
La crítica de Antonio Marichalar y las vanguardias en España. De la creación pura al “superromanticismo desollado”

Antonio Marichalar’s criticism and the avant-garde in Spain. From pure creation to “superromanticismo desollado”

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA [garciaga@ugr.es]
Universidad de Granada, España

RESUMEN:

Los ensayos críticos que Antonio Marichalar publica en *The Criterion* y sobre todo en *Revista de Occidente* ayudan a comprender la trayectoria estética de la “joven literatura” española entre 1925 y 1935, desde la poesía pura hasta el surrealismo, desde la deshumanización del arte hasta el nuevo romanticismo. Aunque este crítico es partidario de la noción de arte nuevo, y de la vanguardia constructiva y racionalista que orienta Ortega y Gasset hacia la modernización de España, también aborda las mutaciones estéticas que ponen en crisis el concepto de “creación pura”.

PALABRAS CLAVE:

Marichalar; vanguardia en España; arte puro; surrealismo

ABSTRACT:

Critical essays published by Antonio Marichalar in *The Criterion* and specially in *Revista de Occidente* helps to understand aesthetic career of the Spanish “young literature” between 1925 and 1935, from the pure poetry to the surrealism, from the dehumanization of art to the new romanticism. Although this critic is in favour of the notion of new art, and the constructive and rationalist avant-garde that Ortega y Gasset guides towards Spain’s modernization, he also deals with the aesthetic mutations that puts in crisis the concept of “pure creation”.

KEY WORDS:

Marichalar; Spain’s avant-garde; pure art; surrealism

RECIBIDO 2015-05-11; ACEPTADO 2015-09-08



1. El crítico de una generación

De la figura de Antonio Marichalar (1893–1973), Marqués de Montesa, se ha dicho recientemente, en un balance del ensayismo español contemporáneo, que pudo haber sido el gran crítico literario y de arte de su generación, pero la mezcla de modestia y ascetismo hizo que sus artículos y ensayos fueran tan escasos como preciosos (Gracia y Ródenas de Moya 2009: 412). Esta opinión coincide con la históricamente autorizada de Pedro Salinas, quien, reseñando en 1933 *Mentira desnuda*, el volumen en que Marichalar recoge una serie de ensayos publicados en la *Revista de Occidente*, lo define como un “libro de relación, de correlaciones literarias, uno de esos puntos de tangencia indispensables al buen funcionamiento espiritual de un país” (Salinas 2007: 301). El Marqués de Montesa aporta un libro de los siempre necesarios —apunta Salinas— al excesivo encerramiento literario español, puesto que muchos de los ensayos agavillados en *Mentira desnuda* tratan de otras literaturas que no son la española, en particular de la francesa e inglesa. No solo eso, sino que además, en “Poesía eres tú”, un ensayo sobre el que volveremos, Marichalar acredita cumplidamente, a decir de Salinas, “su condición de crítico de poesía en una generación de creadores de poesía” (p. 298). Naturalmente, se refiere a la hoy llamada generación del 27, a la “joven literatura”, como se la conocía entonces¹. En efecto, la escasa bibliografía crítica que hasta ahora se ha ocupado de esta figura olvidada de la Edad de Plata (Trueba Mira 1997) ha incidido en dos aspectos fundamentales de su labor crítica: la función divulgadora y de enlace con las literaturas occidentales, el papel de “embajador europeo de la generación del 27” (Ródenas de Moya 2002), sobre todo por su colaboración continuada, a partir de un determinado momento, con la revista *The Criterion*, fundada por T. S. Eliot en 1922 (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998; Garbisu Buesa 2013); y la presentación, más puntual, de la mencionada “joven literatura” al público francés en el número especial que la revista *Intentions* dedica en 1924 a la actualidad literaria en España (Ródenas de Moya 2002: XXIV–XXVII y 2009: 207–236; De Paepe 2000; Anderson 2003). Hecho, este último, de enorme trascendencia, porque era la primera vez que se presentaba de forma oficial la joven generación, solo coincidente en parte con los que hoy son los autores canónicos del 27, como también ocurre con la “Nómina incompleta de la joven literatura” que ofrece Melchor Fernández Almagro en el número inicial de la revista murciana *Verso y Prosa*, en enero de 1927 (Soria Olmedo 1988: 124 y 2007: 42).

Más allá de estos dos aspectos relevantes, la figura de Marichalar merece atención porque pertenece a esa constelación intelectual de críticos, periodistas, narradores y ensayistas (junto a Benjamín Jarnés, Fernando Vela o Antonio Espina) que son captados por Ortega y Gasset como parte de una minoría selecta encaminada a la modernización

¹ La construcción historiográfica del marbete “generación del 27” ha sido exhaustivamente analizada por Anderson (2005). Sus planteamientos pueden completarse con los de Soria Olmedo (1980), Salaün (1992) y Mainer (2000), entre otros.

