

te para la acogida de las letras en lengua alemana en España en los años veinte? Habría sido esclarecedor saber que fue un intelectual de origen judío y que dejó Alemania para encontrarse en España con el mundo sefardí. Y si de introducciones a obras de Kafka se trata, ¿quiénes fueron los traductores de estas obras? Tampoco habrían estado de más determinadas informaciones sobre la historia de algunas de las editoriales ya que es relevante para la recepción de Kafka en el mundo hispanohablante que Seix Barral o Guadarrama hayan publicado en pleno franquismo ensayos sobre Kafka. ¿Qué influencias tenían en estos atrevimientos editoriales de América latina?

Sin embargo, las dos editoras, reconocidas como especialistas en Kafka en el mundo español e hispanoamericano, explican las interconexiones entre las distintas fases de la recepción de Kafka en España y América latina a través del exilio español en México, aportan informaciones sobre factores externos de esta recepción (por ejemplo, sobre la importancia de algunas traducciones de obras de Kafka al francés), y en pocas ocasiones aluden a posibles inspiraciones e incorporaciones de textos de Kafka en obras de autores de habla española. Es precisamente el campo que más interesa en el complejo de la recepción que en un estudio como el presente, sin embargo, no puede ser tratado de forma exhaustiva. Carmen Martín Gaité, Enrique Vila-Matas<sup>1</sup> y

<sup>1</sup> Apareció después del cierre de redacción de la antología el artículo de Epicteto José Díaz Navarro (2013): "Kafka en España: unas notas sobre Carmen Martín Gaité y Enrique Vila-Matas". En: González Alcázar, Claudio Felipe/Moreno Serrano, Fernando Ángel / Villar Dégano, Juan

también Roberto Bolaño podrían ser los autores en lengua española en los que más claramente se nota la influencia de Kafka.

En resumidas cuentas, la antología *Kafka en las dos orillas* es sin duda una iniciativa importante y un paso decisivo para llegar a la investigación de su recepción productiva o estética en el mundo español e hispanoamericano, que ojalá en el futuro se extienda a otros autores extranjeros. Ahora corresponde a nuevos investigadores aclarar con más detalle las circunstancias de cada uno de los textos seleccionados, el contexto de sus génesis y el impacto que han tenido en la cultura de su recepción.

Arno Gimber

(Universidad Complutense de Madrid)

Victoriano Alcantud: *Hacedores de imágenes. Propuestas estéticas de las primeras vanguardias en España (1918-1925)*. Granada: Comares / Universidad de Granada 2014. 534 páginas.

La voluminosa monografía de Victoriano Alcantud se propone contar la historia de la primera vanguardia literaria en España a través de sus textos y de sus discursos programáticos, considerando además sus relaciones con otras culturas nacionales y con otras artes. Esa primera vanguardia es, más concretamente, el ultraísmo, reivindicado aquí como el primer grupo literario verdaderamente moderno que hubo en España.

Felipe (eds.): *Literatura, pasión sagrada: Homenaje al profesor Antonio García Berrio*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 279-294.

El libro se articula en cinco largos capítulos que siguen un orden cronológico. El primero reconstruye el panorama artístico y cultural de 1918, año de "gestación" del ultraísmo. El segundo repasa los manifiestos, las polémicas y las primeras publicaciones ultraístas, que vieron la luz entre 1919 y 1920. Consideración aparte merece 1921, *annus mirabilis* del movimiento, durante el cual se celebran las veladas ultraístas y se publican casi todos los números de la revista *Vltra*. El cuarto capítulo está dedicado al periodo del "retorno al orden" (1922-1924), periodo en el que vieron la luz importantes poemarios de vanguardia: *Imagen*, de Gerardo Diego; *Hélices*, de Guillermo de Torre; *La rueda de color*, de Rogelio Buendía, y *Signario*, de Antonio Espina. También se revisa allí la trayectoria de la revista *Alfar*, y se comentan varios artículos de Diego. En el último capítulo, consagrado a 1925, se decreta la extinción del movimiento, se glosa la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos y se comentan dos títulos capitales que aparecieron aquel año: *La deshumanización del arte* y *Literaturas europeas de vanguardia*.

Alcantud ha realizado un esfuerzo muy notable por armar el rompecabezas de la primera vanguardia literaria española, poniendo en fila india los acontecimientos y compaginando discursos complejos que en ocasiones contradicen las prácticas o los testimonios de otros protagonistas. Lo ha hecho, además, movilizandó una bibliografía abundante, compleja, actualizada y plurilingüe. *Hacedores de imágenes* resulta valioso como estado de la cuestión y como compendio de información. Se encontrarán allí las respuestas a muchas preguntas que venían desvelando a los

historiadores de la vanguardia: ¿qué debe Vicente Huidobro al futurismo *avant la lettre* de Gabriel Alomar? ¿Cómo entró en contacto Gerardo Diego con el grupo ultraísta? ¿Qué ocupación profesional tenían sus miembros? ¿Qué periódicos de información reprodujeron el "Manifiesto del Ultra"? ¿Qué recepción tuvo en España el ballet *Parade*?

