. A pesar de la decadencia del ultraísmo aparecen huellas de aquel movimiento en revistas como *Plural*, *Favorables*. *París*. *Poema*, *L'Amic de les Arts* y *Ronsel*.

En el árido período que empieza en 1921 y dura hasta 1926, los jóvenes escritores encuentran acogida en publicaciones como *España*, *La*

³⁰ Gloria Videla, *El ultraísmo* (Madrid: Gredos, 1963) 40.

³¹ César Antonio Molina, *La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930)* (La Coruña: Ediciones Nos, 1984) 21.

³² Videla 55.

³³ Tendría que ser la refundición de *Grecia*, ya que *Ultra* estaba todavía en publicación, a pesar de que Guillermo de Torre y José Antonio Hernández Guerrero propongan que es la refundición de *Ultra*. Conducen con esta opinión Gloria Videla y Nigel Dennis.

³⁴ Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid: R. Caro Raggio, 1925) 53.

Pluma, *Revista de Occidente* y también en las de Juan Ramón. Una de las más valiosas para la generación es *Índice*, que a pesar de publicar sólo cuatro números, acoge a poetas como Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, José Bergamín y Antonio Marichalar. En *Índice* Juan Ramón inicia la práctica de incluir poemas clásicos en sus números, lo que se constata más tarde en *Carmen* y *Gallo*. Además, en *Índice* Juan Ramón empieza la costumbre de completar las iniciativas de la revista con suplementos como *Sí* y *Ley*, un fenómeno presente también en *Carmen* y *Gallo*.³⁵

Con el tiempo, los nuevos poetas comienzan a forjar su propio estilo y por consiguiente buscan un medio de expresión individual. Es aquí que vienen a colación las efímeras revistas que brotan a partir de 1926. A pesar del apoyo editorial de Jiménez y de Ortega y Gasset, para 1926 los jóvenes escritores ya forman un grupo cohesivo y están listos para lanzar sus propias publicaciones. Por consiguiente, surge en España una abundancia de revistas que llega a ser para el grupo minoritario de poetas: "su forma de expresión predilecta . . . de breve tirada y cuidadosa tipografía [las revistas] resonaron ampliamente en la inquieta juventud universitaria de todo el país".³⁶ La actitud individualista de estos poetas se demuestra en la tendencia hacia la publicación de sus propias revistas:

Cada maestrillo, su librito.
Cada poeta, su revista.
Cada catedrático, su cátedra.
Jorge Guillén, en Murcia.
Lorca, a punto de tenerla en Granada.
Ahora, Gerardo Diego, en Santander.³⁷

Manuel Altolaguirre es uno de los poetas-editores más ubicuos de la generación y, junto a él y a los poetas nombrados en la cita previa, José Bergamín se dedica a la labor editorial que sustenta la publicación de revistas. En efecto, la realidad de la actividad publicitaria del grupo se aproxima a lo que Díez de Revenga describe así: "Cada poeta tenía su revista fuera cual fuera su lugar de residencia, en cuyas imprentas y con la colaboración de los escritores locales, que compartían esta inquietud generacional, van realizando una serie de pequeñas empresas que enri-

³⁵ Francisco Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27* (Madrid: Castalia, 1987) 42-43.

³⁶ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Madrid: Cátedra, 1981) 211.

³⁷ Ernesto Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria* 11(1927): [125].

quecen el panorama literario español".³⁸ Las publicaciones son el resultado de la marcha hacia la independencia de cada uno de los poetas que forman el grupo del 27. La autonomía del conjunto se puede rastrear en Juan Ramón Jiménez, quien tiene un papel crucial en el desarrollo del grupo y de la poesía española de los años veinte ya que con *Índice* Juan Ramón promulga, según Nigel Dennis,

the initial impetus to that feeling of personal solidarity and collectivity which helped to give a coherent identity to the young writers of the decade. . . . The publication of the journal bears witness, therefore, not only to the fundamental contribution that Jiménez disinterestedly made towards launching the generation of writers of the twenties . . . Jiménez [himself] was instrumental in providing Ortega with many of the journal's [*Revista de Occidente*] most outstanding young contributors.³⁹

Entre las revistas que salen a partir de 1926 se encuentra aquellas que se califican como generacionales. *Mediodía*, *Litoral*, *Verso y Prosa*, *Meseta*, *Carmen*, *Lola*, *Papel de Aleluyas*, *Gallo* y *Pavo*, entre otras, surgen en una época de creación innovadora. Los versos de los nuevos poetas toman diversas direcciones, pero lo que comparten es esa cualidad de rebeldía en contra del establecimiento literario y académico representado por la Real Academia Española. Se oponen al sentimentalismo y, aunque rechazan el valor de la poesía de Ramón de Campoamor y Núñez de Arce,⁴⁰ no desdeñan los avances poéticos de Miguel de Unamuno, Antonio Machado o Juan Ramón.

La nueva actividad editorial, sin embargo, no se centraliza exclusivamente en Madrid:

La presencia de las regiones, de las provincias, en el panorama poético constituye . . . un hecho socio-cultural pocas veces repetido entre nosotros. La vinculación, por nacimiento o profesión, de los poetas del 27 a algunas capitales provinciales trajo consigo la descentralización de la actividad literaria española que, alejada de los cenáculos madrileños, sólo tiene parangón en nuestra literatura . . . con nuestro Siglo de Oro.⁴¹

³⁸ Díez de Revenga 41.

³⁹ Nigel Dennis. *Perfume and Poison: A Study of the Relationship Between José Bergamín and Juan Ramón Jiménez* (Kassel: Reichenberger, 1985) 28-38.

⁴⁰ "Poetas señalados con oprobio por Federico García Lorca," en *Lorca por Lorca*, Selección y edición de Andrés B. Couseto (La Habana: Huracán, 1971) 77-78.

⁴¹ Díez de Revenga 40.

Es más bien una conmoción que repercute a lo largo de España, pero especialmente en Castilla y Andalucía.

En Sevilla, por ejemplo, bajo la dirección de Eduardo Lloset y Marañón, se publica *Mediodía*, en cuyas páginas se manifiesta una variedad de corrientes poéticas que, en suma, se calificarían de vanguardistas.⁴² Aunque quiso dar esta revista un panorama de la poesía entre 1926 y 1930, se le ha acusado de falta de coherencia y homogeneidad.⁴³ Colaboran en *Mediodía* Cernuda, Alberti, Guillén, Lorca, Diego, Aleixandre, Salinas, Altolaguirre, Prados y otros poetas que se pueden situar dentro del grupo del 27.

De la imprenta Sur de Málaga sale la revista *Litoral* también en 1926, dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre, los propietarios de la editorial. Entre las primeras revistas de la segunda época, *Litoral* es una "de las más bellas y de las más representativas del grupo".⁴⁴ Muy consciente de la importancia del año 1927, la revista dedica tres de sus números a don Luis de Góngora, festejándolo no sólo en literatura, sino también en pintura y música. Con el impulso de pulcritud que vincula a la generación, *Litoral* granjea la reputación de ser la abanderada de la poesía pura.⁴⁵

Verso y Prosa (1927-1928), por otro lado, había aparecido originalmente como la página literaria del periódico *La Verdad* en mayo de 1923, y luego, a partir de noviembre de 1923, como el suplemento literario del diario de 1923 a 1927.⁴⁶ Gracias a la activa participación de Jorge Guillén y de Juan Guerrero Ruiz, a fines de 1926 el nuevo boletín murciano de la poesía va "haciendo asequibles al gran público los nombres, y muestras de la obra de los poetas nuevos adscritos a las nuevas corrientes . . . [además] ofrece un conjunto más preciso de este momento de la poesía española".⁴⁷ Como *Litoral*, *Verso y Prosa* también celebra el tercer centenario de la muerte de Góngora. El número dedicado al vate representa para José María de Cossío "el más comedido y perfecto de cuantos dedicaron al gran cordobés otras revistas y publicaciones en aquel agitado año poético de 1927".⁴⁸ Aparecen en la publicación casi todos los miembros del grupo, acompañados por algunos escritores poco

⁴² Es importante consultar el estudio de Danièle Musacchio en cuanto respecta a esta revista.

⁴³ J. Valencia Jaén, del *Archivo Hispalense* 106 (1961), citado en Hernández Guerrero 29.

⁴⁴ José María de Cossío. "Recuerdos de una generación poética." *Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1970) 195.

⁴⁵ Musacchio 186.

⁴⁶ Díez de Revenga. *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*, 2ª edición aumentada (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1979) 86.

⁴⁷ Cossío 196.

⁴⁸ Cossío 197.

conocidos y por algunos representantes del arte plástico.

Después de su primera aparición en 1923, vuelve *Parábola* en 1927 desde Burgos a la escena literaria con cuatro números. Tiene un alcance principalmente local, y por lo tanto, compone sólo un eslabón en la cadena que forma la poesía del momento. La deserción de Adriano del Valle, Fernando Villalón y Rogelio Buendía de *Mediodía* da campo a la fundación de otra revista, *Papel de Alehuyas*, en Huelva. Se opone a todas las revistas que no rompen con la poesía anticuada. Según Cossío, la revista nos provee de "la antología más completa del humor poético y juvenil entreverado por la gravedad de los que profesaban más austera-mente la poesía".⁴⁹ Otra revista que hace su debut en 1927 es *La Gaceta Literaria*, dirigida por Ernesto Giménez Caballero, periódico vanguardista incluido en este estudio principalmente por la colaboración de poetas del 27 en ella.

En diciembre de 1927 sale por primera vez *Carmen*, acompañada por su fiel amiga y suplemento, *Lola*.⁵⁰ *Carmen*, junto con *Litoral* y *Verso y Prosa*, son las tres revistas que, según nuestro punto de vista, mejor reflejan las aspiraciones y las realizaciones de la generación.⁵¹ En ellas, además de participar todos los poetas más importantes de la generación, se aprovecha la ocasión de expresar las afinidades y creencias a las que se adhiere el grupo. Cada una de estas revistas atestigua el inicio del auge de un conjunto de escritores innovadores. No es coincidencia que las tres se publiquen en 1927; los redactores están muy conscientes de la importancia del año ya que representa el punto culminante de una época en la poesía española. *Carmen* y su suplemento,⁵² en particular, proporcionan el panorama más acertado del grupo del 27 así como de la poesía que se escribe en la época.

En 1944 aparece un artículo de Gerardo Diego en *La Estafeta Literaria*, en el que describe la iniciativa editorial de su revista. En contraste con otras publicaciones de la época como *Mediodía*, *Papel de Alehuyas*, *Litoral*, y *Verso y Prosa*, *Carmen* y *Lola* nacen gracias a los esfuerzos de un solo director/fundador que asume toda la responsabilidad: "Para que salga y viva siquiera seis números, es necesario que no la haga

⁴⁹ Cossío 198.

⁵⁰ Aparece después de nuestra revista *La Rosa de los Vientos* de Santa Cruz de Tenerife en septiembre del mismo año. De Valladolid sale *Meseta* en enero de 1928. Un mes más tarde aparece en Granada *Gallo*, y *Pavo* su suplemento. Desde Segovia viene *Manantial*, cuyos siete números empiezan a salir en abril de 1928.

⁵¹ Rafael Osuna concuerda con este juicio y ha dedicado su libro *Las revistas del 27* a estas revistas además de *Gallo*.

⁵² *Carmen* nace en la misma editorial santanderina que *Quijote*, mientras que *Lola* nace de otra editorial en Sigüenza (la de *La Defensa*).

un grupo, sino uno solo. El día que yo saque una revista, la haré yo solo. A mi entero riesgo económico, social y literario."⁵³ Más tarde, en su prólogo de 1976 para el facsímil de *Carmen*, Diego describe la gestación y nacimiento de la revista:

Me gustaría dar una fecha exacta al pre-nacimiento, a la aparición de la idea de "Carmen", pero no puedo. . . Luego se interpuso el apremiante asunto del homenaje a Góngora para su centenario y desagravio de 1927, que había inexcusablemente que preparar ya totalmente en 1926. Pues de este año se trata, al menos en mi flaca memoria, para rastrear los primeros atisbos de una revista, aún sin nombre, aunque ya dibujándose en un sueño de ideal y de voluntad realizadora. Calculo que sería en el verano de 1926 cuando encontré a un tiempo el inmediato rostro y talle de la criatura y su nombre mismo . . . [aunque] no hallo documento que atestigüe existencia o proyecto preciso de la revista antes del año 27.⁵⁴

Aunque no es claro cuándo Diego concibe la idea de la revista, parece ser que para el verano de 1926 se decide por el proyecto.

Según Diego el obstáculo inmediato para la publicación de la revista es la duda sobre el nombre de la misma. Justifica la demora comparando su situación a la de *Don Quijote*, quien no da un paso adelante hasta encontrar un nombre alto, sonoro y significativo. Como resultado, tanto el nombre de la revista, como el de su suplemento, lucen una provocadora multiplicidad de sentidos posibles, síntoma de la orientación creacionista del fundador. El nombre se le ocurre a Diego al pensar:

primero en humanizar la revista, bautizándola con el nombre de muchacha. Fatalmente y con toda felicidad encontré el insustituible: "Carmen". La técnica creacionista de la imagen doble y múltiple me proporcionaba cierta disposición para el hallazgo. Sólo después me di cuenta de la "encrucijada de bellezas" (muchacha, Virgen, poema, Granada, ópera) que tal nombre evocaba.⁵⁵

El anhelo de dar a la revista un nombre femenino refleja el deseo de tratar la poesía con "humanidad", demanda que tiene consecuencia particularmente en vista de la reacción suscitada por el ensayo de Ortega y

⁵³ Gerardo Diego. "Carmen y Lola, o la duración limitada, 6 números que fueron 7," *La Estafeta Literaria* 4 (1944): 16.

⁵⁴ Gerardo Diego, prólogo *Carmen: Revista Chica de Poesía y Lola: Antigua y Suplemento de Carmen*. Facsímil. (Madrid: Turner, 1977) 9-10.

⁵⁵ Diego, "Carmen" 16.

Gasset de 1925.⁵⁶ Incluso el subtítulo, “Revista chica de poesía española”, señala la cualidad humana que Diego quiere dar a su revista. Diego habría podido muy fácilmente utilizar palabras como “pequeña”, “minúscula”, “diminuta”, “breve”, “corta” o incluso “limitada”. En su lugar, juega con el doble sentido de “chica” apuntando no sólo al pequeño tamaño y la breve duración de la publicación, sino también aludiendo “a su condición de personilla imaginadamente femenina.”⁵⁷

Como se ha señalado, Diego toma conciencia de las muchas posibles connotaciones de la palabra “Carmen”. Al ser católico devoto, algo poco usual en su generación, Diego trata siempre respetuosamente a la Iglesia. Su simpatía por la religión le lleva a asociar el nombre de la revista con la Virgen del Carmen (a quien los españoles tienen una gran devoción particularmente en Andalucía y a quien se le celebra con gran entusiasmo en Sevilla). El nombre también está ligado a la derivación literaria del latín que significa “poema” o “canción”. Además, las dimensiones latina y literaria del título, *Carmen*, encajan bien con los títulos de las revistas representativas de la generación, como por ejemplo, *Parábola*, *Verso y Prosa* y *Papel de Alehuyas*.

En un contexto español, “carmen” denota las quintas con patio o jardín de Granada; en consecuencia, el título de la revista llega a simbolizar la famosa ciudad. Además, existe la conexión con la ópera de Georges Bizet, que surge gracias a la pasión del fundador por la música (Diego era músico, pianista). Sin embargo, *Carmen* no es “la andaluza francesa, literaria y romanesca, estrella de candilejas y pantallas”,⁵⁸ es española y le preocupa sólo la poesía. Tan convencido está Diego de la importancia del título de su revista que llega a afirmar que “casi todo el éxito de “Carmen” (tan superior a todas mis esperanzas) estribó en su nombre”.⁵⁹

En el título también aparece la dicotomía de la estética que comparan los nuevos poetas; ellos están fascinados con las innovaciones francesas pero se integran plenamente dentro de la tradición poética española. Este grupo está también consciente de que la poesía debe ser humana pero no sentimental; además, el conjunto de jóvenes escritores se siente conmovido por el anhelo de la forma estricta pero, a su vez, los valores del romance y la copla popular.

Se funda *Lola* como complemento de *Carmen* ya que “No estaba

⁵⁶ Ortega y Gasset “La deshumanización del arte,” *Obras completas*, 60 edición, Vol. 3 (Madrid: *Revista de Occidente*, 1961) 371.

⁵⁷ Diego, prólogo 12.

⁵⁸ *Carmen* 1(1927): 1.