de España. Este concepto de minoría es apuntalado por la política cultural de la *Revista de Occidente* (Soria Olmedo 1988: 158–162), que Ortega funda en 1923, y de la que Marichalar, Vela y Jarnés serán colaboradores habituales. Desde esa plataforma asisten al nacimiento de las vanguardias pero, como señalan Gracia y Ródenas de Moya (2009: 80), sus “principios rectores en la vida civil y en la vida artística (su ética estética) son sustancialmente los mismos definidos por los novecentistas”, de modo que nacionalizan el espíritu iconoclasta que caracteriza las vanguardias europeas, rompiendo con su afán destructivo y disgregador. Así, esta segunda promoción de intelectuales novecentistas acaba privilegiando hacia 1925 la noción de arte nuevo, el *rappel à l'ordre* de Cocteau (Carmona 1995), en un intento de unir tradición y vanguardia dentro de un liberalismo burgués no revolucionario (Crispin 2002: 23), como exigía el programa europeizador y modernizador orteguiano (Soria Olmedo 1988: 142; Rodríguez 2002; García 2011). Resulta significativo que, en 1923, en la revista ultraísta *Horizonte*, Marichalar hable de la necesidad de virar, desde el vanguardismo, hacia el clasicismo y el orden (Soria Olmedo 1988: 121–122; Ródenas de Moya 2009: 43). A este programa constructivo del arte nuevo, alejado de la provocación antiburguesa, pero con la lección de libertad vanguardista ya interiorizada, se acomoda la joven literatura, sea en la poesía, la narrativa o la crítica². Nuestro propósito es mostrar hasta qué punto Marichalar la acompaña como crítico, siempre a partir de ese programa minoritario y constructivo, que lo lleva a sancionar en varios ensayos el arte que se atiene a la creación pura (al modo de la propugnada por Huidobro desde el creacionismo, pero más apegada en su caso al purismo poético del primer 27, el que se conforma en torno al tricentenario gongorino), incluso la deshumanización diagnosticada por Ortega, pero sin dejar de prestar atención a las mutaciones estéticas que, con la llegada del surrealismo y de la llamada rehumanización, se producen en la joven literatura desde finales de los años veinte.

2. El monstruo puramente estético

Téngase en cuenta, para empezar, que la primera colaboración de Marichalar con *The Criterion* (I, 3, 1923) es un ensayo en el que aborda la literatura española contemporánea a partir del esquema generacional. En él sitúa a los autores del 98 en el inicio de la modernidad literaria en España, y comenta las obras de Machado y Juan Ramón Jiménez, hacia el que van las preferencias del Marqués de Montesa, dado el clasicismo moderno al que aspira; pero “Contemporary spanish literature” se detiene justo en el umbral del 27, destacando sobre todo la significación de Ramón Gómez de la Serna, aparte, claro está, del magisterio de Ortega (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 76–78). En 1926 aparece su primera “Madrid chronicle” (*The New Criterion*, IV, 2), donde Marichalar comienza

2 En *Palma* (1923), un texto programático sobre la crítica literaria nueva, Marichalar proclama que el espíritu del día no es ya el de la destrucción sino el de la creación (Ródenas de Moya 2001: 23).



señalando el signo lírico de la joven literatura española, que pone en correlación con el concepto de minoría selecta, en el sentido orteguiano; además, comenta la concesión del Premio Nacional de Poesía a Diego y Alberti, y establece una jerarquía de la joven generación, una suerte de canon clasicista en este orden: Salinas, Guillén, Alonso, Chabás, Diego, Lorca y Alberti (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 79; Garbisu Buesa 2013: 229). También nos interesa su siguiente crónica, publicada en 1927 (V, 1), por cuanto se ocupa en ella del tercer centenario de Góngora e informa sobre lo que la nueva generación de poetas y profesores prepara para homenajear al autor de las *Soledades*, al que conecta con los debates del momento sobre la poesía pura (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 80; Garbisu Buesa 2013: 230). A este respecto, la mediación de Marichalar entre los poetas del 27 y Ortega fue de importancia, porque logró que la *Revista de Occidente* se comprometiera a editar los volúmenes proyectados para el homenaje gongorino (García 2010: 137–138). Hubo, aun así, una confusión entre los organizadores, y Diego señaló en su crónica del centenario, publicada en la revista *Lola*, que Marichalar no cumplió con el volumen de prosas contemporáneas que tenía encomendado, cuando en realidad el encargado de recogerlas había sido Fernández Almagro. Ante la réplica de Marichalar, Diego corrigió su error con una carta abierta que también publica *Lola* (Soria Olmedo 1988: 202; Ródenas de Moya 2002: XXXII–XXXIII; García 2010:154). Por lo demás, nuestro crítico colabora con el artículo “El ángel de las tinieblas” en el número que *Verso y Prosa* consagra a Góngora en junio de 1927, y en diciembre de este mismo año, cuando tiene lugar el famoso homenaje en el Ateneo de Sevilla, se lee un saludo suyo en que considera esta gira un “acto afirmativo de una generación literaria” (García 2010: 158).

Todavía en su “Spanish chronicle” de 1931 (*The Criterion*, X, 40), Marichalar define la conciencia artística de su generación como ecléctica y constructiva (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 86). Ecléctica porque, como hemos visto, la modernidad literaria en España se siente como posible a partir del maridaje entre tradición y vanguardia; constructiva porque esa conciencia contribuye a un programa cultural, y hasta político e ideológico, de raíz liberal, necesariamente al resguardo de la subversión antiburguesa de los ismos europeos. Esta conciencia estética ecléctica y constructiva prima la noción de creación pura. No debe extrañar entonces que el Eliot de *The Criterion*, partidario de una literatura pura y minoritaria, autónoma y desinteresada, al margen de toda implicación política o ética, como postula en “The function of a literary review” (I, 4, 1923)³, cuente con Marichalar (aunque antes había pensado en Ortega) para las crónicas culturales españolas de su revista, defensora de los mismos principios europeístas y clasicistas que abandera la *Revista de Occidente* (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 72–73; Garbisu Buesa 2006 y 2013: 221–222, 226–228). Tanto el modernismo de Eliot como el arte nuevo propugnado por la joven literatura coinciden, pese a sus diferencias, en ese humanismo europeísta y clasicista, en un arte minoritario y puro, y sobre todo en el respeto por la