El título del volumen sugiere que la clave de esas primeras vanguardias hispánicas es la imagen poética, término con "multiplicidad de sentidos" (p. 458) y "ausencia de contornos evidentes" (p. 459). Aunque Réverdy definió la imagen como el acercamiento de realidades distantes con gran poder evocador (p. 47), el ultraísmo la practicó frecuentemente como un cruce de isotopías que construye una alegoría de referente ambiguo. Para algunos —como Guillermo de Torre o Cansinos Assens— este referente ambiguo podía ser identificado en última instancia mediante el ejercicio de la razón; para otros —como Gerardo Diego o Juan Larrea— no tanto. Esto significa que para unos la imagen era un procedimiento metafórico, mientras que para otros era sobre todo simbólico. De esto se habla en las últimas trece páginas de este extenso volumen, cuyo título —repetido— invitaba a pensar que la teoría de la imagen sería el principio vertebrador de la argumentación. Pero a decir verdad no hay argumentación propiamente dicha, ni articulación expositiva, sino que se confía la construcción del discurso a la yuxtaposición de reflexiones, notas de lectura y comentarios de textos, que no siguen un orden evidente, más allá de los grandes bloques cronológicos. Resulta, por ejemplo, muy desconcertante saltar

de la i  
nietzse  
la Ser  
consid  
mente  
gregue  
mode  
la intr  
la boh  
nista (  
much  
así co  
página  
nes pe  
tura d  
(pp. 4  
Tamp  
el hec  
divisi  
tiva, y  
analíti  
en el l  
grafes  
de no  
verific  
Cc  
ne dat  
bién i  
resulta  
Así, n  
se cor  
españ  
que co  
za "el  
poder  
los art  
popul  
en los  
182);  
genes  
collage  
fuera

de la teoría orteguiana de la metáfora al nietzscheanismo de Ramón Gómez de la Serna, para enlazar sin transición con consideraciones sobre la estética del fragmento en la Historia, la relación de las greguerías con la metáfora, la noción de modernidad para Baudelaire y Nietzsche, la introducción del futurismo en España, la bohemia española y la crítica impresionista (pp. 62-94). El libro habría ganado mucho con un plan más claro y explícito, así como con una concienzuda poda de páginas. En particular, las 22 de anotaciones personales tomadas al hilo de la lectura de *Literaturas europeas de vanguardia* (pp. 427-449) resultan improcedentes. Tampoco ayuda a la orientación del lector el hecho de que el índice proponga una división en capítulos diferente de la efectiva, y que en él figuren (¿a modo de clave analítica?) temas que son tratados de facto en el libro, pero que no constituyen epígrafes independientes. Además, el sistema de notas es muy engorroso y hace difícil verificar la procedencia de la información.

Como queda dicho, esta obra contiene datos de interés manifiesto, pero también incluye numerosas afirmaciones que resultan, cuando menos, controvertidas. Así, me parece discutible que Valle-Inclán se convirtiera en el jefe de los bohemios españoles tras la muerte de Sawa (p. 90); que con la Institución Libre de Enseñanza “el aliento regeneracionista llegara al poder y se remodelaran las relaciones con los artistas e intelectuales” (p. 140); que el popularísimo novelista José Mas estuviese en los márgenes de la literatura (pp. 181-182); que los poemas ultraístas y sus imágenes múltiples tuvieran relación con los *collages* (pp. 193-194; 360); que el humor fuera una “característica estructural de la

nueva estética” (p. 239); que el proyecto de Guillermo de Torre respondiese “a las expectativas de modernización de la burguesía ilustrada” (p. 254), que un poema sea una historia (p. 473), etc. Sin embargo, creo que lo realmente problemático es la concepción lineal de la historia literaria que subyace a todo el volumen, escrito como si en cada momento, por etapas de dos o tres años, tocase una cosa distinta: modernismo, ultraísmo, vuelta al orden, neopopularismo, surrealismo...