⁵⁹ Diego, “Carmen” 16.

bien . . . una muchacha (la inocente) sola”⁶⁰ y sobre todo porque de *Carmen* (dice Diego):

No podía salir . . . palabra ajena a la limpieza poética. . . Había también que encontrar sitio para cantar verdades al lucero del alba y a los luceros de ínfima magnitud. Y pronto comprendí que había de ser en terreno aparte donde tenían que resonar con desenfado, alegría y buen humor, sin ánimo de ofensa, sino simplemente de defensa, las croniquillas, las satirillas, las aparentes mentirijillas que eran, sin embargo, monumentales verdades. . . Los poetas, por muy maestros que sean, no merecen honores. La poesía sí. Y cuantos la ofenden, la calumnian y la atacan, cuantos por orgullo, vanidad o mala fe la escarnecen, deben llevar su regocijante reprimenda.⁶¹

Lola es todo lo que *Carmen* no es: valiente, confiada, y atrevida. En *Lola* se encuentra los elementos de espectáculo, diversión, juegos y frivolidad, siempre diciendo lo que *Carmen* no se atreve a decir.⁶²

No es por casualidad que Diego también bautiza el suplemento con un nombre humano y tan femenino. La selección del nombre es una acción deliberada que complementa a *Carmen*. Cabe notar que no está previsto que las revistas salgan juntas. Diego confiesa que *Lola* llega a:

[sus] manos en un día de diciembre de 1927, casi el mismo día del arribo como por cabotaje de la primera “Carmen”. La buena de “Lola” se agazapó entre el corpiño o saya de “Carmen”, muy cómoda y escurridiza, aprovechándose de su menor formato, sin que probablemente “Carmen” se diese cuenta. Porque claro está que “Lola” lo sabía todo de “Carmen”, pero no viceversa.⁶³

A partir de este momento, *Lola* acompaña fielmente a *Carmen* en sus cinco salidas.

Dada la génesis de nuestro boletín poético y su anexo, hay que examinar ahora el formato de las dos publicaciones. Aparece el primer número de *Carmen* y, como prendida a sus faldas, también emerge el primer número de *Lola*. Un mes más tarde, en enero de 1928 sale el segundo número de ambas, pero pasa febrero sin huellas ni de *Carmen* ni de su compañera. Se recompensa la ausencia de febrero con un doble número en marzo, la tirada dedicada exclusivamente a Fray Luis de

⁶⁰ *Lola: amiga y suplemento de Carmen*. Facsimil. (Madrid: Turner, 1977): [1].

⁶¹ Diego, prólogo 22.

⁶² *Lola* 1.

⁶³ Diego, prólogo 25.

León. La quinta entrega de las dos revistas sale en abril, seguida de otro lapso. Pasa el mes de mayo sin noticias ni de *Carmen* ni de *Lola*, pero para junio son lanzadas con fervor y por última vez, en forma de doble entrega y de despedida.

Como es de esperar de una publicación seria, en las páginas de *Carmen* se registran los nombres de los poetas más importantes del grupo del 27 junto con poetas tradicionales y, como ha observado José María de Cossío, las contribuciones allí reunidas forman una de las "antologías más rigurosas de la poesía de aquella pléyade".⁶⁴ También hay que notar que en *Carmen* se alojan importantes prosas que reflejan la crítica poética del fundador y de sus amigos.

Lola, por otra parte, es más dispareja; allí se encuentra casi exclusivamente la voz de un solo contribuidor (la de su creador). Sin embargo, a pesar de haber sido escrita casi completamente por Diego bajo varios seudónimos, el festivo suplemento subraya ciertos aspectos serios de la poesía del momento. Por ejemplo, la crónica del centenario que abre el anexo pone en relieve la postura crítica de Diego en cuanto a la falta de rigor y calidad en mucha poesía moderna. Igualmente, la "tontología" que empieza en la última tirada de *Lola* subraya la necesidad de hacer antologías serias para dar a conocer los mejores versos de aquel grupo.

Aunque la meta de su director es dar fe de la nueva poesía, *Carmen* y *Lola* demuestran cierta disparidad entre los que son invitados a participar y los que aceptan la invitación. Diego solicita poesías y artículos de amigos y poetas maestros, pero la lista de colaboradores demuestra que sus amistades llenan la mayor parte de las páginas de la revista. Las grandes figuras de la poesía contemporánea como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez e incluso Miguel de Unamuno, aunque son invitados, no colaboran ni en *Carmen* ni en *Lola*. Los escritores de la generación anterior se distancian de las travesuras del centenario gongorino y por esta razón no responden, se disculpan diplomáticamente o se excusan por circunstancias personales. Antonio Machado, por ejemplo, justifica su ausencia por la falta de material. Aunque no puede considerarse realmente como colaboración una carta anónima, que por venir de

Hendaya y coincidir con el período de su exilio revela ser de Unamuno, merece mención por ser su única publicación en España durante su destierro. Juan Ramón, por otro lado, "no quería entonces colaborar en revistas",⁶⁵ a pesar de las repetidas invitaciones de Diego. Sin embargo, parece haber otro motivo por el cual Juan Ramón se niega a colaborar. Los vínculos personales con Diego, como los con Alberti e incluso

⁶⁴ Cossío 198.

⁶⁵ Diego, "Carmen" 16.

más tarde la amistad con Guillén y Salinas, empiezan a deteriorar y a minar las relaciones profesionales.

Al contrario, los amigos de Diego aceptan su invitación y envían copias de versos originales e inéditos. Un amigo en particular, excepcionalmente bien representado en las páginas de *Carmen* es Juan Larrea, quien aparece en la revista tantas veces como el propio redactor. Además de éstos dos, figura Alberti cuatro veces, dos veces más que escritores como Cernuda, García Lorca, Salinas, Altolaguirre, Prados, Cossío y Álvarez Piñer. Y, en contraste con las tres colaboraciones de Guillén, otros autores generacionales menores como José Bergamín, Fernando Villalón y Adriano del Valle no aparecen más que una sola vez.

Al igual que *Litoral* y *Verso y Prosa*, *Carmen* y *Lola* recogen el eco de los jóvenes literatos. Las publicaciones actúan como registradoras de los impulsos poéticos de la época. En lugar de difundir su atención en varios medios artísticos, *Carmen*, al igual que su suplemento, se dedica puramente a la poesía. *Carmen* es para Diego el "puro refugio de la poesía española, la sola revista a ella consagrada por entero,"⁶⁶ donde se publican "exclusivamente originales inéditos de, o sobre, poesía española."⁶⁷ *Lola*, mientras tanto, es el anexo de *Carmen* "que va a dar la cara"⁶⁸ ante todos los enemigos de la poesía. *Lola* "acompaña, defiende, suple y completa a "Carmen".⁶⁹ Diego mismo confiesa que dos propósitos guían la creación de *Carmen*. En primer lugar, quiere: "dotar a [su] provincia, mejor dicho, [sus] provincias, Santander (naturaleza) y Asturias (residencia) de la revista regional, con la ilusión de descubrir y alumbrar nuevos manantiales de vocación poética . . . [para luego:] lograr una revista exclusiva y antológica de poesía. Poesía nada más, sin cuentos, dibujos ni zarandajas, pero exigente en los nombres y en la calidad de los originales."⁷⁰ Indudablemente, *Carmen* y *Lola* perduran como documentos de una época en la historia de la literatura española. En su conjunto se encuentra el rigor creativo y la levedad de un grupo de escritores jóvenes y algo irreverentes.

Otra revista que cobra importancia en este estudio es el producto de la inspiración de Federico García Lorca: *Gallo*. Si bien es cierto que la primera tirada de dicha revista no aparece hasta 1928, Lorca anuncia con su característico entusiasmo su proyecto a partir del verano de 1926. En una serie de cartas el poeta granadino imagina su boletín con el nombre

⁶⁶ Diego, prólogo 12.

⁶⁷ Diego, prólogo 10.

⁶⁸ Diego, prólogo 23.

⁶⁹ Diego, prólogo 24.

⁷⁰ Diego, "Carmen" 16.

Granada, *El Gallo del Defensor* (en forma de suplemento literario del periódico *El Defensor de Granada*), *Gallo Sultán* para al fin y al cabo terminar con el título de *Gallo*.

La cuestión de un subtítulo también fluctúa; empieza en 1926 con “Revista de alegría y juego literario”⁷¹ (lema que establece su tono) para salir finalmente con “Revista de Granada”.

La idea de usar *Gallo* de una u otra forma en el título la relata el mismo poeta en su introducción al primer número, “Historia de este Gallo”.⁷² Allí, Lorca aclara cómo su revista va a realizar el sueño que el mitológico don Alhambro (un imaginario granadino recién llegado de Inglaterra) no logró llevar a cabo: rescatar a Granada del “letargo en que estaba sumergida”.⁷³ El estupor y la “atonía intelectual y artística”⁷⁴ que reina en su ciudad natal desde los tiempos de don Alhambro cien años antes incita a Lorca a lanzarse, con su boletín, en contra de la literatura mediocre y anticuada.

Según el propio Lorca, su propósito es crear un tipo de revista que en cuanto “más espante y alegre mejor”.⁷⁵ De hecho, el efecto que tiene su publicación es inquietante ya que ésta (según Antonia Rodrigo):

constituyó un escandalazo. A los granadinos, acostumbrados a las revistas conservadoras, con sus ecos de sociedad, los manidos artículos sobre la Alhambra y los cuentos “donde pasaban cosas”, les daba la impresión de que los jóvenes colaboradores de *Gallo* pretendían tomarles el pelo. Su grado de familiaridad con los temas tratados no era, en el fondo, el obstáculo principal. Lo grave era que la mayoría de ellos se negaba a hacer el menor esfuerzo no ya para intentar asimilar las sugerencias del juvenil movimiento estético granadino sino para tratar de comprenderlos.⁷⁶

El antagonismo y encono que produce esta joven publicación se manifiesta en el siguiente número en un artículo, “Recepción de *Gallo*”. El alboroto que arma la primera tirada alegra a Lorca y si se puede fiar de lo que le escribe este poeta a su amigo Sebastià Gasch, su revista hizo lo que él pretendía; es decir, crear

⁷¹ Carta de García Lorca a Fernández Almagro. Citada en Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña* (Barcelona: Editorial Planeta, 1975) 226.

⁷² Curiosamente, esta tirada (editada en papel cuché y tamaño grande) lleva la fecha de febrero de 1928 a pesar de que no saliera hasta marzo.

⁷³ *Gallo* 1 (Febrero 1928): 1.

⁷⁴ Claude Couffon, *Granada y García Lorca* (Buenos Aires: Losada, 1967) 70.

⁷⁵ Carta a Guillermo de Torre. Citada en Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña* 227.

⁷⁶ Rodrigo 244.

un verdadero escandalazo. Granada es una ciudad literaria y nunca había pasado nada nuevo en ella. Así es que *Gallo* ha producido un ruido que no tienes idea. Se agotó la edición a los dos días y hoy se pagan los números a doble precio. En la Universidad hubo ayer una gran pelea entre gallistas y no gallistas, y en cafés, peñas y casas no se habla de otra cosa.⁷⁷

Además, la apariencia estética de la revista produce tanta reacción contraria que incluso el punto que aparece en la portada llega a ser causa de polémica. Dicha marca provoca según Rodrigo una abundancia de “cábalas, sin que una sola diera en el blanco, ya que aquello no podía ser más inocente. En el segundo número, este punto o lunar era verde y no sabemos cuál hubiera sido su color en el tercero.”⁷⁸

No obstante, la reacción del grupo catalán de *L'amic de les Arts* (con quienes Lorca establece entrañables lazos de amistad) es totalmente positiva y alentadora para el poeta. Lluís Muntanyà escribe una reseña donde califica al novato boletín como un “quiquiriquí alegre y jovial . . . una revista de una pulcritud reconfortante y de una sorprendente homogeneidad.”⁷⁹ Pero la bulla que produce el primer número se apacigua, y el siguiente número cae en el vacío; apenas hay interés por él.

De la misma imprenta (Ventura Traveset en Granada) y entre los dos quiquiriquíes del *Gallo* nace *Pavo* en cuatro páginas grises, como parodia de la otra ave. Osuna muy acertadamente resume que “*Pavo* es, como se ve, la autoparodia de *Gallo*, una forma [para los fundadores] de aguijonearse a sí mismos mientras que, en realidad, se salía al paso de los negativismos lanzados al primer número y a los que vinieron.”⁸⁰ Con la intención de satirizar la conmoción que *Gallo* había producido en el ámbito conservador de Granada, *Pavo* es “la forma tertuliana, amena y jovial de que *Gallo* revestía”.⁸¹ *Pavo* empieza con el en acróstico “Romance no gallista” que designa a sus creadores “cagatintas de vanguardia” y, a la vez, aclara en sus primeras letras de cada verso: “Pavo está hecho por la redacción de Gallo.” Los poemas que siguen esta composición son irreverentes muestras de lo “fácil de nuestra poesía, su insulsez y su falta de sentido común.”⁸² Este conjunto de poemas para Osuna es “una forma de mofarse de los que juzgaban fácil crear en los nuevos estilos, pero [los jóvenes escritores mismos] caen, curiosamente, en su propia trampa, pues más de una poesía se verá en las revistas de

⁷⁷ Carta a Gasch. Citada en Rodrigo, *García Lorca en Cataluña* 246.

⁷⁸ Rodrigo 244-45.

⁷⁹ Lluís Muntanyà, *L'amic de les Arts* (31 Marzo 1928): 174.

⁸⁰ Osuna, *Las revistas* 235.

⁸¹ Osuna, *Las revistas* 236.

⁸² *Pavo* 1(1928): 2.

la primera o segunda vanguardia, escrita perfectamente en serio, con menos o parecida calidad que ésta.”⁸³

Dentro del marco revistil previamente establecido el presente estudio busca constatar el espíritu burlesco de la generación del 27. Es en *Lola y Pavo* en las cuales se da con mayor profusión dicho elemento. Aunque *Carmen y Gallo* parten con motivos serios, no se puede decir lo mismo de sus suplementos. Ellos pretenden alborotar al público y de esta manera dan fe del espíritu jovial del grupo de escritores jóvenes. Es a estas dos publicaciones, *Lola y Pavo*, que se dedica el presente estudio con el propósito de documentar la característica jocunda e irreverente de la generación del 27.



III

LOLA Y PAVO: DOS TESTIMONIOS DE UNA DISPOSICIÓN JOCOSA

Los orígenes del concepto lúdico de la generación del 27 tiene dos vertientes: el sentido de *malaise* que surge en Europa inmediatamente después de la primera guerra mundial y la decadencia política y cultural en España. Con el fin de la primera guerra mundial, nace el concepto de un arte de vanguardia en toda Europa. Pero, tras este espíritu de renovación se esconde una crisis cultural e ideológica de dimensión universal: los intelectuales acusan el impacto de la guerra y novelas como *Demian* de Hermann Hesse, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Suave es la noche* de F. Scott Fitzgerald, *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway y *Tres soldados* de John Dos Passos apuntan hacia el desencanto, desamparo y nostalgia de unos jóvenes que caminan por las ruinas de la “belle époque.”¹

De las ruinas del sangriento conflicto de 1914-1918 surge una hostilidad ante el pasado. Del repudio por la tradición y la conciencia de estar en la vanguardia se producen las numerosas revistas literarias que propagan nuevas teorías y publican obras ejemplares de un arte nuevo. Además, ve este período la aparición de manifiestos escritos por artistas y poetas que proclaman con urgencia la creación de un arte nuevo. Todo en declaración de antagonismo hacia el pasado y sus formas artísticas

⁸³ Osuna, *Las revistas* 235.

¹ José-Carlos Mainer, *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso cultural* (Madrid: Cátedra, 1983) 172-173.

anticuadas.²

En España, la crisis nacional, detallada en el primer capítulo, no permite que el país se involucre en la Primera Guerra Mundial, pero sí deja que las corrientes europeas en boga, aunque de forma tardía, contagien a sus jóvenes escritores. El decaiminetto del país como el descontento con la herencia literaria del siglo previo también dan paso al rechazo de la realidad objetiva a favor de otra realidad o acercamiento a la verdad. En España, como en el resto de Europa, florece un desprecio por la existencia aparental acompañado de una búsqueda por la simplicidad, lo elemental, lo puro. Esta nueva inclinación

se había iniciado en el simbolismo y su progresivo desplazamiento de la realidad material por menciones cada vez más simplificadoras y cada vez menos deudoras del "parecido": se ve este parentesco muy claramente en el asedio a realidades psicológicas y materiales que llevan a cabo los incansables metaforizadores de la llamada "poesía pura". . . [Un] camino de simplificación y pureza. . .³

Esta depuración, desde luego, se manifiesta también en la música. Incluso nace del la búsqueda de la simplicidad otro arte: el cine. Con él llega otra realidad que puede minar la sociedad en que viven los jóvenes de esta época.