3 La línea editorial de la revista inglesa es completada por Richard Aldington en su artículo “Literature and the *Honnête Homme*”, que aparece en este mismo número, y por el propio Eliot en “The idea of a literary review” (*The New Criterion*, IV, 1, 1926).

tradición frente a las proclamas antipasatistas de los ismos europeos: “Los pensamientos literarios del *modernism* anglosajón y de la vanguardia española comparten un conjunto de soluciones a los problemas estéticos y éticos de los años veinte” (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 68). En efecto, la estética de las formas puras se corresponde en el 27 con la ética, y la ideología liberal, de las minorías que impulsan la modernización de España (García 2001a: 42–61).

La colaboración de Marichalar en dos revistas tan prestigiosas como *The Criterion* y la *Revista de Occidente* lo convierte en un “agente doble entre España y Europa” (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 71), ya que, si por un lado comenta la cultura literaria española en la primera, por el otro escribe sobre las figuras más destacadas del modernismo europeo (Joyce, Valéry, Rilke) en la segunda. Son sus ensayos en la *Revista de Occidente*, con todo, los que arropan críticamente la noción de creación pura, coincidiendo con la estética cubista y fenomenológica defendida por esta publicación (Soria Olmedo 1988: 162–174 y 2007: 49–50). Así por ejemplo, en “Girola” (1926) se apoya en Goethe (y no será la única vez que lo haga) para establecer dos campos bien separados y distintos: el campo de la naturaleza y el campo del arte. Desde esta premisa rechaza las hábiles técnicas realistas del *trompe-l'oeil*, ejemplificado con la leyenda de las uvas pintadas por Zeuxis y que atraían los pájaros. Hoy, señala Marichalar, Cocteau ha afirmado que no es lícito engañar los pájaros, “aun cuando fueran pájaros cubistas”, y que lo que se debe hacer es adiestrarlos a que coman una “uva irreal”. Es evidente, continúa diciendo, que un cuadro cubista no enternecerá al espectador: “A diferencia de otro cuadro de intención representativa, aquel no puede arrancar lágrimas a quien lo contempla. La fibra que viene a herir es puramente estética; no humana, ni vital” (Marichalar 2002: 23). El cuadro cubista exige del espectador una “gratuita inteligencia inicial”. Todo esto demuestra una conexión evidente con la deshumanización diagnosticada en 1925 por Ortega, quien subraya la incompatibilidad de las formas estéticas y las formas vivas, la gratuitidad e intrascendencia de las primeras, así como la separación radical de arte y vida: “El poeta empieza donde el hombre acaba” (Ortega y Gasset 1993: 35). En el planteamiento orteguiano deshumanizar equivale a purificar, a estilizar y desrealizar, a romper con los sentimientos demasiado humanos, con el elemento melodramático o el patetismo del arte romántico. Marichalar desarrolla su propio razonamiento indicando que el hombre, como el pájaro, pica en el arte imitativo cuando este finge la realidad, pero esto significa que el espectador no presencia, sino que vive una mentira lo mismo que si viviera la vida real. De llorar ante un cuadro, el llanto será sincero, pero quien lo derrama un farsante: “Sus lágrimas —estéticamente consideradas— no son de verdad” (Marichalar 2002: 27). Esta idea podría teorizarse, a su modo de ver, con la siguiente fórmula: “todo hombre sumergido en una obra artística pierde, de su naturaleza, una parte análoga a la emoción sentimental que desaloja” (p. 27). No en balde, el Marqués de Montesa reconoce que el arte moderno es un arte deshumanizado, que da a la estética lo que es de ella, en contra de lo que ocurre con el arte tradicional, humanitario y confuso: “Todo el que haya cedido a un *chantage* sentimental no puede disponer ya más que de reacciones sentimentales.



Perderá sus emotividades estéticas» (p. 27). El arte y la vida tienen sus “respectivos linderos”. En este punto, Marichalar adelanta el concepto de mentira desnuda, que dará título, como sabemos, a su libro de 1933: “Hoy se pide la verdad desnuda, o la mentira, con tal de que se presente desnuda también” (p. 29). El arte moderno procede, en su opinión, como quien antes de mentir advierte de que cuanto va a decir no es cierto, lo cual lo convierte en sincero.