Partiendo implícitamente de esa filosofía de la historia, Alcantud propone un relato épico en el que el ultraísmo da la puntilla al modernismo moribundo, entierra “un mundo caduco” (p. 11) y trae a las letras españolas “una cultura progresista” (p. 452), una modernidad literaria acorde con la sensibilidad de la época (p. 25). Este relato es incorrecto. Por una parte, no es cierto que el modernismo estuviera moribundo en los años de la Gran Guerra; al contrario: se había convertido en el horizonte de expectativas literarias del lector burgués. Las obras de teatro de Villaespesa y de Marquina, los poemas de Ortiz de Pinedo y de Marciano Zurita habían configurado un “modernismo típico” —así lo denominó Ignacio Prat—, un paradigma formal asociado a contenidos nacionales y biempensantes. Víctor García de la Concha y Miguel Gallego Roca han empleado la etiqueta de “modernismo sociológico” para connotar esa amplia aceptación de las formas modernistas que llegó incluso a imponerse artificiosamente en algunas traducciones. En efecto: quien hojee la prensa gráfica de los primeros años veinte —*Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*— encontrará poemas que oscilan entre un modernismo regionali-

zado y un postromanticismo moralizante. Solo autosugestionándose es posible ver en esos textos síntomas de fatiga. Los propios ultraístas fueron conscientes de esa vitalidad del código modernista cuando adaptaron su estro a las expectativas modernistas del lector de la revista burguesa: véanse, a título demostrativo, los poemas que Lasso de la Vega publicó en *La Esfera* los días 10/1/1920 y 8/1/1921, así como los que Adriano del Valle dio a luz en la misma cabecera el 14/2/1920 y el 12/11/1921.

Por otra parte, los años del ultraísmo son también los de la recepción de los postsimbolistas Francis Jammes, Albert Samain y Jean Moréas, y los años en los que se intentó superar el modernismo en proyectos personales de extraordinaria originalidad, que fueron desde el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez (1917) a *El caracol encantado* de Saulo Torón (1926), pasando por *La pipa de kif* de Valle-Inclán, *Las rosas de Hércules* de Tomás Morales, *Versos y oraciones del caminante* de León Felipe, el *Libro de poemas* de García Lorca, *Hampa* de José del Río Sanz, la primera entrega de *Virulo* de Ramón de Basterra, *Colección* de José Moreno Villa o *Algunos versos* de Enrique Díez-Canedo. Solo retrospectivamente, desde una perspectiva teleológica que haga del verso libre y del juego tipográfico condiciones necesarias de la modernidad, pueden considerarse fallidos estos poemarios. Pero aun asumiendo esta premisa, la coherencia del relato de Alcantud se vería cuestionada por la existencia de ultraístas a destiempo, como Ramón Goy de Silva, quien ya en 1917 había defendido el verso libre y proclamaba “[l]a idea y la imagen ante todo, / antes que el consonante

y la medida” (cit. por *La corte del cuervo blanco*, Madrid 1929, p. 8) o César Muñoz Arconada, cuyo espléndido poemario *Urbe* (1928) parece llegar fuera de plazo para ser considerado en la historia de un movimiento que se ha declarado finiquitado en 1925.

Hay que tener en cuenta, por último, que durante todo el periodo de la supuesta epifanía ultraísta los lectores españoles continuaron leyendo novelas naturalistas a 15 céntimos, memorizando poesías festivas y asistiendo a representaciones de género chico. Obviar todas estas prácticas culturales porque lo que *tocaba* entonces era la vanguardia sería de una cómica altanería. Si se quiere hacer un estudio verdaderamente relacional, sociológico y —atrevámonos a decirlo— *moderno* de la cultura española del siglo xx hay que tener en cuenta esas prácticas y aceptar que no se puede entender la literatura de vanguardia sin estudiar otra cosa que la literatura de vanguardia.

Alvaro Ceballos Viro  
(Université de Liège)

Anna Vives: *Identidad en tiempos de vanguardia. Narcisismo, genio y violencia en la obra de Salvador Dalí y Federico García Lorca*. Oxford / Bern: Peter Lang 2015 (Hispanic Studies: Culture and Ideas, 62). 311 páginas.

Anna Vives se ha dedicado desde hace años al tema tan complejo que resume el título del presente volumen. En el prefacio da a conocer que partes del libro ya habían sido publicadas en diferentes publicaciones desde 2005 a 2008. Vives

prese  
sujeto  
de la  
y pin  
narci  
de av  
los d  
rasgo  
dos c  
capít  
(2) “  
(3) “  
E.  
distir  
frod:  
senta  
laza c  
la pe  
9). E  
da a  
narci  
(incl  
indiv  
E.  
ca ex  
creati  
tes te  
estud  
so m  
Nietz  
Jung.  
nio “  
concl  
genia  
75).  
sche:  
“Niet  
lica e  
genic  
dad,  
enter  
menc