Aunque España no sufre los horrores de la guerra, con frecuencia se ha utilizado este conflicto como motivo impulsor del ultraísmo (el movimiento autóctono de vanguardia). Según Anthony Leo Geist, la afirmación de "la irresponsabilidad ética del arte" del ultraísmo tiene como consecuencia la intrascendencia de la literatura y el origen del concepto lúdico en la vanguardia. La poesía nueva se traduce en un juego cuyas reglas conocen sólo el poeta y sus compañeros; las tentativas artísticas al igual que los tratados y manifiestos estéticos se convierten en payasadas. Es más, esta nueva postura hacia el arte se convierte en "clownismo" en los actos públicos vanguardistas.⁴

No por casualidad se ha considerado gran parte del arte, como la literatura europea de la primera parte de los años 20, como una sistemática comicidad sin sentido.⁵ Según K.M. Sibbald, España "in a movement of integration forming part of the pendulum swing that so well describes the process of "europeization" . . . entered wholeheartedly into the

² Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)* (Barcelona: Guadarrama, 1980) 32.

³ Mainer 181-182.

⁴ Geist 48-50.

⁵ Edmund Wilson, *Axel's Castle* (New York: Charles Scribner's Sons, 1934) 253.

post-war cult of frivolity."⁶ Desde las greguerías de Ramón Gómez de la Serna,⁷ los anaglifos de la Residencia de Estudiantes en Madrid,⁸ la jerga generacional del grupo del 27⁹ e incluso algunos poemas de los poetas del 27¹⁰ se aprecia un repudio de lo que se considera trascendental a favor de lo frívolo y la jocundidad. Y, si bien es cierto que las travesuras de *Lola y Pavo* no son un resultado inmediato del sentir mundial, sí surgen como un testimonio del aspecto lúdico que se manifiesta durante estos años.

Un estudio del suplemento revisteril es fundamental e indispensable porque aclara las razones por las cuales su texto no cabe dentro de la revista principal. A veces se concibe una revista con un suplemento desde un principio: la revista *Carmen* y su suplemento, *Lola*, por ejemplo, son, según Gerardo Diego "inimaginables la una sin la otra, la otra sin la una. . . "Carmen" supone a "Lola", implica a "Lola", necesita de "Lola"

⁶ K.M. Sibbald, "Catoblepas and putrefactos in Antofagasta, or Lorca and a case of *serio ludere*," en *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*, eds. Manuel Durán y Francesca Colecchia (New York: Peter Lang, 1991) 51.

⁷ La greguería la describe Gómez de la Serna como la matemática suma de la metáfora y el humorismo. Según José-Carlos Mainer, la greguería es la reducción de un poema "a una frase afortunada: a un hallazgo rutilante. . . Una greguería, siendo normalmente una asociación de ideas trivial, puede ser a veces mucho más profunda que una de las exhalaciones líricas de Juan Ramón [Jiménez]. Una y otras, en todo caso, actuaron profundamente sobre la renovación del quehacer literario español." Mainer 205.

⁸ Según Rafael Alberti, los anaglifos eran una especie de mínimos poemas u ocurrencias graciosas de tres palabras donde, cómicamente, el segundo tenía que ser *la gallina* y el tercero no tuviera ninguna relación con el primero. Se componían en las grandes reuniones "anaglíficas" que se llevaban a cabo, por lo general, en la habitación de Lorca en la Residencia. Dos ejemplos que Alberti cita en *La arboleda perdida* como dignos de la aprobación de todos los anaglíficos son:

El búho,	El té
el búho,	El té,
la gallina	la gallina
y el Pancreátor.	y el Teotocópuli.

Los anaglifos gozan de una gran popularidad, incluso Américo Castro había caído en la tentación, pero marca su decadencia la innovación de Lorca al sustituir el tercer sustantivo con una frase:

Guillermo de Torre,
Guillermo de Torre,
la gallina
y por ahí debe andar algún enjambre.

⁹ Palabras como *gurrinica*, *catoblepa*, y *putrefacto* las inventa Federico García Lorca para insultar a aquéllos que forman parte de la mediocridad literaria y el anticuado ambiente académico. *Antofagasta*, por otro lado, es el lugar a donde Lorca exiliaría a aquellos que no coincidían con las posturas estéticas de su generación. *Carmuzo*, de José Bello, como las tres primeras palabras de Lorca son insultos para aquellos que no apreciaban el gusto moderno de los nuevos poetas. Consulte el estudio de K.M. Sibbald "Catoblepas and putrefactos in Antofagasta, or Lorca and a case of *serio ludere*," en *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*.

¹⁰ Véase los estudios de C.B. Morris, "The Game of Poetry" en *A Generation of Spanish Poets: 1920-1936* (Cambridge: University Press, 1969) 82-118 y Vicente Granados Palomares, "El humor en la generación del 27," *Alba-de-América* 15.28-29 (Julio 1997): 418-433.

para ser de verdad *Carmen*.”¹¹ *Lola* “sin temor a los líos que la armen, desenvuelta, resuelta y española. . . dirá lo que debe callar *Carmen*.”¹² Y de este modo *Lola* presenta otra faceta que se manifiesta también en la generación, y que hubiera sido inapropiada en las páginas de *Carmen*. *Lola* es alegre, juvenil, “chispeante de humor y bastante atrevida,”¹³ precisamente lo que *Carmen* no es.

En otras instancias el anexo es una idea posterior cuya meta es suplir o defender la postura estética o el sentido que se ha presentado inicialmente: *Pavo*, por ejemplo, nace de la necesidad de defender a *Gallo*. En marzo de 1928 nace este suplemento como una parodia de la revista inicial con el propósito de satirizar la reacción negativa “y distraer cualquier otra iniciativa hostil a la nueva publicación.”¹⁴ *Pavo* desarma a los enemigos de las nuevas tendencias burlándose de *Gallo* antes de que ellos lo hagan.

Sin embargo, y a pesar de sus diferentes razones de ser, *Lola* y *Pavo* comparten una característica: una vena jovial. Dicha actitud surge de las páginas de estos dos suplementos y sirve como manifiesto de una inclinación que completa la fisonomía de la generación del 27. Al tomar en cuenta este espíritu juvenil, este capítulo se enfocará en lo que *Lola* y *Pavo* logran resaltar: la independencia de un grupo de jóvenes (que incorpora a poetas, escritores, músicos y pintores) y la inspiración satírica que da resultado en las travesuras juveniles de una generación. Si bien es cierto que *Carmen* y *Gallo* atestiguan la poética innovadora de una nueva generación que emerge en los años veinte, los suplementos de éstas mismas dan prueba de que aquel brillante grupo de poetas y artistas también forman un grupo inquieto y revoltoso.

Una característica importante entre los ultraístas españoles que continúa hasta cierto punto entre algunos de los jóvenes del 27 es el espíritu juguetón. Si bien es cierto que los principios de estética y de expresión ultraístas preparan el terreno para la poética del 27, también dejan como herencia una irreverencia juvenil. Mientras los ultraístas españoles usan el juego como una herramienta para alejarse de la tradición literaria y de la realidad objetiva, los nuevos poetas también la usan para satirizar. Esta actitud jocosas es el enfoque de este estudio y es lo que vincula a los dos suplementos revisteriles que se estudian aquí. En este

¹¹ Diego, prólogo 21.

¹² *Lola* 1 (1927): 1. De ahora en adelante en este capítulo se referirá a *Lola* en el texto entre paréntesis con la sigla L en bastardilla seguida por el número y la página (mi paginación) entre corchetes.

¹³ Dámaso Alonso, *Cuatro poetas españoles* (Madrid: Gredos, 1962) 64.

¹⁴ Antonio Gallego Morell, ed., *Gallo. Revista de Granada. 1928*. Edición facsímil (Granada: Comares Editorial, 1988) xvi.

capítulo, por lo tanto, se analizará y contrastará el contenido burlesco de los dos boletines en cuestión.

LOLA: UN ATREVIMIENTO JUVENIL

Gerardo Diego, el fundador y director de *Carmen* y *Lola*, no recuerda con exactitud cuándo se le ocurre publicar estas dos revistas ni cómo llega a nombrarles, pero el tricentenario de la muerte de Góngora es el catalizador que moviliza este proyecto. Inicialmente Diego anticipa publicar seis números, pero sus recursos le permiten sacar siete en cinco tiradas (con dos números dobles: 3-4 y 6-7) a partir de diciembre de 1927; *Carmen* desde Santander y su suplemento desde los talleres de Sigüenza. Mientras la primera concentra sus esfuerzos en documentar la poesía del momento y en ser una pura antología de las tendencias vanguardistas de la época, *Lola* complementa esa visión con una crónica de algunas de las actividades del grupo y las payasadas que caracterizan por un tiempo a la generación.

Cada una de las tiradas de *Lola* consta de ocho páginas (con la excepción del último número doble que contiene dieciséis) de aproximadamente 15 x 20cm. El tamaño de *Lola* se da mediante el doblado de un pliego del semanario *La Defensa* (cuyo director, Eduardo Olmedillas, había generosamente aceptado donar el papel y permitir la impresión en los mismos talleres). Queda al final de cada tirada la siguiente fe de imprenta: “TIP. DE RODRIGO. SIGÜENZA.”

La preocupación por publicar *Lola* es primordial para Diego; por lo tanto, deja en manos de los encargados de *La Defensa* la “estética de estampación.” Para asegurarse de que salga el suplemento Diego, además, les concede a sus amigos en Sigüenza carta blanca para que ellos dispongan de la distribución del original.¹⁵ Lo que más le interesa al director de este suplemento es consagrar el boletín al tricentenario de la muerte de Luis de Góngora y por lo tanto se despreocupa de los detalles de imprenta y estética de la publicación.

Al dejar por escrito su relato del centenario, Diego cumple su propósito, pero también logra ofender las sensibilidades de otros críticos, editores y escritores. Eduardo Gómez Baquero (bajo el seudónimo Andreño) condena los festejos que *Lola* relata, duda de algunos de ellos y pone en tela de juicio la amistad entre *Carmen* y su suplemento: “señorita Carmen: ¿no se sofoca usted un poco al ver cómo las gasta su compañera

¹⁵ Diego, prólogo 24-25.

Lola? Esas licencias no casan bien con las rosas de la bella égloga vertical de Cernuda ni con la defensa de la estrofa de Diego. Eso ni huele a rosas ni tiene música de estrofa.”¹⁶ Antonio Marichalar, en una carta a Diego, también cuestiona el vínculo entre las dos revistas proponiendo que *Carmen* “sola, hubiera estado mejor que en compañía de *Lola* . . . porque la más perjudicada por esas bromas es *Carmen* precisamente.”¹⁷ Otros ataques son más directos y menos diplomáticos: Julián María Otero y M. Álvarez Cerón, los editores de *Manantial* (Segovia), por ejemplo, califican a *Lola* como una “comadrona liosa y descarada, envenenada con chismes insulsos de portería.”¹⁸ Ernesto Giménez Caballero en su *La Gaceta Literaria* condena a ambas revistas: “*Carmen* no quiere que la confundan con *Lola*. Los respingos, las flamenquerías, las salidas de tono y el escupir por el comillo, se los achaca siempre a la criada . . . [pero] si la señorita no fuese también un poco friegaplatos no iría con la *Lola* . . . lo mejor sería que *Carmen* echase a la criada.”¹⁹ Incluso hoy en día se le ha llegado a considerar a nuestro anexo como un boletín de noticias que deslumbran el “barriobajero mundillo literario.”²⁰ No obstante, bajo ese descaro y osadía en algún recóndito lugar se esconde una misión más noble (la de rescatar del olvido al vate cordobés). Todas las noticias, chispas y chismes surgen primordialmente por la “Crónica del Centenario” que abarca casi todo el primer número y parte del segundo. Aunque todos los números de *Lola* de una manera u otra se relacionan a las actividades en defensa de Góngora.²¹

- Crónica del centenario gongorino

Aprovechando el tiempo que aún queda del año 1927, Diego publica en los primeros dos números de *Lola* su “Crónica del Centenario de Góngora (1627-1927).” Para Diego fue “forzoso que, la primera “Lola” hubiese de consagrar todo su espacio a la gran cuestión, la cuestión palpitante, el centenario de Góngora.”²² La celebración en sí la traza Diego cuando, según Rafael Alberti, “faltaba todavía casi un año. Pero era necesario ir tomando posiciones, apretar las filas de nuestros ejércitos, estudiar la estrategia para tan *colosal combate*. Se rumoreaba ya que la

¹⁶ Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero), “Las revistas de los poetas,” *Pen Club*, vol. I (Madrid: Renacimiento, 1929): 343.

¹⁷ Véase la carta publicada en *Lola* 3-4: [1].

¹⁸ *Manantial*, 3 (junio 1928): sn.

¹⁹ *La Gaceta Literaria* 25 (1 de enero, 1928): 3.

²⁰ Osuna, *Las revistas* 187-188.

²¹ Véase el índice A que presenta el contenido de todos los siete números de *Lola*.

²² Diego, prólogo, “*Carmen, revista chica de poesía española*” y “*Lola, amiga y suplemento de Carmen*”, edición facsímil (Madrid: Ediciones Turner, 1977) 25.

Real Academia se cruzaría de brazos, es decir, declararí la guerra del silencio a tan magna fecha.”²³ La “Crónica”, algo al estilo del siglo XVII, abarcaría los sucesos, anécdotas, epístolas y eutrapelias del año 1927 que se asocian con las fiestas en nombre del vate cordobés. Y *Lola* empieza el relato de los acontecimientos que se llevan a cabo en honor a Góngora con la imprevista tertulia, en el mes de abril, donde se reúnen en un café madrileño Pedro Salinas, Melchor Fernández Almagro, Gerardo Diego, Rafael Alberti y algunos más a quienes Diego no recuerda. Según el director, en esa ocasión “quedaron trazadas las líneas esenciales del proyecto y acordada una próxima reunión general de todos los amigos de la poesía” (*L*, 1: [1]), pero de acuerdo con Alberti, lo único que se concertó en dicha tertulia fue la convocación de la “primera asamblea gongorina en la que se trazarían las líneas generales del proyecto.”²⁴ Aparte de los cuatro poetas que participan en la tertulia, acuden a la citada asamblea: Federico García Lorca, José Bergamín, José María Hinojosa, José Moreno Villa, Antonio Marichalar, Gustavo Durán y Dámaso Alonso. Allí se delinea y se distribuye el trabajo que comprenderá el homenaje a Góngora.²⁵

También se proyecta otra clase de homenajes y fiestas, aclara Diego en este suplemento:

El auto de fe en desagravio de tres siglos de necesidades (y los que vendrán). . . . La representación de alguna comedia de Góngora. El concierto de música antigua y moderna sobre Góngora. Una verbena andaluza decorada por nuestros artistas. Y la exposición de los dibujos y grabados. Y conferencias. Y lecturas. Y toda clase de manifestaciones juveniles en serio y en broma, según conviniese a la oportunidad del momento. (*L*, 1: [2])

De hecho, *Lola* proporciona una copia de la invitación que se distribuye a posibles colaboradores del centenario.²⁶

²³ Alberti, *La arboleda perdida* (Barcelona: Seix Barral, 1975) 64.

²⁴ Alberti 237.

²⁵ Véase la lista de ediciones de la poesía de Góngora y otras obras en homenaje a dicho poeta que se proponen realizar en las páginas 35-36 del primer capítulo de este estudio.

²⁶ Aquí se reproduce la invitación que sale en el primer número de *Lola*:

Copio: . Madrid 27 de Enero de 1927. Sr. Dn. Muy Sr. nuestro: próxima la fecha (23 de Mayo del año actual) del tercer centenario de la muerte de Góngora. nos hemos reunido para organizar un homenaje en honor del gran poeta. Además de editar su obra lírica. se publicarán

Después de tantas aspiraciones, desafortunadamente se realizan muy pocas de ellas y lo escaso que se publica sirve luego como una medida de la falta de éxito inmediato de los esfuerzos por reivindicar al vate cordobés. Las contribuciones en honor a Góngora de poetas, músicos y pintores aparecen en el número homenaje de *Litoral*, los artículos en prosa se encuentran en revistas como *La Gaceta Literaria*, *Verso y Prosa*, *Mediodía*, y *Papel de Aleluyas*, e incluso esta Crónica se escribe originalmente para formar parte del homenaje de *La Gaceta Literaria*. Además, es necesario apuntar que la crónica de Diego constituye la “Relación del Centenario”, uno de los trabajos planeados para esta ocasión.²⁷ *Lola* se esfuerza en nombrar a todos los que aportan contribuciones en honor al centenario, aquellos que han prometido y no envían nada, y los que ni siquiera contestan la invitación.