Marichalar maneja en “Girola” un adjetivo, “desollado”, que luego aplicará al surrealismo. Aquí lo aplica al arte puro, duro y frío como el cristal (“Ahora cruzamos un árido periodo de cristalización. Vivimos en la punta del diamante”), a un arte que nada tiene de decorativo ni de ornamental (“Las floraciones exuberantes fueron de otras épocas”): “Se interna, cada vez más, hacia las desolladas regiones que, en términos platónicos, llamaríamos de la belleza seca” (Marichalar 2002: 30). Esto es, de la creación pura. Hay una aguda necesidad, no solo en el cubismo, de aventurarse en los confines de la creación. También en la poesía, que se torna igualmente pura. Pero, si en su famosa carta a Fernando Vela, haciéndose eco del debate francés sobre la poesía pura, Jorge Guillén toma partido por Valéry en detrimento del abate Brémont, Marichalar se apoya en este último para afirmar que la pureza tiene unas hondas raíces de místico empuje: “Un oculto apetito de lo divino impulsa, en definitiva, a todo intento de pura creación” (p. 31). Este planteamiento puede completarse con lo que afirma en dos artículos que ven la luz asimismo en la *Revista de Occidente* y luego pasan a *Mentira desnuda*: “Igitur” (1925) e “Introducción al método de Monsieur Teste” (1928). En el primero se niega a motejar de oscura la poesía de Mallarmé, aunque le reconoce como inherente un determinado misterio, lo cual le lleva a recordar la analogía entre poesía y religión que Brémont pone de manifiesto (Marichalar 2002: 96). Incluso advierte una capital diferencia entre Mallarmé y Valéry: a este le obsede la claridad, a aquel no (p. 98). En el segundo artículo se repiten los argumentos: “Si Mallarmé añadía sombras, Valéry las quita”, es el exceso de luces lo que hace difícil a este último (p. 114). Habla a la vez de una generación de hijos de Valéry, entre los que se incluye él (Soria Olmedo 1988: 172).

En “Síntomas” (1924), también publicado en la *Revista de Occidente*, Marichalar ya había detectado la recuperación del precepto goethiano según el cual el arte es el arte porque no es la naturaleza. Según su criterio, el artista actual, lejos de buscar una suplantación falsificadora de la realidad, tiende con más ahínco que nunca a la pura creación que pueda garantizar la autenticidad de su labor. Plantea ya aquí, a la vez, la separación entre arte y vida, hallando en ella el “secreto de toda una promoción”, lógicamente la de la joven literatura: “La vida es una cosa demasiado seria para, con ella, hacer literatura. Precisa distinguir bien los elementos artísticos y los vitales para saber dar al arte lo que es del arte. Y hoy, más que nunca, se cuida y se procura esa distinción” (Marichalar 2002: 222–223). Esta nítida separación obliga, de nuevo en coincidencia con el Ortega de la deshumanización y con la pureza poética del primer 27 (Blanch 1976; Soria Olmedo 2007: 60–61), a recatar cuidadosamente el dolor, a no “valsarlo melancólicamente”: el poeta dislocará sus sentimientos hasta el punto de que nadie pueda reconocerlos, o más frecuentemente rehusará

manifestarlos. Esto explica que el arte moderno sea arduo para el lector (otra coincidencia con Ortega, quien habla de la dificultad de comprender el arte nuevo y de cómo establece “dos castas” de hombres), aunque también para quien lo produce, pues preferirá arriesgarse a la incomprensión a caer en la rutina: “Y de aquí que al artista no se le deba exigir la verdad desnuda y se le acepte igualmente la mentira con tal de que la presente desnuda también” (Marichalar 2002: 223). Otro artículo algo posterior, publicado asimismo en la *Revista de Occidente*, “Mutaciones” (1925), insiste en los mismos argumentos. En el arte del momento se tropieza por doquier, no con el “monstruo puramente estético”, sino con el “monstruo humano”, con la realidad tratando de suplantar la creación: “el residuo vital, prevalido de su incapacidad humana, pretende pasar por engendro artístico y realizar así, no una equivalencia, sino una sustitución. Y siempre que de apreciar valores estéticos se trate, nos interesa ante todo comprobar la falsedad del engaño o la autenticidad de la creación” (Marichalar 2002: 226). Es otra alusión implícita al concepto de mentira desnuda. No interesa, en virtud de este concepto, confundir el mundo vital y el artístico. Paul Morand, por ejemplo, nos habla desde la vida, y no consigue transportarnos, no consigue captar nuestra emoción estética, “es decir, interesarnos de una manera desinteresada” (una expresión con la que Marichalar muestra la deuda de toda creación pura con la finalidad sin fin kantiana); la lectura de David Garnett, en cambio, no provoca sentimientos humanos, sino únicamente estéticos (pp. 228–229).

3. El arte al servicio del hombre

La presentación que Marichalar hace en 1924 de la *jeune littérature espagnole* en la revista *Intentions* no es menos elocuente. Hasta ahora, leemos allí, las diferentes formas de arte han sido siempre más o menos imitativas. El arte romántico, el naturalista, incluso el simbolista, se apoyan en un recuerdo vital, incluso en una reminiscencia artística, lo que a juicio de nuestro crítico es aún peor. Este arte imitativo (“sombra de una sombra”) es, por lo tanto, necesariamente mnemotécnico, no puede dirigirse a alguien sin memoria, sin experiencia, sin tiempo. El arte nuevo, por el contrario, el arte de pura creación, solo puede ser percibido por un espectador nuevo él también, cuya memoria esté virgen de toda huella. La joven literatura española, integrada por poetas en su mayoría, representa esa pura creación (Marichalar 2002: 193).

