

El surrealismo español entre la recuperación y la marginación.

C.B. Morris, *El surrealismo y España 1920-1936*, Espasa Calpe, colección Austral número 503, Madrid, 2000.

Patricio Hernández

Universidad Pública de Navarra

Hace un par de años, Elena Béjar se quejaba en las páginas de *El País* (1.8.98, pág. 16) de la proliferación en los *libródromos*, en feliz expresión de Vargas Llosa, de la excesiva presencia de ensayos ligeros en el área de ciencias sociales. Los caracterizaba en tres grupos, los que abordan temas de rabiosa actualidad y claman en sus portadas sus múltiples ediciones, las recopilaciones de artículos de un autor carentes de actualización bibliográfica y las compilaciones que responden a repetidas llamadas telefónicas a un grupo de afines al compilador o editor y que peroran sobre un tema. Todos ellos suelen ser desiguales y, como consecuencia, se convierten en pasto de fotocopias de los estudiantes universitarios.

Frente a este tipo de ensayo *light*, resulta minoritario en los *libródromos* el ensayo académico, adjetivo que parece no convenirle al sustantivo ensayo si deseamos llegar a lo que se suele calificar como gran público. Las editoriales no se interesan por este tipo de estudios dado el escaso volumen de sus ventas, y los grandes centros comerciales del libro o *libródromos* los someten a una carrera corta y rápida, pues necesitan espacio para las numerosas novedades que día a día se publican.

En este contexto hemos de felicitar a Espasa Calpe por la iniciativa de editar un libro académico, de un gran rigor universitario, y que llevaba años aguardando su edición en lengua española.

Como es sabido, el concepto surrealismo se asocia con mayor frecuencia a acciones o anécdotas escandalosas, más que al sentido profundo de su significado o a la repercusión que tuvo en la evolución artística del siglo XX. De hecho, deberíamos empezar esta presentación con una provocación, al estilo de la de Louis Aragon, quien iniciaba su conferencia en la Residencia de Estudiantes en abril de 1925 con la afirmación de que no había nada en común entre su auditorio y él, y comparaba a su público con el alcohol en el fondo de un vaso y les advertía que iba a beberse el lago de sus recuerdos. Y años más tarde, en 1930, Salvador Dalí en el Ateneo de Barcelona, denunciaba nada más empezar a tratar sobre el surrealismo sobre el carácter eminentemente envilecedor de dar una conferencia y, todavía más, el acto de escucharla, para pedir a continuación excusas y justificarse por el interés del surrealismo en sistematizar la confusión y desacreditar el mundo sensible e intelectual.

Todos recordamos impresionados el inicio de la película surrealista, *Un perro andaluz*, que según recuerda Alberti hizo levantar de su butaca a más de un espectador, el día de su estreno. Pero más allá del escándalo o provocación subyace un interés por alejar nuestra mirada de lo que resulta habitual e ir más allá de nuestra visión, de situarnos en un plano superior o distinto a la realidad acostumbrada. Una provocación dirigida hacia nuestro pensamiento, hacia nuestra forma de concebir la realidad que, desde una mirada superficial, se convierte en una pose publicitaria y de efectos contrarios, cuando no perjudiciales, para la comprensión del valor del surrealismo.

Las imágenes primeras de *Un perro andaluz* nos sorprenden curiosamente por su carácter visual, de ahí que Luis Buñuel se interesara especialmente por el cine para expresar el nuevo arte poético. Pero habían pasado desapercibidas imágenes similares en textos literarios que, en su intención, también buscaban desconcertar al posible lector. Basta con recordar los ojos de Luis Buñuel atravesados por las bayonetas del ejército napoleónico, en la prosa surrealista de Buñuel o los versos iniciales del poema "Evasión" de Juan Larrea^[1]:

Acabo de desorbitar

al cíclope solar

Filo en el vellón

De una nube de algodón

A lo rebelde a lo rumoroso

A lo luminoso y ultratenebroso.

En todos estos textos o imágenes se daba la misma coincidencia la necesidad de rechazar o suprimir la mirada racional para descubrir nuevas realidades, e ir más allá hacia un horizonte sin límites que proponía el surrealismo.

No parece muy alejado el intento de Brian Morris, como buen surrealista, de no aceptar todo aquello que fácilmente damos como válido o asentado por la crítica. Así, en los primeros años 70 se lanzó a explorar la escritura de nuestros años veinte y treinta para descartar lo que decía la crítica sobre el surrealismo literario y poner de relieve lo que tergiversaba por puro chauvinismo español o por imposiciones morales que, lejos de desvelar una realidad concreta, prefería evitarla o pronunciarse sobre ella.