De las ediciones planeadas el relato de Diego anuncia la publicación

varios volúmenes, uno de prosa, otro de poesía y otros de música y artes plásticas, con trabajos inéditos dedicados a Góngora. Nos dirigimos a Vd. para que, si el homenaje le parece simpático, nos honre con su colaboración, enviándonos algo de lo que más estime.

La Editorial de la “Revista de Occidente” se ha comprometido a publicar los tomos de este homenaje.

Con objeto de prepararlo todo puntualmente, la premura del tiempo nos exige poner como límite a la entrega de los trabajos el 1.º de Marzo. Esperamos también su conformidad, a ser posible en el plazo de diez días, para poder dar su nombre en la lista de colaboradores y hacer la distribución del tomo. Si su aportación es poética, musical o plástica, no hace falta que aluda a temas gongorinos. Sus afimos.

Jorge Guillén; Pedro Salinas;
Dámaso Alonso; Gerardo Diego;
Federico García Lorca; Rafael Alberti.

P.S. (Su trabajo puede enviárselo a nombre de Rafael Alberti, Lagasca 101).

²⁷ Consúltese los proyectos en las páginas 28-29 del primer capítulo de este estudio.

de las *Soledades* por Alonso, que “han obtenido un unánime éxito de cultos entusiasmos y disfrazados ladridos”; y los *Romances* por José María de Cossío, que como la *Antología poética en honor de Góngora* de Diego sufren de una “epidemia de erratas”. *Lola* aprovecha, a la vez, la oportunidad para recriminar a los otros poetas encargados de las otras ediciones: “Los 4 tomos restantes de poesías de Góngora estarán impresos ~dado el escrúpulo y el pudor de Guillén y Salinas, de Reyes y Artigas~ para el IV Centenario de don Luis, en el año 2027.” Pero al mismo tiempo, echa pie atrás al aclarar que los cuatro tienen el trabajo casi terminado. También tiene el primer ejemplar de *Lola* la buena fe de confesar que José Ortega y Gasset ha puesto su *Revista de Occidente* a la disposición de los organizadores del centenario para editar todos los volúmenes proyectados.

Entusiasmado con la reivindicación de Góngora, Diego anuncia la conversión de Manuel de Falla. Cree que es un enemigo del vate cordobés influido por el injusto concepto de aquel momento, pero en uno de los encuentros con Falla, Lorca consigue que lea unas cartas de Góngora en la edición de Foulché Delbosc y al siguiente día Lorca encuentra al músico endulzado en la lectura, alabando la artesanía y grandeza de espíritu del cordobés. Lorca le comunica a Diego este episodio y ante el angustioso silencio que producen las invitaciones a colaborar, Diego, en desesperación, publica la reacción positiva de Falla que le ha comunicado García Lorca. En *Lola*, el director aprovecha todas las oportunidades que se le presentan para sostener la defensa de Góngora.

El auto de fe que se va preparando se lleva a cabo, con toda justicia, ante un tribunal compuesto al fin por José María de Hinojosa, que sustituye a Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Rafael Alberti de “mayores gongorinos”; de subdiáconos y acólitos offician José María de Cossío, Buñuel, José Bergamín, Chabás y otros

jóvenes cuyos nombres se desconocen; y, finalmente, Gervasio Manrique de pregonero. El entusiasmo juvenil de los participantes de este tribunal ficticio llega a tal punto que incluso llevan las insignias y hábitos de rigor diseñados por Salvador Dalí y Guillermo de Torre. Los jóvenes escritores imitan los tribunales de la Inquisición que defendían la fe católica y se dedican con su propio tribunal a condenar a aquellos herejes que se oponen con pertinacia a lo que propone el culto gongorino.

Por lo tanto, en nombre de Góngora se queman en la primera hoguera tres monigotes de trapo diseñados por Moreno Villa, nombrados el erudito topo, el catedrático marmota y el académico crustáceo. Tres diferentes tipos de estudiosos de la literatura que desapruban las obras

de Góngora e incordian a los nuevos literatos. El primero, un individuo de vasto conocimiento que tropieza en cualquier cosa por cortedad de vista o por desatiento natural, se incinera en la fogata porque encarna la falta de visión o ceguera de algunos críticos literarios. El segundo muñeco que arden en las llamas de la hoguera es un profesor adormitado por sus quehaceres universitarios y, por consiguiente, que no está al tanto de las cosas que ocurren a su alrededor. El último, simplemente un costroso o sucio, encerrado en la concha de su ignorancia. Los tres, reprochables representaciones del dogma académico.

En una segunda hoguera se condenan a las llamas las obras de Lope de Vega, Quevedo, Menéndez Pelayo, Luzán, Moratín, Hermosilla, Campoamor, Galdós, Rodríguez Marín, Cotarelo, Cejador, Hurtado y Palencia, Fitzmaurice-Kelly, Lucien-Paul Thomas, Méndez Bejarano, Rufino Blanco, Felipe Sassone, José Cuirana, e incluso D'Ors, Pérez de Ayala, Valle-Inclán, Bergamín y Ortega y Gasset. Además de boletines, gramáticas y diccionarios de varias academias, se abrasan en simbólico anticipo, libros que están a punto de salir como *El vocabulario de Góngora* de José Alemany y Bolufer, *Góngora en la mano* de García Morente y por razones personales el número de homenaje de *La Gaceta Literaria*.²⁸ Algunas de las obras de estos autores arden en la pira gongorina por su falta de simpatía hacia las obras del poeta cordobés, otras por la falta de participación en el homenaje, e incluso una que otra por rencillas privadas.

Lola también documenta adhesiones al espíritu de la quema de editores de revistas generacionales como *Mediodía*, *Litoral*, *Verso y Prosa* y *Papel de Aleluyas*, además de otros. Entre los que más regocijo le dan a Diego son Juan Guerrero y Basilio Piñer, quienes desde Murcia y Gijón respectivamente arman su propia hoguera sucursal, pero Diego no aclara exactamente qué es lo que incendian. Una lamentable errata de imprenta.

Este mismo tribunal que determina el porvenir de las obras de los autores mencionados anteriormente también excomulga a Jorge Guillén “por no haberse presentado, como era su obligación, al auto de fe . . . A última hora se rumorea que Guillén será admitido nuevamente al *Góngora F.C.* después de una cuaresma de penitencia” (*L*, 1: [7]). Es obvio que el entusiasmo gongorino se ha desbordado y se ha convertido en un juego. De hecho, el grupo de jóvenes gongorinos se autodenominan el equipo del “Góngora Fútbol Club”; un grupo de futbolistas del verso que buscan defender el buen nombre del poeta cordobés por las buenas o por

²⁸ Para tener una idea más clara de los libros específicos de los autores citados aquí es necesario consultar *Lola* 1: [7].

las malas, valiéndose de todo (zancadillas y tropiezos).

La noche del 23 de mayo, después del auto de fe o quema, se reúnen los jóvenes poetas fuera de la Real Academia Española para llevar a cabo lo que luego se llegará a conocer como los famosos juegos de agua. Alberti describe así su participación: “Yo que me había aguantado todo el día, llegué a escribir con pis el nombre de Alemany (autor de *El vocabulario de Góngora*) en una de las aceras.”²⁹ Evidentemente, como el mismo Alberti reconoce: “esta generación no era solemne. Ni hasta los más comedidos, como Salinas, Guillén, Cernuda o Aleixandre lo eran. (Claro que estos no fueron precisamente los que intervinieron en el acto contra los muros de la Academia.) Los tiempos eran otros . . .”³⁰ y *Lola* los registra muy bien.

En defensa de Góngora, también se envían regalos a algunos de los enemigos. Alberti recordaría con bastante detalle un obsequio que envían a Luis Astrana Marín, crítico que diariamente atacaba a don Luis [de Góngora],

descargando de paso toda su furia contra nosotros, recibió su merecido, mandándole a su casa, en la mañana de la fecha, una hermosa corona de alfalfa entretrejida de cuatro herraduras, acompañada, por si era poco, con una décima de Dámaso Alonso, de la que hoy sólo recuerdo su comienzo:

Mi señor don Luis Astrana,
miserable criticastro,
tú que comienzas en astro
para terminar en rana . . .³¹

El mensaje de este regalo claramente da a entender que para los jóvenes entusiastas Astrana es un burro; por eso la alfalfa y las herraduras. La defensa de don Luis se va convirtiendo poco a poco en una batalla algo infantil e incluso insolente. La reivindicación, en manos de este grupo, deja de ser una polémica académica y se transforma en una pelea donde se desbordan emociones y se llevan a cabo actos que no se considerarían apropiados de jóvenes tan bien educados.

La “Crónica” de Diego menciona brevemente la solemne misa de réquiem en sufragio del alma del poeta cordobés, que se celebra el mismo día de los obsequios en la iglesia de Santa Bárbara en Madrid. Alonso relata con mucho más detalle este evento en su libro *Poetas español-*

²⁹ Alberti 250.

³⁰ Alberti 250.

³¹ Alberti 250.

*les contemporáneos.*³²

Hay varias opiniones en cuanto a la verosimilitud de los eventos que narra la crónica de *Lola*. Entre ellas consta la de Alonso quien declara que algunas de las bromas que aparecen en el relato de Diego "no deben tomarse al pie de la letra," y que la quema, tiene una realidad "simbólico-intencional".³³ Por otro lado está Alberti, quien asegura que "se condenaron a la hoguera algunas obras de los más conspicuos enemigos de Góngora, antiguos y contemporáneos,"³⁴ cosa que Diego asevera al final del primer número del suplemento:

Citaré sólo hechos. Se dijo que [la "Crónica"] estaba llena de falsedades. Pero esto no es cierto. Hay testigos. Hubo hoguera, hubo haz de leña, hubo papel quemado. Se tostaron libros auténticos y otros en efigie. Aparte de otros testigos que podrían ser recusables por su acentuado gongorismo, puede preguntársele a un camarero del restorán "Achuri". (L, 1: [8])

No hay duda de que hubo una quema; la polémica surge en cuanto a lo que se quemó. Y anticipando críticas, Diego reparte la defensa de la veracidad de su relato entre el primer y el segundo número del suplemento, siempre aludiendo a testigos y otras pruebas que dan fe de la quema.

La polémica sobre la lealtad de la Crónica a los hechos continúa con la carta de queja de Antonio Marichalar, que aparece en el doble número 3-4 de abril de 1928, donde se cuestiona otra vez la integridad del relato de Diego. La protesta surge porque el redactor había equivocadamente reprochado la ausencia de Marichalar en el homenaje. Diego se "había olvidado un detalle importante", error que es sintomático de la

³² Según Alonso, la misa se celebra:

dentro del bello barroco tardío, dieciochesco, de la iglesia de Santa Bárbara, de Madrid. Lucen los cirios en el altar, y delante se alza un gran catafalco. (No se quejará don Luis: buenas honras le hemos costado! El funeral por el descanso eterno de Góngora se ha anunciado en los periódicos; hemos mandado invitaciones a las autoridades. Nada: ni un alma. La amplia y noble nave está vacía, salvo el traje del altar y un banco de primera fila, donde están compactos, codo con codo, once jóvenes, y con ellos, el pobre don Miguel Artigas, único representante de la erudición que no había atacado al llamado "príncipe de las tinieblas." Los oficiantes nos miran de reojo, muy asombrados. Sin duda, piensan: "¡Qué extraordinario funeral el de este señor don Luis de Góngora!" Al final nos escrutan a los doce las caras, sin saber por quién decidirse; resuelven, parece, que el rostro más difícil y lúgubre es el de Bergamín, porque a él es a quien sahuman.

Citado de *Poetas españoles contemporáneos contemporáneos* (Madrid: Gredos, 1952) 184.

³³ Comentarios que Dámaso Alonso hace en *Poetas españoles* 183 y en *Cuatro poetas españoles* 64.

³⁴ Alberti 250.

desorganización que dominó el centenario. Otra errata que Diego confiesa es la calificación de Azorín como enemigo de Góngora: el redactor parece haberse confiado de fuentes poco fiables sobre la postura de Azorín. Sin embargo, si se tiene en cuenta el espíritu con el que se escribe, la "Crónica" resulta, incluso para Alonso, "en general muy verdadera",³⁵ y se pueden aceptar con cierta indulgencia los juegos que se describen en ella.

A pesar de las actividades festivas que tuvieron lugar en honor a Góngora, Diego concluye su "Crónica" lamentando "todo lo pobre y lo inadvertido que para vergüenza de España, era de esperar" (L, 2: [6]); y Alberti, mientras tanto, considera que la falta de dedicación al homenaje lastimosamente resulta en "un gran fracaso."³⁶ No obstante, Diego, como Alonso, reconoce que el empeño hecho para celebrar "El Centenario ha sido un reactivo magnífico" (L, 2: [6]). La conmemoración es, en realidad, un pretexto para el fervor juvenil y la festiva protesta que une a los nuevos poetas.³⁷

- Participación en el homenaje

Este homenaje como aquellos publicados en *Verso y prosa*, *La Gaceta Literaria*, y *Litoral*, junto con la tesis doctoral de Dámaso Alonso sobre las "Soledades," marcan el auge de la devoción e interés en Góngora que ya habían inspirado los estudios críticos de Alfonso Reyes y Lucien-Paul Thomas.

Sin embargo, las fiestas en honor a Góngora no se llevan a cabo simplemente porque se cumplen trescientos años de su fallecimiento; al contrario, lo que da empuje a la celebración es el descontento de los jóvenes poetas ante la falta de interés por los críticos literarios en la poesía del cordobés. Los miembros del grupo, aunque se subscriben a la estética gongorina, son afectados por ésta en grados diferentes. Los poetas reaccionan más bien contra la injusticia e ignorancia que prevalecen en la crítica literaria académica en aquel entonces. Este antagonismo hacia las posturas anticuadas del canon literario coincide con la adopción de las nuevas corrientes de vanguardia no sólo en la literatura sino, además en el arte y la música.

La ausencia y falta de participación de los poetas de la generación del 98 en el homenaje gongorino produce una desavenencia con los nuevos

³⁵ Alonso, *Cuatro poetas* 183.

³⁶ Alberti 246.

³⁷ C.B. Morris, *A Generation of Spanish Poets (1920-1936)* (Cambridge: University Press, 1969) 23.

poetas. Diego, indignado por las respuestas negativas o falta de ellas a la invitación, afirma que cada uno de los poetas del 27 piensa y escribe sin importarles en absoluto lo que digan Unamuno, Ortega y Gasset, Jiménez o, incluso, Valle-Inclán; aunque les concedan a ellos el merecido respeto dados sus innegables méritos.³⁸ C. B. Morris cree que al negarse Juan Ramón Jiménez, Unamuno y Valle-Inclán a participar en el homenaje a Góngora, lanzan al poeta cordobés en una batalla literaria donde “the old Guard faced the new militant partisans of a poet they considered unjustly slighted and neglected. With defiant possessiveness Góngora was championed as “our don Luis de Góngora.”³⁹ De esta forma, la defensa de don Luis se convierte en un denominador común que une a los jóvenes literatos y les separa de los previos.

Los lazos que juntan a la nueva generación se manifiestan claramente en el viaje al Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927. Diego, bajo el título “Coronación de Dámaso Alonso,” evoca al acontecimiento que coincide con la salida de la revista y su suplemento. Las conferencias y los versos presentados en el Ateneo están rodeados de una alegría que culmina en la coronación de Alonso con ramas de laurel; ramas que, según la “Crónica,” fueron cortadas por el propio Ignacio Sánchez Mejías. La entrega de la guirnalda es en reconocimiento y festejo del Premio Nacional de la Literatura que Alonso consigue con su manuscrito de *La lengua poética de Góngora*. Aquí, como en muchas otras ocasiones, se entreteje, como de esperarse en este grupo, la seriedad de la conferencia con el irreprimible júbilo de los nuevos poetas.⁴⁰ Es una lástima que Diego no dedique tanta diligencia a los pormenores de esta excursión en vista de los cómicos acontecimientos que se llevan a cabo; especialmente la fiesta en Pino Montano, la residencia del famoso torero que facilita este viaje, y a quien Lorca dedica su conocido poema elegíaco. En dicha ocasión, disfrazados de moros y alentados por una que otra copa los invitados empiezan a recitar sus poesías. Alonso asombra a los oyentes recitando de memoria los 1.091 versos de la “Primera Soledad” de Góngora. Lorca interpreta una de sus cómicas ocurrencias teatrales y Fernando Villalón con Alberti experimentan con el hipnotismo.⁴¹ Ya que *Lola* se va a consagrar a lo risible, la falta de elaboración sobre esta fiesta parece un lapso editorial. Hay que recordar que es efectivamente este tipo de travesuras que brota a lo largo de las cinco tiradas y nos propor-

³⁸ *Lola* 2: [2].