De los poetas de la joven literatura se ocupa precisamente en el aludido “Poesía eres tú”, que también ve la luz en la *Revista de Occidente*, en 1932, y después es incluido, como ensayo inicial, en *Mentira desnuda*. Este artículo está motivado por la famosa antología de grupo que edita Diego en 1932, *Poesía española (1915–1931)*. A decir del crítico, las últimas generaciones han hecho de la poesía tema tan esencial que hoy se hace preciso hablar de ella: “Nadie puede dudar que la lírica ha determinado, tanto como el deporte, a una generación, y está condicionando, en bien y en mal, a la próxima” (Marichalar 2002: 39). Otra vez encontramos una coincidencia con Ortega: el carácter lúdico del



arte nuevo, en correlación con el “sentido deportivo y festival de la existencia” que ha desarrollado en 1923, en *El tema de nuestro tiempo* (García 2001b: 345; Soria Olmedo 2007: 51). Por encima de la reserva del crítico (“en bien y en mal”), uno de los poetas de la joven literatura, Salinas, ratifica su opinión añadiendo que en los últimos diez años, en efecto, “todas las apariciones de cuenta en nuestras letras son de personalidades líricas, desde un Federico García Lorca a un Jorge Guillén” (Salinas 2007: 298). Marichalar presenta a Diego como el “novio de la Poesía”, que en su poética para esta antología la define así: “La poesía es el volumen de anhelo espiritual que automáticamente ocupa el espacio desalojado por un volumen equivalente –casi un alma entera– de pasión humana concreta”. Esta idea, basada en el Principio de Arquímedes y lindante con la deshumanización, es muy semejante a la que, como hemos visto, se formula en “Girola” para ilustrar la separación entre las formas estéticas y las sentimentales y humanas.

Dejando a un lado la nómina de incluidos y excluidos en la antología, que tanta polémica levantó entre la crítica y los poetas (Soria Olmedo 1991; Morelli 1997 y 2007; Teruel 2007), Marichalar se centra en el concepto preciso de poesía que maneja Diego, en su distinción entre poesía y literatura, esto es, entre lo puro y lo impuro (García 2003–2004: 70–72). Aunque el crítico hubiese preferido que esta distinción entre poesía y literatura se fundamentase en los antecedentes creacionistas de Diego (“Esto es: a mayor creación, más poesía”), y no ya simplemente en la “altura de intención”, la “pureza de ideales” y la “autonomía de la voluntad poética” a las que alude en el prólogo a su antología, lo cierto es que ambos, crítico y poeta, están de acuerdo en el concepto de creación pura. Por eso Marichalar recuerda otra vez al Goethe para quien una cosa es la naturaleza y otra el arte; y, preguntándose por la intervención que los elementos vitales tienen dentro de la creación artística, advierte (y no olvidemos que la pureza poética del 27 se legitima con el gongorismo) que “Góngora ve las cosas del mundo exterior tal y como se muestran”, y que “es por arte de su arte mismo por lo que las deforma luego” (Marichalar 2002: 40). Es decir, las desrealiza, en lenguaje orteguiano, hasta esquivar a través de la metáfora su directa representación. Insistiendo en esta lógica, Marichalar plantea que su generación, por mano de Picasso, “despojó al nuevo arte de toda intención representativa, y el arte nació deshumanizado porque lo apetecía así la vida que le era contemporánea” (p. 53). El hombre de esta generación –agrega– tiene interiorizado, como un dogma previo, el propósito no representativo: no ha llorado en los conciertos, y ha frecuentado los museos sin dejarse llevar por los efectismos emotivos.

No obstante, a pesar de que Salinas (2007: 299) acierta al considerar que este ensayo de Marichalar desarrolla firmemente “una voluntad de deslinde, de restitución de la poesía a su sentido puro, presentándola intacta y liberada de las adherencias confusionistas con que se la ha recargado”, hay en “Poesía eres tú” signos de agrietamiento en la defensa de la creación pura. No en vano, estamos en 1932, cuando algunos poetas del 27 han entrado en el surrealismo y, por consiguiente, en la rehumanización. El arte nuevo, a decir del crítico, se halla enclavado entre “dos estilos impuros”: el simbolismo y el surrealismo. Tan sospechoso le resulta el arte al servicio del arte, por lo que se refiere al primero,

como el arte al servicio de la moral o la política, en lo atinente al segundo: “El arte debe ponerse al servicio del hombre; porque si no se hace un arte para él, se corre el peligro de hacer un hombre para el arte. Tal fue el extremo de los estetas” (Marichalar 2002: 54). El reproche va dirigido, en primera instancia, a los simbolistas y modernistas partidarios del esteticismo: “No se hace de la vida una obra de arte, si no es haciéndola fracasar”. Recordemos su afirmación de que la vida es una cosa demasiado seria para hacer literatura (o arte) con ella. Hay una obvia defensa de la creación pura, frente a la impureza del simbolismo, que estuvo mediatizado, aunque él no lo creyese, recargado con “cierto turbio lastre de escoria vital”, y que fue un arte para artistas, cuadros para pintores, versos para poetas, “pero fieles a su principio de representación” (y recordemos ahora que Marichalar ve incluso en el simbolismo un arte imitativo). Tanto Eliot como Valéry afirmaron después que el objeto de la poesía es ocultar la personalidad y la emoción. Luego, confiesa Marichalar, esto se ha antojado excesivo: “Veinte años de objetivación artística han podido secar el manantial en fuerza de represión” (p. 54). De suerte que el reproche alcanza, en segunda instancia, a los maestros de la poesía nueva. Es una primera toma de distancia con la creación pura, solapada siempre, como hasta aquí hemos visto, con el concepto de deshumanización. Ahora el arte debe ponerse al servicio del hombre, debe hacerse un arte para él, y no al revés. Ponerlo al servicio del hombre, para la ideología liberal de Marichalar, dista mucho, sin embargo, de ponerlo al servicio de la moral o la política, como han comenzado a hacer los surrealistas. Todo arte “para algo” se trueca, a su modo de ver, en propaganda. Si la creación pura tiene como límite, por un lado, el esteticismo del arte por el arte, de una vida para el arte (aquí asoma la huella del raciovitalismo orteguiano: *primum vivere, deinde philosophare*), por otro limita con los “utilitarismos morales”⁴; y el surrealista es, de entrada, un arte “lleno de intenciones humanas”. Para Marichalar, el cubismo ha pasado a la historia, aunque “todavía opera en nosotros, definiéndose como imprescindible estilo” (p. 54). Después del cubista, viene el “suprarrealista zangón”, cuya adolescencia llega “pletórica de fuerzas encauzadas insuficientemente” (p. 55). El surrealista es una fuerza de la naturaleza todavía. Hacia lo que apunta este crítico, con ello, es a la falta de disciplina, de orden y de voluntad de estilo en el surrealismo⁵; un arte que, por mucho que encone la idea del poeta, no dejará de hacer de ella algo inofensivo: “Poetizada, no pasará de ser una idea lírica: un verso subversivo influye en la poética, no en las costumbres” (p. 55).