³⁹ Morris 22.

⁴⁰ Para tener una visión más completa del viaje es necesario recurrir a las memorias de Alberti en *La arboleda perdida* y los comentarios de Dámaso Alonso en *Poetas españoles contemporáneos*.

⁴¹ Alberti 254.

cionan una visión completa de este grupo de poetas.

- *Disensión*

La celebración del homenaje representa un acto de rebeldía que divorcia a los nuevos escritores de sus precursores; en efecto, la conmemoración de la muerte de Góngora precipita la independencia del grupo. La respuesta negativa de Juan Ramón Jiménez a la invitación de “los nietos de Góngora”⁴² a participar en el homenaje, por ejemplo, provoca “aquella famosa batalla”⁴³ que se manifiesta en dos cartas que se publican en el segundo número de *Lola* bajo “Escuela contra” y “Escuela pro.” Injuriado por lo que Juan Ramón Jiménez insinúa en su carta a Alberti, Diego le responde aclarando su papel en los planes del homenaje y el papel que desempeña la “Revista de Desorienté”. Los nuevos poetas no quieren “santones.” Y si bien Juan Ramón Jiménez en cierta manera lo era, el respeto por él nunca llega a la idolatría. En ese sentido la causa gongorina produce un enajenamiento donde “the once revered Juan Ramón Jiménez, who signed his sharp refusal and his sour attack on Diego and the “Revista de Desorienté” with the initials K.Q.X., was now ridiculed as Juan Ramón Jiménez.”⁴⁴ Al rehusar la invitación a la celebración gongorina, escritores como Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna y Eugenio D’Ors cortan o desgastan el frágil hilo que los ata a la nueva generación.

Sin embargo, es de notar que el mismo motivo que vincula al nuevo grupo entre sí también es la causa de altercados con escritores simpatizantes. La misa en honor a Góngora, por ejemplo, constituye el motivo de la pelea entre Gerardo Diego y Ernesto Giménez Caballero, uno de los más ingratos recuerdos del centenario.⁴⁵ El rencor generado como producto de este enfrentamiento causa el desecho de la “Crónica” y la tirantez que aparece entre los dos redactores en los siguientes números del suplemento. Diego, insultado por el rechazo, insiste en la autenticidad y la exactitud del contenido de su “Crónica,” y ataca la ineptitud editorial de Giménez Caballero. En *Lola*, y particularmente a lo largo de casi cinco de las ocho páginas de la segunda tirada del suplemento, Diego desahoga su indignación al refutar y criticar “las omisiones . . . [y] comisiones inexactas” (*L*, 2: [4]) del redactor de *La Gaceta Literaria*. Condena y aclara las falsas ideas de Giménez Caballero en la publica-

⁴² La mala fe de Juan Ramón culmina con su firma “K.Q.X.”; usa las tres letras que él consideraba las más feas del alfabeto, para negar su participación en el homenaje gongorino.

⁴³ Alberti 247.

⁴⁴ Morris 22.

⁴⁵ Alberti 249-250.

ción de artículos y cartas en el número de homenaje a Góngora. Además, como si lo que se publica en este número no fuera suficiente, le dedica a este nuevo enemigo y su secretario una oda satírica en la siguiente tirada. Ese espíritu juguetón del grupo se convierte en una herramienta de reproche.

El centenario produce, asimismo, un conflicto entre los poetas directamente asociados a la generación del 27. Salinas y Cernuda, como Guillén, son poetas serios que condenan “aquella afición al juego irresponsable, que caracteriza los actos y los versos de algunos poetas jóvenes entre 1920 y 1930.”⁴⁶ La conspicua ausencia de García Lorca en los actos de Madrid se atribuye a la influencia de Salvador Dalí.⁴⁷ El castigo de García Lorca toma la forma del “Romance apócrifo de D. Luis a caballo” publicado en *La Gaceta Literaria*. Esta composición es una broma que le gastan sus compañeros en vista de su “incalificable deserción.”⁴⁸ La oposición de Dalí a algunas de las actividades del grupo no se limita meramente a la cuestión del homenaje, sino también a la poesía que producen algunos compañeros de García Lorca: “es espantoso el marasmo putrefacto en que se mueve toda esa promoción de Prados, Altolaguirre, etc. Qué arbitrariedad más espantosa; y en el fondo de sus seudointelectualismos qué roñoso sentimentalismo. Me dan pena tus cosas tan Unicas y verdaderas confundidas entre todo esto.”⁴⁹ De la misma manera que Dalí influye a García Lorca en contra de su propia generación, Luis Buñuel a su vez influye a Dalí en contra de García Lorca. Por consiguiente, a pesar de la estrecha conexión que junta a Dalí y a García Lorca, a partir de 1927 la creciente influencia de Buñuel separa al pintor del poeta, a tal punto que, en la primavera de 1929, Dalí viaja a París para reunirse con el cineasta e integrarse al grupo surrealista de André Breton. Ese mismo año se estrena “Un chien andalou,” colaboración entre el pintor y Buñuel, y en dicha película más tarde García Lorca cree ver un ataque específicamente contra él.⁵⁰

Todo lo que se ha mencionado indica que, aunque algunos críticos insisten en llamar al grupo la “generación de la amistad,” había ciertas diferencias entre sus miembros. Diego, por ejemplo, aclara que

⁴⁶ Cernuda 174.

⁴⁷ Notas de Mario Hernández a la carta de Diego fechada el 13 de septiembre de 1927 y citada en “Gerardo Diego y Federico García Lorca: correspondencia inédita y poemas.” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 3 (1988): 34.

⁴⁸ “Gerardo Diego y Federico García Lorca: correspondencia inédita y poemas” 21.

⁴⁹ Carta de Dalí a Lorca citada en Antonina Rodrigo, *Lorca-Dalí: una amistad traicionada* (Barcelona: Editorial Planeta, 1981) 233.

⁵⁰ Véase la explicación que ofrece Ian Gibson, *Federico García Lorca*, vol. 2 (Barcelona: Grijalbo, 1985) 588-589.

cada uno de los poetas y escritores de España, aún de los más amigos de Góngora, tienen su modo de pensar y no coinciden más que en cierto programa mínimo, más que nada de escrúpulos morales y de exclusiones literarias. Mi opinión, por ejemplo, no las comparte totalmente nadie, y me paso la vida riñendo teóricamente con mis mejores amigos. (L, 2: [6])

Es una visión que Alberti corrobora: “No nos someteríamos a nadie, ni al propio Góngora, una vez ganada la batalla.”⁵¹ La independencia de este grupo de jóvenes poetas de las otras generaciones y tendencias también se manifiesta dentro de sus rangos. Aunque comparten amistades y afinidades, la poesía de cada uno de ellos es individual y única.

- Las jinojepas y otras composiciones lúdicas

La etimología de la jinojepa es anecdótica. Durante su docencia en el Instituto en Gijón, Diego da un examen y le pregunta a un examinante el significado de una serranilla y le pide, además, que dé un ejemplo de ella. El estudiante, al querer dar su ejemplo, empieza a recitar la famosa serranilla del Marqués de Santillana que empieza: “Moça tan fermosa,” pero se detiene al no poder recordar más. Diego acude a su ayuda y le recita el verso “non vi en la frontera,” pero ante el silencio del estudiante Diego continúa con “como la vaquera” y el examinante ya iluminado, termina: “como la vaquera de la Jinojepa” en vez de la de “Finojosa.” Desde entonces a sus epigramas y poemas satíricos y burlescos Diego les llama jinojepas.

Las jinojepas son poemas jocosos creados en gran parte gracias a la colaboración de autores como Alberti, Lorca, Altolaguirre, Villalón y Pepín Bello bajo la supervisión de Jaime de Atarazanas (es decir, Gerardo Diego, quien adopta este pseudónimo por encontrarse su domicilio santanderino en la calle de dicho apellido). Aunque tan “inexplicables . . . como las jitanjáforas,” estas composiciones (que aparecen en este suplemento repartidas a lo largo de sus tiradas) en conjunto, vienen de “un patrón previo, sea una serranilla de Santillana o una letrilla gongorina o una canción albertiana.”⁵² La vena burlona y satírica que brota en “El espectador y la saliva,” por ejemplo, viene de la forma tradicional de la letrilla que resucita la insolencia de aquéllas del Siglo de Oro: “Aquellos versillos dedicados a don José Ortega y Gasset, el “espectador” por

⁵¹ Alberti 251.

⁵² Mario Hernández, “Breves noticias de las jinojepas,” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 2 (1987) 51.

excelencia, no podían ser más graciosos. Don José había hablado de los poetas que salivan su poemilla y Gerardo Diego escribió ¿y con qué se hace el folletón, sino con rimel y con saliva?⁵³ El autor de este poema, juguetonamente adapta la palabra chicle para acomodarla a su seudónimo “Chiclet” y de esa manera burlarse de Ortega y de su diario *El Espectador*. Aquí, Chiclet resucita la procacidad e insolencia de muchas de las letrillas del Siglo de Oro.

Para Diego, la jinojepa no es exactamente “una sátira, es más bien una broma, una burla de buen humor y sin veneno dentro.”⁵⁴ Pero, a pesar de estas declaraciones, las jinojepas de *Lola* sí se interpretan como si lo tuvieran. Tras la publicación de “El espectorador ...” por ejemplo, Ortega responde elocuentemente, y según Diego, echándole “el perro en la revista. Se puso furioso,”⁵⁵ pero al fin terminan abrazándose en Buenos Aires algunos meses después de la publicación de la letrilla. Según Diego, las víctimas de las jinojepas entendieron la intención y gracia de los autores de estos versos burlescos.

En la segunda tirada de *Lola* se encuentra otra jinojepa, la “Seranilla de la jinojepa” dedicada a José María Hinojosa, el único y verdadero ultraísta español según Cernuda. Manuel Altolaguirre se burla aquí de Hinojosa y su camino hacia el surrealismo; retrata a Hinojosa como un viajero que en ruta hacia el surrealismo desde California (referencia al título de una de las obras de Hinojosa titulada *La flor de California*) pierde su sandía, se topa con varios artistas a quienes pide sus retratos y al encontrarse con Picasso se entera de que Europa ya no es Europa sino Eureka. Quizás no habrá reído Hinojosa al verse en las páginas de este suplemento como un provinciano poco sofisticado.

La admiración por los poetas antiguos que inspira la reivindicación de Góngora, por ejemplo, se ve algo minada por las jinojepas. Aunque este grupo estudia, lee e incluso publica en sus revistas las obras de los maestros del Siglo de Oro, no siempre se rescatan a estas obras con tanta sinceridad o formalidad. En la “Oda a Ge-Ce-Be-De-O y Ge-De-Te-Be-O,” por ejemplo, no sólo se usa la liraCuna forma creada en el Siglo de OroC sino que se usan los versos de Fray Luis de León para reírse de Giménez Caballero. Además, Diego se vale del nombre del abad para crear otro pseudónimo cómico: Fray Luis de Pato. Esta jinojepa se basa en las liras del autor del Siglo de Oro, principalmente “A

⁵³ Ricardo Gullón, “Recuerdo de los poetas,” *At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties*, eds. Salvador Jiménez Fajardo y John C. Wilcox (Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983) 26.

⁵⁴ Diego, prólogo 27.

⁵⁵ Carta de Diego a Lorca fechada en Santander el 28 de diciembre de 1927 y citada en “Gerardo Diego y Federico García Lorca: correspondencia...” 23.

Santiago” y “La profecía del Tajo” para satirizar a Antonio Espina, Fernando Vela y Ortega y Gasset, pero está dirigida principalmente contra el director y el secretario de *La Gaceta Literaria*. Diego ridiculiza a Giménez Caballero y espera que con este poema queden en evidencia las mentiras y la meta desviada del director. Además, se vale del lenguaje absurdo y desatinado que utiliza Guillermo de Torre en su prosa y verso para ridiculizarlo:

Guillaume de Tour . . .

.....

Ultraporvenirista,
zodiacal, novimorfo, fotogénico,
cuatridimensionista,
autóctono, roentgénico,
príncipe del esdrújulo archipénico. (*L*, 3-4: [23])

De la misma manera que Quevedo desprestigia a Góngora, Diego se mofa de Torre remedando su léxico.

Inspirada por la semejanza entre los jóvenes poetas sevillanos o rincencilistas y Altolaguirre, la brillante pléyade, nombre que le da un periódico local al grupo, compone la “Jinojepa de los Altolaguirres” durante el viaje a Sevilla. Con la contribución de dos estrofas de la letrilla “Al nacimiento de Cristo nuestro señor” de Góngora, esta jinojepa celebra la curiosa semejanza física entre los poetas de *Mediodía*, como Carlos García Fernández y Manuel Gordillo, y Manuel Altolaguirre. No tan lograda como la “Oda” porque carece de destreza lingüística, sátira o comicidad, ésta simplemente constituye la intercalación de dos estrófas gongorinas entre dos similares. Su meta es enajenar a los nacientes poetas de Juan Ramón (más que nada por estética) y de Fernando Villalón (por edad) para vincularlos con Altolaguirre.

Los dos poemas que aparecen bajo el título de “Variaciones a cuatro manos” pertenecen a Diego y Alberti. El primer poema, un autorretrato burlesco titulado “¡El tonto de Rafael!”, que luego aparecerá en *El alba del alhelí*, demuestra que las jinojepas no se ríen sólo de los escritores pasados de moda, sino también que se burlan de los propios poetas de la generación. Esto indica por lo tanto que “El buen jinojépico se jinojepa a sí mismo, como la caridad bien entendida.”⁵⁶ El segundo poema de esta sección, “¡El [otro] tonto de Rafael!”, es el poema burlesco de Diego. En esta composición el redactor hace referencia al poema “A Miss X, ente-

⁵⁶ Diego, prólogo 27.

rrada en el viento del Oeste” de *Cal y canto*, y es de allí que vienen los cocteles y el barman de la jinojepa. Graciosamente, Diego se vale de Miss X para referirse a Juan Ramón Jiménez quien había firmado su carta publicada en la “Esquela contra” con las letras K.Q.X.

Los pareados octosilábicos de las “Aleluyas y listeza del gran Ricardo Baeza”, dedicados al traductor y crítico de *El Sol*, reflejan lo que ocurre en el teatro y en la literatura del momento.⁵⁷ Se resumen aquí lo que Baeza predica y escribe: “Dice [Baeza] que plagian a Lorca/ Málaga, el Puerto y Menorca.” Los culpables de este plagio, según el crítico, son Prados y Altolaguirre de Málaga, y Alberti del Puerto de Santa María. El uso de Menorca en el pareado no tiene consecuencia; se utiliza esta palabra simplemente por razones de rima. En el artículo que Baeza publica sobre García Lorca el 21 de agosto de 1927 en *El Sol*, propone que Lorca influye a los otros poetas de su generación y que ellos lo influyen; “la influencia de otros poetas de su generación . . . en realidad proviene en gran parte de su obra, generosa e incautamente comunicada en privado, pero [que los otros poetas] . . . tuvieron la destreza de apresurarse a editar.”⁵⁸ Consecuentemente, esta jinojepa protesta y censura a Baeza: “Cállese, señor Baeza./ No nos diga otra pavezca” y termina juguetonamente, dejando que el lector agregue el último verso.

También se encuentran aquí composiciones burlescas que no necesariamente se pueden calificar de jinojepas ya que carecen de una segunda fuente. La “Declinación de Chabás” es una ingeniosa y creativa declinación del sustantivo “Chabás” dedicada a Juan Chabás, el autor y crítico que se hizo conocer como gafe y don Juan.⁵⁹ “D. Acróstico y D.^a Charada,” a pesar de no mantenerse a la definición de jinojepa, su autor lo considera como tal.⁶⁰ Aquí, Jaime de Ataranzanas (el infatigable director de este suplemento) en prosa defiende el uso de acrósticos y acertijos ya que constituyen inevitables juegos juveniles de la generación: los jóvenes: “No . . . tienen miedo. Y juegan . . . con la mente y la ilusión (y la libertad) bien despiertas. No tienen nada que ver con la Poesía, naturalmente; por eso mismo son inofensivos y les divierten de cuando en cuando” (L, 2: [8]).

Se puede concluir que la gracia de las jinojepas está indudablemente en el contenido de sus versos, pero la combinación inesperada de su inventiva y la destreza del autor o autores, según el caso, dan un gran efecto a los versos de estas composiciones. Y aunque las jinojepas inter-

⁵⁷ Diego, prólogo 31.

⁵⁸ Citado en Gibson, 504.

⁵⁹ Hernández 53.

⁶⁰ Definida como otro ejemplo de la forma burlesca en una de las cartas de Diego fechada en Santander el 28 de diciembre de 1927, dirigida a Federico García Lorca y citada en Hernández, 23.

pretan un papel muy importante en el aspecto satírico de *Lola*, sería erróneo omitir la contribución menor de la “tontología” a la faceta lúdica del suplemento, que se comentará a continuación.

En la última tirada de *Lola* se encuentra una antología poética algo curiosa porque Diego decide no seleccionar los versos más bellos para su colección, sino más bien las tonterías, plenamente consciente de que: “hubiese sido sencillo publicar versos malos de poetas malos. Pero eso no tenía gracia. En cambio, resultaba de una conmovedora edificación el recoger algunos de los muchos resbalones de los poetas capaces de escribir versos buenos” (L, 6-7: [1]). El propósito del redactor está clarísimo: reirse de otros, de uno mismo y del grupo al que uno pertenece. Nada es sagrado. Todo constituye materia para juego y burlas.

Los que forman parte de esta tontología incluyen: Antonio Machado, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Enrique Díez-Canedo, Manuel Altolaguirre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego y Ramón Pérez de Ayala. Todos escritores ahora respetados y venerados. Claramente, todo y todos son blancos de risas y burlas; los anticuados críticos académicos igual que los poetas contemporáneos.

Una vista global del suplemento comprueba que Diego, el autor principal, capta las actividades comunes de los autores que forman la generación. No hay duda de que el centenario gongorino da al grupo una razón de ser; la celebración, junto con el viaje a Sevilla, son los catalizadores que unen a los miembros. Si bien la amistad, la camaradería y las afinidades estéticas que comparten los moviliza, es la reivindicación de Góngora y de otros poetas menospreciados que vincula a los miembros de la nueva generación y los distancia de los de la anterior. Las actividades del nuevo grupo enfrían la simpatía que existía entre las dos generaciones y las separa definitivamente.

Se encuentra todo esto en las páginas de la alegre *Lola*. Ella añade la otra faceta a la antología que presenta *Carmen* y encarna el atrevimiento juvenil del grupo que se ríe “de todo lo risible y quita solemnidad a toda la figurería literaria española, que tan a menudo desbarra en sus palabras y actitudes frente a la poesía” (L, 3-4: [5]). Si las revistas literarias captan más que cualquier otra forma textual la actualidad artística, entonces *Lola* es la traviesa, burlesca e irreverente publicación que documenta el aspecto lúdico de la generación del 27 y de aquel período que con frecuencia pasa desapercibido.

PAVO: LA AUTOSÁTIRA COMO CRÍTICA

Inmediatamente después de la aparición del primer número de *Gallo*,

y con el motivo de crear un mayor interés en esta revista, sus redactores deciden publicar un suplemento para ridiculizar el estancamiento literario y cultural de Granada.⁶¹ Mientras *Gallo* intenta introducir nuevas ideas y corrientes al ambiente literario granadino, *Pavo* se presenta como la encarnación de la literatura tradicional y caduca.⁶² De esta manera el suplemento constituye una contra-revista que al representar el conservadurismo simultáneamente se mofa de él. Se trata, a fin de cuentas, de una satirización del ambiente literario que aboga por, según Lorca, la “putrefacción lírica.”

El boletín sale en marzo de 1928 en cuatro páginas de tosco papel de estraza gris cuya numeración se hace por medio de chisteras y bombines Cemblemas de generaciones previas. A primera vista y juzgando por su primera página, *Pavo* da la apariencia de ser una revista común y corriente, pero la butaca dibujada bajo el título del suplemento sirve como indicio del inmovilismo que va a interpretar y ridiculizar. Además, la glosa en un latín macarrónico inventada y atribuida al *De animalia manducatum* de Propecio,⁶³ que acompaña el título, deja rastro de la intención lúdica de la publicación.⁶⁴

Junto a los objetivos de *Pavo* aparece el “Romance no gallista” donde toda la redacción firma lo que en esencia es una reprimenda a las actividades de los “cagatintas de vanguardia.”⁶⁵ Primero deletrea el medio por el cual se puede alcanzar la buena poesía, es decir hacer que los versos “rimen con garbo” (*P* [1]) y la prosa aparezca sin galantería. Esto indica que hay que pertenecer a la retaguardia, conocer la ley, saber bien la gramática, ser racional y expresarse “como Dios manda” (*P* [1]). Los “chicos terribles” (*P* [1]) asociados con *Gallo*, por lo tanto, yerran y arriesgan la vida al embarcarse en la vanguardia. Deben huir de “la fiebra renovadora que pasa en forma de Gallo implume de cabeza iconoclasta” (*P* [1]). El romance se transforma en algo más agresivo al proponer que los amigos y compañeros vanguardistas se coman el “Gallo

⁶¹ No hay que olvidar que la publicación de *Pavo* mina la intención que *Reflejos*, bajo la dirección de Miguel Lachica, tenía de publicar una crítica negativa de *Gallo*. De esta manera, los redactores gallistas esquivan futuras hostilidades.

⁶² Según las metas detalladas en la primera página de *Pavo*, este suplemento no sale “a replicar únicamente a la aturrida revista, sino que ella es pie o por mejor decir, pretexto, a que gentes como nosotros, sensatas y razonables se mofen de las modernas tendencias *artísticas* que un ave de corral defiende.”

⁶³ La glosa que aparece en la cabecera del título va de la siguiente manera: “Pavus est matatus itaque Pascuorum Nativitatis per burguesorum ricorum a la setiñorum ñorum garrapiñorum al caer.”

⁶⁴ La actitud reaccionaria granadina que *Pavo* pretende tener asimila los juegos de *Gallo*. Al tratarse de otro animal, los redactores de *Pavo* contestan los *kikirikies* de *Gallo* de la siguiente manera: “nos metemos el dedo en la boca y hacemos *glo-glo-glo*.” *Pavo* [1].

⁶⁵ *Pavo* (1928): [1]. De ahora en adelante en este capítulo se referirá a *Pavo* en el texto entre paréntesis con la sigla *P* en bastardilla, seguida por un número de página asignado entre corchetes ya que carece de una enumeración propia.

afónico ido de vuestra garganta o . . . [le metan] en el corral” (*P* [1]). Aquí, cómicamente se trata a la revista que acaba de salir como un gargajo y como un animal que se debe mantener encerrado. Como si fuera poco, el romance termina sugiriendo que si no es posible lucir un gallo más listo sería mejor matarlo para aprovechar su cresta y comérsela asada.

Con este gracioso poema los redactores ridiculizan a aquellos anticuados literatos que no están al corriente de la nueva literatura y se aferran a la del pasado. Es más, el romance tiene poco de poema porque carece de todas las reglas que lista su contenido. La broma aclara, aunque innecesariamente, en acróstico, que “Pavo está hecha por la redacción del Gallo.” En verdad, no sólo este romance constituye una broma sino todo el boletín también lo es. Y en este caso, Antonio Gallego Morell atina al calificarlo de la misma manera.⁶⁶

- *Cómo escribir poemas*

Después de condenar la poesía vanguardista de los jóvenes gallistas, la segunda página presenta poemas de las dos tendencias (la nueva y latradicional) para que los lectores vean la facilidad con la cual se puede construir un poema que se suscribe a la nueva corriente literaria y, al mismo tiempo, puedan apreciar la artesanía de la otra poesía, la tradicional. “La poesía de vanguardia” dedicada a una tal Elena, compuesta entre el carcajeo del resto del grupo por un miembro conocido como el Garnatí, aparece como ejemplo de la mala poesía moderna. Carente de rima y versos largos a los cuales está acostumbrada la poesía tradicional, “Poesía de vanguardia” acribilla al lector con imágenes inesperadas, referencias a maquinarias modernas y neologismos. Curiosamente, según Osuna, ni Francis Picabia ni Tristan Tzara desdeñarían este poema. De hecho, obras de calidad similar o peor aparecerán en serio en otras revistas vanguardistas.⁶⁷

Como punto de comparación, pese al desprecio de los “pollos vanguardistas” (*P* [2]), se incluye también un fragmento de “El cruzado”, supuestamente compuesto por un gran poeta del siglo XIX. No se nombra al autor de este poema porque se considera que “en su música se le conoce” (*P* [2]). A pesar de las alusiones a los poetas del pasado, según Antonio Gallego Morell, este poema es una broma contra la poesía modernista. Irónicamente, la resucitación del alejandrino y el uso de

⁶⁶ Ver la introducción de Gallego Morell, “Ilusión y kikiriki de Gallo” en *Gallo. Revista de Granada 1928*. Edición facsimil (Granada: Comares Editorial, 1988) v-xxiii.

⁶⁷ Osuna 234.

palabras que, independientemente del objeto y de la idea, adquieren un valor ornamental para expresar las intuiciones y indefinidos estados de ánimo indefinidos, demuestran con intención jocosa la facilidad de componer versos tradicionales. El verdadero significado del contraste poético, como el de la revista en sí, requiere el desdoblamiento de la auto-parodia para revelar la satirización del caduco ambiente literario granadino.

- Satirizaciones y paralelismos con Gallo

Bajo la ficticia autoría de "Andrés Bergantín", el grupo de redactores de *Gallo* escribe "El grito en el entresuelo" con el fin de parodiar la serie de aforismos de José Bergamín que aparece en el primer número de *Gallo* bajo el título "El grito en el cielo." Aquí se contraponen con ironía y júbilo tanto las características animalescas como estéticas de *Gallo* y *Pavo*. Si bien es cierto que mientras el primero erige su cresta rebelde y el segundo "baja su moco conservador" (*P* [2]), la aserción que *Gallo* representa lo trivial y fácil y *Pavo* lo solemne y difícil es sarcástica. La comicidad que se establece a lo largo de los contra-aforismos brota del juego con la palabra pavo. Los autores se sirven de las varias acepciones que tiene esta palabra para establecer un ingenioso efecto cómico. Por ejemplo, la naturaleza del pavo no permite que "se le pueda dar en la cresta" como a un gallo y el "pavo" que debe el director del suplemento en el café es una peseta. Además, injurian a Bergamín al decir que tiene *cara de pavo*; implicando que es un hombre soso e incauto. Finalmente, aquella melancolía de todos los pavos de *tener peladas las pavas* alude a la madurez de los pavistas ya que no están para conversaciones amorosas de calle a balcón. Es obvio que García Lorca y sus colegas aprovechan cualquier oportunidad para hacer morisquetas de burla. Inventan una parodia para reírse de los que están emulando; es decir, los granadinos conservadores.

Similarmente a la parodia de Bergamín, el "Elogio del bisturí o San Cosmé y San Damián" se jacta del "San Sebastián" de Salvador Dalí de la primera tirada de *Gallo*.⁶⁸ Burlándose de la "visión heliométrica" del pintor, el elogio de Enrique Solí, matador de marranos de la granja "La Rabita," da una visión vertiginosa de la matanza. Mientras Dalí discu-

⁶⁸ El "San Sebastián" gallista es, según Sibbald, "one more elaborate joke played with juvenile enthusiasm and pomposity" (Sibbald, "Catoblepas..." 57). No obstante, aparece en la revista como testimonio de la nueva estética que aboga por "Pulcritud y euritmia del útil standartizado, [por] espectáculos asépticos anti-artísticos, claridades concretas, humildes, vivas alegres, reconfortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto" (*Gallo* I (1928): 11).

rría sobre el vidrio multiplicador de San Sebastián y lo describía como "cóncavo, convexo y plano a la vez,"⁶⁹ Solí lo exagera al usar estos términos para describir su corazón: "Y mi corazón, cóncavo, convexo[sic], plano, vertical y horizontal." Expresiones y neologismos como asepsia, bisturí, euritmia y níquel se ven replicados y tergiversados en el elogio del matador. Si la muchacha sin senos de Dalí "enseñaba a bailar el Black-bottom,"⁷⁰ "Pepa y Encarnación y Miss Bulto bailaban desnudas en los mondongos estupefactos" (*P* [3]) del elogio del matador de marranos. En fin, la parodia trueca las alabanzas del Charleston, los blues, la cinematografía, Giorgio De Chirico, Adolphe Menjou, Buster Keaton y Man Ray por la danza de las lipasas conocida por "la trichina," la antisepsia, curación homeopática, la infección y el panteón de "hombres ilustres con gorro de dormir" (*P* [3]).

La nota sobre "La construcción urbana" de *Gallo* también tiene su réplica en *Pavo*. La redacción gallista condenaba el *estilo andaluzoide* que convierte un trozo de calle al estilo del renacimiento español o edifica una casa arabesca mientras las auténticas casas árabes del Albaicín se desmoronan ante la indiferencia. Por su lado, los pavistas encuentran "notoriamente injusto . . . este estúpido ataque" (*P* [3]) contra las nuevas construcciones. Si los jóvenes se dejan influir por lo que ocurre en el resto de Europa y están a favor de lo nuevo, los pavistas no comprenden sus quejas contra las nuevas construcciones granadinas: "No entendemos a estos jóvenes nuevos que aman y defienden las horribles y viejas construc[c]iones que ya afortunadamente echó el impulso potente de la joven Gran Vía, que abrió nuestra ciudad a los aires de Europa. Nuevos o viejos. ¿En qué quedamos?" (*P* [3]). Está claro que el suplemento ridiculiza la falta de apreciación por la auténtica construcción granadina por los que se enorgullecen de estar a favor de lo tradicional. Prefieren copias chillonas del estilo arábigo antes que el original. Además, se puntualiza aquí la falta de comprensión por los intereses en el pasado del nuevo grupo.

- Los banquetes galliformes

La comida que celebran los impulsores de *Gallo* en la Venta Eritaña poco antes de que se ponga a la venta dicha revista se ve duplicada por los pavistas con un *banquete* en su propio recinto, la Venta de la Lata. Aunque *Gallo* no relata los pormenores de su comida literaria, *Pavo* termina con una parodia de esta reunión y, para colmo, confecciona unas

⁶⁹ *Gallo* I (1928): 10.

⁷⁰ *Gallo* I (1928): 12.

carocas. Las “Carocas de un banquete” es una composición bufa que sirve como introducción a la reseña del ficticio banquete de la Venta de la Lata. Y aunque se aluda aquí a los componentes de la comida gallista, lo que resalta en este poema es el uso de la rima, que los poetas de la nueva generación han empezado a alterar e, incluso, a desdeñar. El hincapié que se hace, particularmente en la última estrofa, es una clara señal del conservadurismo literario que repudia el verdadero grupo de redactores. El uso mismo de la redondilla y la quintilla en esta composición es una forma de agujonear a los discípulos del modernismo y sus esfuerzos por resucitar estas estrofas. Los redactores de *Gallo* disfrazados de conservadores se mofan de sí mismos pero siempre con la subyacente intención de ridiculizar a los que están imitando (los putrefactos).

La reseña que dedica el periódico *El Defensor de Granada* al banquete gallista se ve parodiada en “*Pavo* y sus simpatizantes en la Venta de la Lata.” Este relato describe cómo, incluso horas antes de que empezara el banquete, se junta alrededor de la Venta un “imponente gentío” (P [4]) para presenciar el desfile de varios putrefactos y una carroza tirada por seis pavos decorados a la andaluza con arcos de la central de trenes. Para contraponer la solemnidad del banquete se juega a la “pavica-la pavá,” varios novios seleccionados por sorteo pelan la pava en voz alta, se rifan portalámparas y cotizan pavos a precios inauditos, creando de esta forma un ambiente carnavalesco.

Si en el banquete de *Gallo* Enrique Gómez Arboleya habla en nombre de la redacción junto con los hermanos García Lorca, entre otros, en el banquete pavista un miembro “con monóculo y fiebre tifoidea”⁷¹ de la junta de redactores de *Pavo* preside la mesa principal acompañado por Don Emiliano Sandoval y Lindoré y el probo funcionario de Claves Pasivas Don Rigoberto Pulpilo (personajes inventados específicamente para parodiar a los verdaderos gallistas). El Sr. Lindoré, el orador más importante de la celebración del suplemento, representa el papel que Federico García Lorca desempeñó en el banquete verdadero (no es casualidad que los dos sean ilustres poetas granadinos). Además, el emotivo discurso de Lorca⁷² no sólo se reproduce sino que también se exagera. Por consiguiente, sólo con levantarse el Sr. Lindoré para hablar explota una gran ovación, las mujeres emocionadas lloran y se disparan varios cohetes. Es más, la intensidad emotiva del momento conmueve a Lindoré quien “enjuta sus copiosas lágrimas en un pañuelo de tres yer-

⁷¹ Esta descripción recuerda la descripción y dibujo del putrefacto que Dalí incluye en su poema “San Sebastián”. Ver *Gallo* I (1928): 12.