Así pues, si el surrealismo rompe la barrera entre vida y poesía, Marichalar insiste en separar uno y otro ámbito. No es casual que en “Girola”, cuando los presupuestos de la creación pura están en toda su plenitud, defina el “reciente arte superrealista” como el más realista entre todos, y a los surrealistas como “los románticos del realismo”, o considere

4 Más cerca de ellos, la “literatura de avanzada” había saludado en 1930 al nuevo romanticismo que había de hacer “un arte para la vida, no una vida para el arte” (Díaz Fernández 1985: 58).

5 Trueba Mira (1997: 66–68) se refiere a los paralelismos entre Marichalar y Ortega a propósito de la cuestión del estilo, sobre cuya importancia en la prosa del arte nuevo llama la atención Ródenas de Moya (2000: 5–6).



su intento de transcribir el sueño como algo opuesto a la intención del creador puro: “Los dominios de Morfeo musageta no son, evidentemente, los mismos que los de la creación pura” (Marichalar 2002: 28). No fue sino esta hegemonía de la vanguardia constructiva y pura en España la que determinó la tardía recepción del surrealismo entre los poetas del 27. Aleixandre, Lorca, Alberti o Cernuda solo llegan a él una vez apagadas las luces de la fiesta gongorina, y con toda clase de reservas, por su respeto a la conciencia artística, hacia el automatismo psíquico puro preconizado por Breton⁶. Hacia el final de los años veinte y comienzos de los treinta, con todo, algo había cambiado en la joven literatura. En su artículo “Último grito” (1931), de nuevo publicado en *Revista de Occidente*, Marichalar encuentra una prueba del “romanticismo del momento actual” en el placer con el que se escogen los llamamientos exteriores que impulsan más allá de la literatura. Los más románticos son, a su juicio, “los llamados hoy superrealistas” (Marichalar 2002: 262). Por su poso fuertemente romántico, el arte de los Masson, Desnos, Michaux, Max Ernst, Dalí, Aragon o Vitrac más bien merecería el nombre de “superromanticismo”. Con el surrealismo la poesía ya no es música, como quería Verlaine, sino exaltada literatura. Cuando clama la vida, el arte, aun el más estridente, necesita levantar mucho la voz para que se le atienda: “Cuando el hombre se lanza detrás de calidades más directas, más hondas, más arbitrariamente decisivas, no puede reclamar un primer plano la ficción lírica. Y hay que acudir entonces al paranoico delirio” (p. 264). No habían pensado algo muy distinto, un poco antes, el Lorca de *Poeta en Nueva York* o el Alberti de *Sobre los ángeles*. A la altura de 1931, Marichalar constata que este “superromanticismo desollado” cada vez grita con más desgarrador ahínco y siente más el empeño de emplear truculencias feroces, arrolladores efectismos. Pero el Marqués de Montesa, fiel en última instancia a los presupuestos estéticos de la *Revista de Occidente*, amolda el surrealismo a su concepto de mentira desnuda: “Se raja, se desgaja, estalla, se hace trizas. Pero sabemos que es mentira, que es mentira desnuda: sincera inspiración y artística envoltura” (p. 264)⁷.

El surrealismo ha abierto, en cualquier caso, una grieta profunda en el paradigma de la creación pura. Al suprimir la distancia entre arte y vida, permite que esta última se impregne en adelante de contenidos sociales, políticos, ideológicos, de lo que se conoce, en suma, como el compromiso de los años treinta⁸. Hacia 1932, de hecho, Salinas cuenta con Marichalar para formar parte de la redacción de una revista generacional en respuesta

6 El mismo Guillermo de Torre de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), inserto ya en la vanguardia constructiva tras pasar por la militancia ultraísta, muestra sus divergencias con la escritura automática del surrealismo desde los presupuestos de una “problemática kantiana” que entiende el poema como un proceso de construcción y depuración siempre alrededor de la conciencia; un proceso en el que no caben, por tanto, el irracionalismo y el rescate de la veta romántica propugnados por los surrealistas (Soria Olmedo 1988: 149).