⁷² Reproducido por Marie Laffranque en “Textes en prose tirés de l’oubli.” *Bulletin Hispanique* LV (1953): 341-345 y luego recogido en el tercer volumen de las *Obras completas* de Lorca, ed. Arturo del Hoyo (Madrid: Aguilar, 1987) 409-412.

bas” (P [4]).

Mientras Lorca, al hablar de *Gallo* en su discurso, se esforzaba por establecer que la Granada que quería presentar es la antilocalista, anti-provinciana y universal, Lindoré hace el mismo esfuerzo para subrayar lo opuesto:

Granada limita al Norte con Jaén y Albacete; al Este con Almería; al Oeste con Málaga, bañando sus plantas con los salinos vapores del Mediterráneo. . . Queremos pintar, esculpir y hablar como nuestros padres y si algún día no podemos entendernos en la calle, nos encerraremos en la casa como buenos granadinos y en ella nos dedicaremos al comercio de antigüedades. . . Todo lo tenemos que hacer sin salir de Granada. (P [4])

Al exagerar la postura conservadora los jóvenes redactores se burlan de cualquier granadino que sostenga una idea parecida.

Con la conclusión del discurso de Lindoré termina la celebración y cierra *Pavo* inventando asistencia y envío de adhesiones. La redacción incluye aquí a críticos y escritores anticuados como Emilio Carrere, Agustín González de Amezúa, Emilio Cotarelo y Mori y El Caballero Audaz (José María Carretero) y otros desconocidos e incluso imaginados. Brilla en esta lista Amezúa a quien le dan crédito por el envío de cuatro adhesiones. El propósito de esta lista es obviamente cómico. Pone en evidencia a algunos “putrefactos” y los junta con el Colegio de Huérfanos de celadores de teléfonos, la Colonia granadina de Córdoba, la Colonia marítima de Almuñécar y Agua de Colonia La Carmela. Aquí, como en el resto del boletín, el juego es un elemento importante.

A estas alturas el aspecto lúdico de la generación no se trata simplemente de un ejercicio de iniciados. Las travesuras del grupo dejan de ser un deporte juvenil para convertirse en herramientas de rebelión. Si bien es cierto que los *kikirikies* de *Gallo* cometían el primer atentado contra el conformismo, su suplemento ciñe las riendas con su parodia. El gloglo-glo de *Pavo* es, por lo tanto, el canto jocosos de un grupo de jóvenes que se fían de lo que aparenta ser una simple travesura o broma inofensiva para apaciguar la crítica y jactarse de ella.

El juego pierde su frivolidad e intranscendencia para transformarse en arma de ataque. Ya no se trata del juego por el juego, ahora las travesuras tienen un fin urgente: la revolución social e artística. *Pavo* aparece, en el fondo, como documento de esta nueva actitud. La sublevación del grupo no solicita el aplauso o aprobación de un público mayoritario; por esta razón el significado subtextual del suplemento puede resultar recóndito. La picardía de los jóvenes redactores de *Gallo* consiste en crear, con *Pavo*, una contra-revista donde late un subyacente y sarcástico ataque contra el provincialismo granadino.



CONCLUSIÓN

A lo largo de este estudio se ha intentado establecer el valor de la revista literaria no sólo como testimonio de una u otra inclinación artística, sino también como herramienta para un estudio más profundo del desarrollo de la escritura, los movimientos efímeros como duraderos y la evolución de la obra de un escritor en particular. La idea de escribir la historia de la literatura española contemporánea usando las revistas literarias como la única fuente de información no es nueva; de hecho Guillermo de Torre y Francisco Caudet lo han propuesto.¹ Esta empresa no deja de ser fascinante y, si se dedicara exclusivamente a los años 1920-1936, proporcionaría, según Nigel Dennis, un entendimiento más claro de las aparentes contradicciones internas, los orígenes y el desarrollo de algunas de sus iniciativas más conocidas, además de solucionar (de una vez por todas) el eterno dilema del concepto de generación, grupo, tendencia y escuela.² Dicha aproximación, por lo tanto, facilitaría un acuerdo sobre la compleja variedad y riqueza de un período que con frecuencia críticos suelen simplificar o esquematizar.

Dennis, con mucha razón, opina que es gracias, en gran parte, a las revistas literarias que nosotros ahora tenemos acceso a la "realidad" de un período en particular: sus cambiantes sensibilidades, el ir y venir de sus pasiones y personalidades. Es más, los libros que hacen un período memorable y a través de los cuales se estudia dicha época tienden a señalar sólo los puntos culminantes y, por lo tanto, reflejan parcialmente la verdadera gama de intereses y preocupaciones que atraían la atención de escritores y los críticos de aquel momento.³ Guillermo de Torre, uno de los infatigables estudiosos de las publicaciones de los años veinte, similarmente sostenía que "el perfil más nítido de una época, el escorzo más revelador de una personalidad, el antecedente olvidado o renegado de

¹ Guillermo de Torre, "El 98 y el modernismo en sus revistas," en *Del 98 al barroco* (Madrid: Gredos, 1969) y Francisco Caudet, "La hora de las revistas del 36," *Sin Nombre* 6.1 (1975).

² Nigel Dennis, Introduction, en "Literary and Cultural Periodicals in Spain: 1920-1936. A Bibliography," *Ottawa Hispánica* 4 (1982): 128.

³ Dennis 127.

cierta actitud que luego nos asombra, en tal o cual escritor, se hallan escondidos, subyacentes, no en los libros, sino en las páginas de las revistas primiciales.”⁴ Es por esta razón y las otras presentadas en este estudio que el lugar donde mejor y más fácilmente se perciben los cambios y las influencias en la literatura es, sin duda, en las pequeñas revistas literarias. Por lo tanto, es necesario considerarlas como un género importante en cualquier estudio histórico o literario.

Si bien la crítica se ha ocupado relativamente poco de estos suplementos, no cabe duda de que cumplen una función importante en la comprensión de un período, y en el caso de este estudio, de los rasgos de la generación del 27. La meta de este análisis cumple parcialmente con la enorme tarea de reescribir la historia literaria de la generación. Aquí se ha intentado pintar un retrato más completo del grupo del 27 fiándose casi exclusivamente en dos suplementos literarios, *Lola* y *Pavo*. Lo que constata este estudio, por consiguiente, es que los jóvenes escritores de los años 20 dedican sus esfuerzos y talentos no sólo a la composición de una poética importantísima, sino también a actividades menos “serias.”

Mediante el estudio de los dos suplementos mencionados se ha demostrado que el carácter lúdico de la generación de 1927 se manifiesta en este género de publicación minoritaria. Si bien es cierto que gracias a las efímeras revistas literarias este grupo de poetas y escritores encuentra un medio por el cual ellos pueden expresar y diseminar sus composiciones, también hallan aquí una vía que les permite exponer su inclinación jovial. Por consiguiente, las pequeñas revistas de la época sirven como un órgano de contacto con un público limitado no sólo para sus obras poéticas, sino también (gracias a estos dos suplementos) para su irreverencia, sátira y burla.

Si *Carmen* presenta poemas inéditos de colecciones que llegarán a ser de las más conocidas, *Lola*, su suplemento, completa el retrato que *Carmen* pinta del grupo al publicar relatos de las payasadas que caracterizan por un tiempo a estos jóvenes y las composiciones burlescas conocidas como jinojepas. *Lola*, como suplemento, lleva a cabo su función muy bien; añade la faceta jocosa de la que carece *Carmen* y encarna el atrevimiento juvenil del grupo que se ríe de todo con el fin de quitar las huellas de formalidad y solemnidad a las poses de la literatura y los literatos españoles. La “Crónica del centenario de Góngora”, las jinojepas y otras composiciones lúdicas que aparecen en *Lola* constan como pruebas del humor, sátira y burla que usan los nuevos escritores para mani-

⁴ Aunque Guillermo de Torre se refería específicamente a las revistas asociadas con la generación del 98, sus comentarios son también válidos para las de la generación del 27. “El 98 y el modernismo en sus revistas,” 13.

festar esa actitud revoltosa e irreverente, precisamente la que acompaña su revolución estilística en la poesía.

Lo que hace *Pavo* es similar, pero fiándose más de la parodia, sátira e ironía. Como resultado de la crítica que anticipa el grupo editorial de *Gallo*, se publica *Pavo* como una parodia del tradicionalismo literario granadino. El hecho de parodiar el provincialismo en sí parece un acto carente de trascendencia, pero aquí logra transformarse en una arma de ataque. En este caso, la frivolidad de los irreverentes atentados que constan en *Lola* cobran más fuerza e importancia en *Pavo*. Por esta razón podemos concluir que aunque ambas publicaciones resultan de las travesuras de sus redactores, su fin no es necesariamente inocente. A pesar de las diferencias en su contenido y propósitos iniciales, lo que *Lola* y *Pavo* están expresando es un desdén hacia la reticencia a aceptar las nuevas corrientes por los críticos y literatos de la generación previa. Por lo tanto, si *Lola*, además de poner en evidencia las actividades “locas” o desquiciadas del grupo (promovidas por su desacuerdo con el canon literario) da ejemplos concretos de poemas jocosos creados en colaboración, *Pavo* adopta la voz de los “putrefectos” granadinos para poner en tela de juicio su ignorancia y pedantería. Ambos suplementos, de esta manera, se fían de la jovialidad o, si se quiere, de la frivolidad para lanzar su ataque contra las ideas añejas que predominaban en aquel momento.

Desde la perspectiva histórica de los eventos y movimientos principales literarios de la década del veinte, se ha podido enfocar la gran actividad revisteril de esos poetas-editores. Los dos suplementos literarios que ocupan este estudio son fruto de esa labor. En los dos suplementos se manifiestan tanto las influencias vanguardistas como el aspecto lúdico de la generación; emergen en ellos el juego, el goce de la creación, como las actividades del grupo y las payasadas que comparten. A pesar de que la crítica se haya ocupado relativamente poco de estos suplementos, no cabe duda de que cumplen plenamente con los objetivos fijados por sus editores de documentar los acontecimientos comunes de la generación, manifestar su reproche por las posturas literaria anticuadas y, además, de servir como registros de la veta jocosa de su creación.



APÉNDICES

Tabla de contenido de *Lola*

Lola 1

Crónica del centenario de Góngora (1627-1927)

Ideas y proyectos	[1]
Sin temor . . . (inserción)	[1]
Las ediciones	[2]
Letrilla	
Dice el espectador . . . (inserción)	[3]
Invitaciones al homenaje	[3]
Poetas	[3]
Prosistas	[4]
La invitación	[4]
Artistas plásticos	[4]
Letrilla	
Dice el espectador . . . (continuación de inserción) ..	[4]
Músicos	[5]
Letrilla	
Dice el espectador . . . (continuación de inserción) .	[5]
La conversión de Falla	[5]
Crónica de los sucesos	[5]
El auto de fe	[6]
El Tribunal	[6]
Letrilla	
Dice el espectador . . . (continuación de inserción) .	[6]
La quema	[7]
Una excomuni3n	[7]
Adhesiones y sucursales	[7]
Juegos de agua	[8]
Obsequios	[8]
Ha dicho Francisco Ayala . . . (inserci3n)	[8]
Al d3a siguiente	
Conmemoraci3n religiosa	[8]
Autenticidades	[8]

Lola 2

Cr3nica del centenario de G3ngora (1627-1927) (conclusi3n)	[1]
Tarjeta, carta esquila y otras cosas	[2]
Esquila contra	[3]

Esquela pro	[3]
Serranilla de la jinojeba (inserción)	[3]
La Misa y otros excesos	[4]
El señorito Góngora o una víctima del fascismo.....	[4]
Serranilla de la jinojeba (continuación de inserción)	[4]
Serranilla de la jinojeba (continuación de inserción)	[5]
Presto final	[6]
Serranilla de la jinojeba (continuación de inserción)	[6]
Declinación de Chabás	[7]
D. Acróstico y D.a Charada	[8]
 Lola 3-4	
Carta de Marichalar.....	[1]
Réplica	[2]
Carta de Azorín	[5]
Réplica	[6]
Carta a Francisco Ayala	[6]
Oda a Ge-ce-be-de-o y Ge-de-te-be-o	[7]
 Lola 5	
Coronación de Dámaso Alonso	[1]
Jinojeba de los Altolaguirres	[4]
Variaciones a Cuatro Manos	
(El tonto de Rafael! (Autoretrato)	[5]
(El tonto de Rafael! (Retrato por un fotógrafo al minuto) .	[6]
Aleluyas y listeza del Gran Ricardo Baeza	[7]
Deuda (inserción)	[8]
 Lola 6-7	
Prólogo a la tontología	[1]
Tontología	
Antonio Machado	
“Ni vale nada el fruto”.....	[2]
Manuel Machado	
Soleares	[3]
Las mujeres de Romero de Torres	[3]
Juan Ramón Jiménez	
Tropical	[4]
El momento	[4]
E. Díez-Canedo	
Primavera	[6]
Ramón Pérez de Ayala	
La cendolilla que danza	[7]

Pedro Salinas	
“Cuando yo alcé los ojos a mirarte”	[8]
Jorge Guillén	
Airecillos	[9]
Poesía	[9]
Gerardo Diego	
El epitalamio de los faroles	[10]
Una variante de la jinojeba (inserción)	[10]
Tontología (continuación)	
Manuel Altolaguirre	
Poesía	[11]
Federico García Lorca	
Friso	[12]
Canción tonta	[12]
Estampa del cielo	[13]
El macho cabrío	[13]
Dámaso Alonso	
“Novia, si eres triste, novia;”	[14]
Coplas	[14]
Rafael Alberti	
“Siempre que sueño las playas,”	[15]
La perejilera	[15]
Cangrejos	[16]
Despedida	[16]

Tabla de contenido de *Pavo*

Nuestro objeto	[1]
Romance no gallista	[1]
Constrastes poéticos	
Poesía de vanguardia	[2]
El Cruzado	[2]
El grito en el entresuelo	[2]
Elogio del bisturí (o San Cosmé y San Damián)	[2]
Urbanismo y no urbanidad	[3]
Carocas de un banquete	[3]
<i>Pavo</i> y sus simpatizantes en la Venta de la Lata	[4]



BIBLIOGRAFIA

- ABAD, FRANCISCO. "Lo literario y la periodización literaria". *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 1 (1990): 13-25.
- ALBERTI, RAFAEL. *Imagen primera de ...*. Madrid: Turner. 1975.
- , *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral. 1975.
- ALONSO, DÁMASO. "Góngora entre sus dos centenarios". *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Gredos. 1962. 49-77.
- , *Estudios y ensayos sobre literatura*. Madrid: Gredos. 1972. Vol. 4. *Obras completas*. 8 vols.
- , "Góngora y Ascálaro". *La gaceta literaria* 11 (1927): 2.
- , *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1952. Andrenio [Eduardo Gómez de Baquero]. Vol. II. Madrid: Renacimiento, 1929. 2 vols.
- , "Las revistas de los poetas". *Pen Club*. Vol. 1. Madrid: Renacimiento, 1929
- BAJARLÍA, JUAN-JACOBO. *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires: Perrot, 1957.
- BAYO, MANUEL. *Sobre Alberti*. Madrid: CVS Ediciones, 1974.
- BAREA, ARTURO. *Lorca, el poeta y su pueblo*. Buenos Aires: Losada, 1956.
- BEETHAM, MARGARET. "Open and Closed: the Periodical as a Publishing Genre". *Victorian Periodicals Review* XXII.3 (Fall 1989): 96-100.
- , "Towards a Theory of the Periodical as a Publishing Genre". *Investigating Victorian Journalism*. Eds. Laurel Brake, Aled Jones y Lionel Madden. New York: St. Martin's Press, 1990. 19-32
- BLANCH, ANTONIO. *La poesía pura: conexiones con la cultura francesa.*. Madrid: Gredos, 1976.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL. Introducción. *Cántico* de Jorge Guillén. Barcelona: Editorial Labor. 1970. 7-68.
- BLEIBERG, GERMÁN y JULIÁN MARIAS. Eds. *Diccionario de literatura española*. Madrid: Revista de Occidente, 1972.
- BODINO, VITTORIO. *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- BORGES, JORGE LUIS. "Ultraísmo". *Nosotros* 39 (1921): 466-471.
- BOUSOÑO, CARLOS. *Teoría de la expresión poética*. 3ª ed. Madrid: Gredos. 1962.
- CANNON, CALVIN. Ed. *Modern Spanish Literature*. Toronto: Macmillan, 1965.
- CANO, JOSÉ LUIS. *La generación del 27*. Diapositivas y notas. Madrid: La Muralla, 1973.
- , *La poesía de la generación del 27*. 3ª ed. Madrid: Guadarrama, 1986.
- , *Los cuadernos de Velintonia: conversaciones con Vicente Aleixandre*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- , *Poesía española en tres tiempos*. Granada: Don Quijote, 1984.
- CANO BALLESTA, JUAN. *Literatura y tecnología: las letras españolas ante la revolución industrial (1900-1933)*. Madrid: Orígenes, 1981.
- , *Carmen: revista chica de poesía y Lola: amiga y suplemento de Carmen*. Facsímil. Madrid: Turner, 1977.
- CAUDET, FRANCISCO. "La hora de las revistas del 36" *Sin Nombre* 6.1 (1975).
- CERNUDA, LUIS. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- CHILIENS, EDWARD E. Introduction. *American Literary Magazines*. New York: Green-