7 Los juicios de Marichalar sobre el surrealismo son comentados, con brevedad pero con mucho tino, por Soria Olmedo (1988: 170–173, 182–183; 2007: 85) y Ródenas de Moya (2002: XXVIII).

8 Sobre este último trayecto de las poéticas del 27 y de las letras españolas del momento, la vanguardia política, a la que lógicamente no da cobertura crítica Marichalar en sus crónicas para *The Criterion* (Gallego Roca y Serrano Asenjo 1998: 86–87), pueden verse los trabajos de Geist (1980), Jiménez Millán (1980), Cano Ballesta (1996), Le Bigot (1997), Lechner (2004), Mainer (2005), Aznar Soler (2010) o García (2013).

a la contaminación cada vez mayor de la literatura por la política, proyecto que cuaja en *Los Cuatro Vientos*, cuyo primer número se publica en febrero de 1933 (Ródenas de Moya 2002: XLI; Soria Olmedo 2007: 95). Pero la apuesta de Salinas por una “literatura independiente” iba contra los vientos de la historia. En 1935, en su artículo “De la novela contemporánea” (1935), publicado en *Revista Cubana*, el propio Marichalar indica que, muerto el esteticismo, el arte se orienta hacia fines distintos y se pone al servicio de una idea social, sexual o religiosa. La creación pura, la vanguardia racionalista y constructiva, ha entrado definitivamente en crisis (Jiménez Millán 2001)⁹. Así lo viene a reconocer el Marqués de Montesa al afirmar que el espíritu imperante en el siglo XX apuró todo hasta su último confín, y que apurar significa depurar, inquirir la pureza de una cosa, su única esencia. Husserl buscó una lógica pura, Valéry una poesía pura. Pero “el callejón sin salida de este puro afán crítico del siglo XX ha sido llevar las cosas hasta el trance abisal de ponerlas a punto de ser anuladas” (Marichalar 2002: 318). Las cosas se han ido gastando a fuerza de ser apuradas, de depuración. Monsieur Teste acaba enmudeciendo ante el abismo del puro pensamiento; y así Marichalar constata un alto ante “el puro apuro de nuestro tiempo”, remontándose a lo que es el ser puro para Kant (una contradicción), para Hegel (la nada) o para la fenomenología de Husserl (la inmanencia, la esencia por la esencia misma). De este “prurito de purificación que ha obsesionado a nuestro tiempo” no se ha visto libre la novela, que está en suspenso porque solo así podía salvarse su esencia: “Por eso está inmanentizada, como tantas otras cosas” (p. 320). El crítico que había presentado a la joven literatura bajo la estética de la creación pura sigue acompañándola en el viraje de la esencia a la existencia, de la deshumanización a la rehumanización, del antirromanticismo al surrealismo o “superromanticismo desollado”, de la inmanencia a la trascendencia:

Este afán de pureza, que de pronto inspira a una pléyade, a un país, a una turba, en un momento dado y que adquiere un cariz orgiástico, como en el culto órfico, es un apetito de depuración. Hoy más que nunca pasa el hombre por el agua y por el fuego. Baños de mar y de sol: reintegración a la naturaleza. Pero hay que ir conmoviendo esa inmanencia. El hombre no lo es sino cuando está siendo, no vive sino cuando se desvive. Acaso la misión de las generaciones actuales sea, tomando esa pura esencia a salvo, ponerla en trance de que se realice en sustancia y viva ulterior existencia (p. 320)¹⁰.

9 De la apertura de Marichalar al vitalismo y al romanticismo dan cuenta sus crónicas en *The Criterion* sobre los centenarios de Lope (XIV, 56, 1935) y Garcilaso y Bécquer (XVI, 62, 1936). Cfr. Gallego Roca y Serrano Asenjo (1998: 88–89).

10 La parábola que traza Marichalar la ejemplifica muy bien en su obra crítica Benjamín Jarnés, uno de los prosistas de *Nova novorum*, la colección de novela creada por Ortega. En *Ejercicios* (1927) pide una “prosa forma”, pura, y no una “prosa instrumento” (Jarnés 2001: 62). En *Rúbricas* (1931) escribe que “el cristal puro es bueno para el puro concepto, limpio de vaho emocional” (p. 107). Pero en su “Digresión novelerial” de *Feria del libro* (1935) constata un cambio de rumbo en las letras: “Prohibido huir de este mundo histórico” (p. 277).