- wood Press, 1986.
- CIPLIAUSKAITĖ, BIRUTĖ. *El poeta y la poesía: del romanticismo a la poesía social*. Madrid: Insula, 1966.
- CIRRE, JOSÉ FRANCISCO. *Forma y espíritu de una lírica española (1920-1935)*. 2ª ed. Granada: Don Quijote, 1982.
- COBB, CARL W. *Contemporary Spanish Poetry (1898-1963)*. Boston: Twayne, 1976.
- CONCHA, VÍCTOR G. DE LA, ed. "La generación de 1914 y el Novecentismo". *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. Víctor de la Concha. Vol. VII. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 9 vols.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE. "Recuerdos de una generación poética". *En Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1970. 189-202.
- COUFFON, CLAUDE. *Dos encuentros con Jorge Guillén*. París: Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1963.
- . *Granada y García Lorca*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- CRISPIN, JOHN. Oxford y Cambridge en Madrid: *La Residencia de Estudiantes (1910-1936) y su entorno cultural*. Santander: La Isla de los Ratones, 1981.
- DEBICKI, ANDREW. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. 2ª ed. Madrid: Gredos, 1962.
- . *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994.
- DEHENNIN, ELSA. *La résurgence de Góngora et la génération poétique de 1927*. París: Didier, 1962.
- DENNIS, NIGEL. Introduction. "Literary and Cultural Periodicals in Spain: 1920-1936. A Bibliography". *Ottawa Hispánica* 4 (1982): 127-135.
- DIEGO, GERARDO. "Carmen" y "Lola", o la duración limitada, 6 números que fueron 7. *La Estafeta Literaria*. 4 (1944): 16.
- . *Crítica y poesía*. Barcelona: Júcar, 1984.
- . *Poesía española contemporánea (1901-1934)*. Madrid: Taurus, 1959.
- . *Prólogo. Carmen: revista chica de poesía y Lola: amiga y suplemento de Carmen*. Facsimil. Madrid: Turner, 1977.
- . "Retórica y poética". *Revista de Occidente* 6 (1924): 280-286.
- . y Federico García Lorca. "Correspondencia inédita y poemas". *Boletín de la Fundación Federico Lorca* 3 (1988): 11-38.
- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER. *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid: Castalia, 1987.
- . *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*. 2ª edición aumentada. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1979.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, JOSÉ. "Nota sobre géneros y comunicación literaria". *Epos* 3 (1987): 335-346.
- DURÁN, MANUEL. Ed. *Lorca: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1962.
- Favorables*. París. Poema. Facsimil. Sevilla: Renacimiento, 1982.
- FUENTES, VÍCTOR. *La marcha al pueblo en las letras españolas 1917-1936*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1980.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO. "Ilusión y kikirikí de gallo". *Gallo. Revista de Granada*. 1928. Eds. Antonio Gallego Morell y Christopher Mauer. Facsimil. Granada: Comares Editorial, 1988.
- . "Las revistas de los poetas: Carmen, Gijón, 1927-1928." *Molino de Papel* 3 (1954): 6-7.
- . "Las revistas de los poetas: Gallo. Granada, 1928. *Molino de Papel* 1 (1954): 6-7.
- . *Poetas y algo más*. Sevilla: Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1978.

- GAOS, VICENTE. Ed. *Antología del grupo poético del 1927*. Madrid: Anaya, 1969.
- GARCÍA LÓPEZ, JOSÉ. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1984.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO. "Cartas a Sebastián Gasch (1927-1928)". *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1957.
- . *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1987. 3 vols.
- . *Lorca por Lorca*. Selección y edición de Andrés B. Couselo. La Habana: Huracán, 1971.
- GARFÍAS, PEDRO. "Fiesta del "Ultra"." *Grecia* 30 (1919): 9-10.
- GEIST ANTHONY LEO. *La poética de la generación del 27 y las revistas: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Barcelona: Guadarrama, 1980.
- GIACOVATE, BERNARDO. *Ensayos sobre poesía hispánica del modernismo a la vanguardia*. México: De Andrea, 1967.
- GIBBONS, REGINALD. "Who's listening?" *Missouri Review*. 7.2 (1983): 194-208.
- GIBSON, IAN. *Federico García Lorca: De Fuente Vaqueros a Nueva York (1898-1929)*. 2 vols. Barcelona: Grijalbo, 1985.
- GIMÉNEZ CABALLERO, ERNESTO. "Cada maestrillo, su librito". *La Gaceta Literaria* 11 (1927): [125].
- GONZÁLEZ, ANGEL. Prólogo. *El grupo poético del 1927*. Madrid: Taurus, 1976. 7-39.
- GONZÁLEZ-MUELA, JOAQUÍN. *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*. Madrid: Insula, 1954.
- GRANADOS PALOMARES, VICENTE. "El humor en la generación del 27". *Alba-de-América* 15.28-29 (Julio 1997): 418-433.
- GUILLÉN, JORGE. *Federico en persona*. Buenos Aires: Emecé, 1959.
- . *Lenguaje y poesía*. 2ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1962.
- . *Hacia "Cántico": escritos de los años 20*. Recopilación y prólogo de K.M. Sibbald. Barcelona: Ariel, 1980.
- . "Valle-Inclán y el 98. "Hacia "cántico": escritos de los años 20. Recopilación y prólogo de K.M. Sibbald. Barcelona: Ariel, 1980.
- GULLÓN, RICARDO. "Recuerdos de los poetas". *At Home and Beyond: New Essays on Spanish Poets of the Twenties*. Eds. Salvador Jiménez Fajardo y John C. Wilcox. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1983. 23-36.
- . *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.
- HERNÁNDEZ, MARIO. "Breves noticias de las jinojepas". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 2 (1987): 51-67.
- . Notas de: "Correspondencia inédita y poemas". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. 3 (1988): 29-38.
- HEMÁNDEZ GUERRERO, ANTONIO. *Cádiz y las generaciones poéticas del 27 y del 36 (la revista Isla)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1983.
- HERNÁNDEZ VALCARCEL, MARÍA DEL CARMEN. *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Murcia: Universidad de Murcia, 1978.
- HILL, DAVID PAUL. "The Literary Moment of the Journal "Litoral". Diss., Duke U., 1978.
- HUIDOBRO, VICENTE. "El creacionismo". *Obras completas*. 2 vols. Santiago, Chile: Andrés Bello, 1976.
- INMAN FOX, E. "El año de 1898 y el origen de los "intelectuales". *Historia y crítica de la literatura española*. Ed. José Carlos Mainer. Vol. VI. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 9 vols.

- ISSOREL, JACQUES. Ed. Introducción. *Papel de Alehuyas: hojilla de calendario de la nueva estética*. Facsímil. Huelva: Diputación, 1981.
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN. *Estética y ética estética*. Ed. Francisco Garfías. Madrid: Aguilar, 1967.
- , *Segunda antología poética*. Madrid: Espasa Calpe, 1969.
- , *Selección de cartas (1899-1958)*. Prólogo de Francisco Garfías. Barcelona: Picazo, 1973.
- , Nota preliminar. *Ley I (1927)*: 1.
- JIMÉNEZ FAJARDO, SALVADOR. *Multiple Spaces: The Poetry of Rafael Alberti*. London: Tamesis, 1985.
- La Gaceta Literaria: Ibérica, Americana, Internacional. 1927-1932*. Vaduz/Leichtenstein: Topos Verlag AG, 1980.
- LAFFRANQUE, MARIE. "Textes en prose tirés de l'oubli". *Bulletin Hispanique LV (1953)*: 341-345.
- Litoral: Cuadernos Mensuales. 1926-1929*. Madrid: Tumer, 1975.
- LÓPEZ CAMPILLO, EVELYNE. *La "Revista de Occidente" y la formación de las minorías (1923-1936)*. Madrid: Taurus, 1972.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS. *La Edad de Plata (1902-1939), Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Cátedra, 1981.
- MANTEIGA, ROBERT C. *The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach*. London: Tamesis, 1978.
- MARCOS, BIENVENIDO. *Once poetas de España: semblanzas emocionales*. London: Tamesis, 1978.
- Mediodía: Revista de Sevilla*. Sevilla, 1926-1929.
- MOLINA, CÉSAR ANTONIO. La revista "Alfar" y la prensa literaria de su época (1920-1930). La Coruña: Ediciones Nos, 1984.
- MORRIS, CYRIL BRIAN. *A Generation of Spanish Poets (1920-1936)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- , *Surrealism and Spain: 1920-1936*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- , *Rafael Alberti's Sobre los ángeles: Four Major Themes*. Hull: University of Hull, 1966.
- MORROW, BRADFORD. "Revue littéraire: les nouvelles frontières". *Magazine Littéraire*. 281 Octubre 1990): 76-78.
- MUNTANYÀ, LLUIS. *L'Amic de les Arts (31 Marzo 1928)*.
- MUSACCHIO, DANIELE. *La Revista Mediodía de Sevilla*. Sevilla: Secretario de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1980.
- NEIRA, JULIO. *Litoral: la revista de una generación*. Santander: La Isla de los Ratones, 1978.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la. Estudio preliminar. *La Rosa de los Vientos*. Facsímil. Valencia: Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1977.
- ONÍS, CARLOS MARCIAL DE. *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1974.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ. "la deshumanización del arte". En *Obras completas*. 6ª ed. Vol 3. Madrid: Revista de Occidente, 1961. 353-386. 12 vols.
- OSUNA, RAFAEL. *Las revistas del 27*. Valencia: Pre-textos, 1993.
- , "Sociología de la pequeña revista literaria". *Boletín Cultural y Bibliográfico*. (1983): 41-51.
- PANIAGUA, DOMINGO. *Revistas culturales contemporáneas*. Madrid: Punta Europa, 1964.
- Papel de Alehuyas: hojillas del calendario de la nueva estética*. Reedición de Jacques Issorel. Huelva: Diputación, 1981.

- Parábola, Revista Mensual de Valoración*. Burgos 1ª época, 1993; 2ª época, 1927-1928.
- PEYRÉNE, FRANÇOISE. *L'expression du sentiment de solitude chez cinq poètes espagnols de la génération de 1927*. París: Centre de Recherches Hispaniques, Institut d'Etudes Hispaniques, 1981.
- PRAT, IGNACIO. *Estudios sobre poesía contemporánea*. Prólogo de José Manuel Blecua. Madrid: Taurus, 1982.
- REAL RAMOS, CÉSAR. *Luis Cernuda y la Generación del 27*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- RODRIGO, ANTONINA. *Lorca-Dalí: una amistad traicionada*. Barcelona: Editorial Planeta, 1981.
- , *García Lorca en Cataluña*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975.
- ROMERO, HECTOR R. *Nuevas perspectivas sobre la generación del 27: ensayos literarios*. Miami: Universal, 1983.
- ROZAS, JOSÉ MANUEL y GREGORIO TORRES NEBRERA. *El grupo poético del 27*. 2 vols. Madrid: Cincel, 1980.
- , *El 27 como generación*. Santander: La Isla de los Ratones, 1978.
- , *La generación del 27 desde dentro*. 2ª ed. Madrid: Istmo, 1986.
- SALINAS, PEDRO. *Ensayos de literatura hispánica del "Cantar de Mio Cid" a García Lorca*. Edición y prólogo de Juan Marichal. Madrid: Aguilar, 1958.
- SANTOS TORROELLA, RAFAEL. Introducción. *I Congreso de Poesía: Medio siglo de publicaciones de poesía en España. Catálogo de revistas*. Segovia-Madrid: n.p., 1952.
- SIBBALD, KATHLEEN M. "Catoblepas and Putrefactos in Antofagasta, or Lorca and a Case of serio ludere". *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry and Theatre*. Eds. Manuel Durán y Francesca Colecchia. New York: Peter Lang, 1991.
- , "Some Influence on the Writing of *Cántico (1919-1928)*". Tesis de maestría inédita. Universidad de Liverpool, 1970.
- SIEBENMANN, GUSTAV. *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Traducción de Angel San Miguel. Madrid: Gredos, 1973.
- STALEY, ERIC. "Influence, Commerce, and the Literary Magazine". *Missouri Review* 7.1 (1983): 177-193.
- STANTON, EDWARD F. *The Tragic Myth: Lorca and Cante Jondo*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1978.
- , "The Poetry of Federico García Lorca and *Cante Jondo*". *South Atlantic Bulletin* XXXIX.4 (Nov. 1974): 94-103.
- , "García Lorca and the Guitar". *Hispania* 58.1 (March 1975): 52-58.
- , "A Model for Lorca's Poetic World". *García Lorca Review* VI. 1-2 (Spring 1978): 55-69.
- , "Pedro Salinas: dos veces desterrado". *Pedro Salinas: Recuerdo y homenaje*. Mendoza, Argentina: Universidad Nacional del Cuyo, 1991): 113-24.
- TATE, ALLEN. "The Function of the Critical Quarterly". *Southern Review* 1 (1935-1936): 551-559.
- TORRE, GUILLERMO DE. "El 98 y el modernismo en sus revistas". *Del 98 al barroco*. Madrid: Gredos, 1969.
- , *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- , "La generación española de 1898 en las revistas del tiempo". *Nosotros* 67 (1941): 3-38.
- , *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: R. Caro Raggio, 1925.
- , "Manifiesto vertical". *Grecia* 50 (1920).
- , *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- TUÑÓN DE LARA, MANUEL. *Poder y sociedad en España, 1900-1931*. Madrid: Espasa-

- Calpe. 1992.
- VALENCIA JAÉN, J. *Archivo Hispalense* 106 (1961).
- VALÉRY, PAUL. *The Collected Works of Paul Valery*. Vol. 7. Ed. Jackson Matthews. New York: Pantheon Books, 1958. 12 vols.
- Verso y prosa: Boletín de la joven literatura*. Murcia, 1927-1928.
- VIDELA, GLORIA. *El ultraísmo*. Madrid: Gredos, 1963.
- VIVANCO, LUIS FELIPE. "La generación poética del 27". Vol. VI. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona: Bergara, 1967.
- WILSON, EDMUND. *Axel's Castle*. New York: Charles Scribner's Sons, 1934.
- WYNNE, FRANCIS. "The Expanding Spectrum: Literary Magazines". *Canadian Literature* (Summer 1973): 6-17.
- YOUNG, HOWARD THOMAS. *The Victorious Expression: A Study of Four Contemporary Spanish Poets*. Madison: University of Wisconsin Press, 1964.
- ZARDOYA, CONCHA. *Poesía española contemporánea: estudios temáticos y estilísticos*. Madrid: Guadarrama, 1961.
- . *Poesía española del 98 y del 27*. Madrid: Gredos, 1968.
- ZULETA, EMILIA DE. *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, García Lorca, Alberti, Cernuda)*. Madrid: Gredos, 1981.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. EL TRASFONDO DE UNA GENERACIÓN: (1900-1927)	11
II. EL ÁMBITO REVISTERIL DE <i>LOLA</i> Y <i>PAVO</i>	33
III. <i>LOLA</i> Y <i>PAVO</i> : DOS TESTIMONIOS DE UNA DISPOSICIÓN JOCOSA	55
<i>Lola</i> : un atrevimiento juvenil	59
Crónica del centenario gongorino	60
Participación en el homenaje	67
Disensión	69
Los jinojepas y otras composiciones lúdicas	71
<i>Pavo</i> : la autosátira como crítica	75
Cómo escribir poemas	77
Satirizaciones y paralelismos con <i>Gallo</i>	78
Los banquetes galliformes	79
CONCLUSIÓN	83
APÉNDICES	87
Tabla de contenido de <i>Lola</i>	87
Tabla de contenido de <i>Pavo</i>	89
BIBLIOGRAFÍA	91