Referencias bibliográficas

- Anderson, A. A. (2003). La revista *Intentions* y la prehistoria de la “generación de 1927”. In N. Delbecque, N. Lie, & B. Adriaensen (Eds.), *Federico García Lorca et cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe* (pp. 305–315). Leuven: Leuven University Press.
- . (2005). *El Veintisiete en tela de juicio. Examen de la historiografía generacional y replanteamiento de la vanguardia histórica española*. Madrid: Gredos.
- Aznar Soler, M. (2010). *República literaria y revolución (1920–1939)*. Sevilla: Renacimiento.
- Blanch, A. (1976). *La poesía pura española. Conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- Cano Ballesta, J. (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920–1936)*. 2ª ed. Madrid: Siglo XXI.
- Carmona, E. (1995). El “arte nuevo” y el “retorno al orden”. 1918–1926. In *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* (pp. 47–58). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Crispin, J. (2002). *La estética de las generaciones de 1925*. Valencia: Pretextos-Vanderbilt University.
- De Paepe, C. (2000). Lorca y *La jeune littérature espagnole*. Nueva luz sobre el número especial de la revista *Intentions*. In A. Soria Olmedo, Mª. J. Sánchez Montes, & J. Varo Zafra (Eds.), *Federico García Lorca, clásico moderno (1898–1998)* (pp. 205–219). Granada: Diputación de Granada.
- Díaz Fernández, José. *El nuevo romanticismo. Polémica de arte, política y literatura*. Ed. José Manuel López De Abiada. Madrid: José Esteban, 1985.
- Gallego Roca, M., & Serrano Asenjo, E. (1998). Un hombre enamorado del pasado: las crónicas de Antonio Marichalar en la revista *The Criterion*. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLVI (1), 67–96.
- Garbisu Buesa, M. (2006). *The Criterion: su trayectoria y su vínculo europeo con la Revista de Occidente*. *Revista de Occidente*, 300, 147–174.
- . (2013). *The Criterion* y la cultura española: génesis de una relación. T. S. Eliot, Antonio Marichalar, John B. Trend y la *Revista de Occidente*. *Revista de Literatura*, LXXV (149), 207–235.
- García, M. Á. (2001a). *El Veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Valencia: Pre-Textos.
- . (2001b). *Vicente Aleixandre, la poesía y la historia*. Granada: Comares.
- . (2003–2004). Sociología de la generación del 27. Aproximación a Gerardo Diego. *Socio-criticism*, XVIII (2) – XIX (1), 57–98.
- . (2010). Tres siglos después de Góngora. Hacia la pura existencia estética. In A. Jiménez Millán, & A. Soria Olmedo (Eds.), *Rumor renacentista. El Veintisiete* (pp. 131–202). Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- . (2011). ¿Hacia una reconfiguración radical del canon? El Veintisiete y la dialéctica de la vanguardia en España. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36 (1), 55–80.
- . (2013). Vanguardia, avanzada, revolución (1927–1936). La querrela del canon poético y del compromiso. In A. Iravedra (Ed.), *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX* (pp. 67–112). Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.

- Geist, A. L. (1980). *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918–1936)*. Barcelona: Labor.
- Gracia, J., & Ródenas de Moya, D. (Eds.). (2009). *El ensayo español, siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Jarnés, B. (2001). *Obra crítica*. D. Ródenas de Moya (Ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Jiménez Millán, A. (1980). Pureza y compromiso en la generación del 27. In *Lecturas del 27* (pp. 201–246). Granada: Universidad de Granada.
- . (2001). De la vanguardia al nuevo romanticismo: la crisis de una ideología literaria. In *Promesa y desolación. El compromiso en los escritores de la generación del 27* (pp. 9–40). Granada: Universidad de Granada.
- Le Bigot, C. (1997). *L'encre et la poudre. Pour une sémantique de l'engagement dans la poésie espagnole sous la II République (1931–1939)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Lechner, J. (2004). *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. 2ª ed. Alicante: Universidad de Alicante.
- Mainer, J.-C. (2000). Alrededor de 1927: historia y cultura en torno a un canon. In *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)* (pp. 331–353). Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (2005). Otra vez en los años treinta: literatura y compromiso político. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 30 (1–2), 273–299.
- Marichalar, A. (2002). *Ensayos literarios*. D. Ródenas de Moya (Ed.). Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- Morelli, G. (1997). *Historia y recepción de la Antología de Gerardo Diego*. Valencia: Pre-Textos.
- . (2007) La Antología en la generación del 27. *Ínsula*, 721–722, 7–9.
- Ortega y Gasset, J. (1993). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 8ª ed. Madrid: Alianza.
- Ródenas de Moya, D. (2000). “Las prosas de la generación del 27”. *Ínsula*, 646, 3–6.
- . (2001). Introducción. In B. Jarnés, *Obra crítica* (pp.9–53). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- . (2002). Antonio Marichalar: el embajador europeo de la generación del 27. In A. Marichalar, *Ensayos literarios* (pp. IX–LIV). Madrid: Fundación Santander Central Hispano.
- . (2009). *Travesías vanguardistas. Ensayos sobre la prosa del Arte Nuevo*. Madrid: Devenir.
- Rodríguez, J. C. (2002). Dos reflexiones sobre el 27 y la construcción de una cultura nacional. In *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (pp. 531–567). Granada: Comares.
- Salaün, S. (1992). La “génération de 1927”: une appellation mal contrôlée. In *Histoire de la littérature espagnole contemporaine, XIX–XX siècles. Questions de méthode* (pp. 107–117). Tours: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Soria Olmedo, A. (1980). ¿Generación del 27? (Persecución de un tópico). In *Lecturas del 27* (pp. 83–97). Granada: Universidad de Granada.
- . (1988). *Vanguardismo y crítica literaria en España*. Madrid: Istmo.
- . (Ed.). (1991). *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.



———. (Ed.). (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.

Salinas, P. (2007). *Obras completas II. Ensayos completos*. E. Bou, & A. Soria Olmedo (Eds.). Madrid: Cátedra.

Teruel, J. (Ed.). (2007). *Poesía española (Antologías) de Gerardo Diego*. Madrid: Cátedra.

Trueba Mira, V. (1997). Figuras olvidadas de la Edad de Plata. Antonio Marichalar: ideas acerca de la crítica literaria. *Anuari de Filologia. Estudios de Lengua y Literatura Españolas, XX* (8), 59–73.