En este sentido su libro resultaba valiente cuando, allá en 1972, se publicó por la Universidad de Cambridge, pues nada mejor que conocer en toda su amplitud un fenómeno que no pasó desapercibido, el surrealismo literario español, para valorar y criticar la frivolidad o no de sus planteamientos, su escasa o amplia base doctrinal, el contexto en el que surgió o la repercusión que tuvo en nuestra historia literaria. A este estudio primero de Morris, le siguieron otros estudios de mayor o menor fortuna, pero destacó entre ellos el volumen colectivo *El surrealismo*, publicado en 1982 dentro de la colección "El escritor y la crítica" de Taurus, que prologó con gran profusión de datos y editó Víctor García de la Concha, y en el que se hablaba de la identidad del surrealismo en uno de los artículos más lúcidos que se han escrito sobre el significado y el contexto de este movimiento. Su autor, Agustín Sánchez Vidal, colocaba un título suficientemente explícito: "Extrañamiento e identidad de 'su majestad el yo' al 'éxtasis de los objetos'". En él explicaba como el arte de la mutilación y el "collage" obedecían a un mismo planteamiento, el de presentarnos "otra" realidad.

Y en los años 90, este primer libro de Morris propició que se hablara no ya solo de El Surrealismo y España, mediante el uso de una conjunción copulativa que deja las puertas abiertas a distintas interpretaciones sobre la implicación española en este movimiento, sino de Surrealismo en España, que da por sentado lo que, en principio, podía parecer sólo una hipótesis de trabajo. De ahí la importancia de libros como *The surrealist Adventure in Spain*, editado en 1991 por Brian Morris y *El surrealismo en España* de 1994, con motivo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno Reina Sofía a finales de aquel mismo año.

El libro que ahora se edita en versión española no ha perdido actualidad, a pesar de sus casi treinta años de existencia. Surgió bajo el estímulo de una frase

de Dámaso Alonso, uno de los mayores críticos de nuestra poesía española contemporánea, que valoraba el surrealismo español como "eso que está en el aire", frase que fue recordada por Rafael Alberti con la expresión de "la cosa estaba en la atmósfera". A ello había que sumar el estímulo de dos libros que se aproximaban sin una sólida, ni amplia base documental a este fenómeno.

En concreto el estudio de Vitorio Bodini: *Los poetas surrealistas españoles*, publicado en italiano en 1963 y el de Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, cuya primera versión en lengua inglesa apareció en 1968. Incomprensible y lamentablemente han contado estos dos estudios con sus correspondientes ediciones españolas, mucho antes que el libro de Morris que no solo superaba con creces dichos estudios, sino que los matizaba y criticaba con cierta severidad. Así, Tusquets publicó en 1971 el estudio de Bodini y Taurus publicó al año siguiente el de Paul Ilie. Injusticias históricas que ahora repara Espasa Calpe con la publicación en su colección Austral de este libro de Morris que debería haberse divulgado en los primeros años setenta para contrapesar los juicios contenidos en los otros dos libros.

En este hecho vemos cómo, en el campo de la crítica literaria, nuestros hispanistas peninsulares han sido poco dados a la lectura de las aportaciones publicadas en otras lenguas que no fueran en español. A pesar del escaso conocimiento de *Surrealism and Spain* en ámbitos españoles, el tiempo le ha dado la razón a Morris, pues su libro no solo constituye una referencia inexcusable, sino que lo que allí decía se ha visto confirmado con los avances de estos últimos años sobre nuestro surrealismo.

Poco importa que ahora no se incluyan textos descubiertos o divulgados en estos últimos años, ya sean de José María Hinojosa, Emilio Prados, Emeterio Gutiérrez Arbelo o de Domingo López Torres. Todos ellos confirmarían la certeza de los planteamientos de Brian Morris. Tampoco resulta significativo que se mantenga la bibliografía original, cerrada en 1972, pues, como nos dice Morris en su prólogo, ya existen numerosísimos repertorios bibliográficos sobre la amplísima producción de estos últimos años, lo que daría de sí para un nuevo volumen. Baste con citar los voluminosos repertorios de Juan Manuel Bonet (*Diccionario de las vanguardias en España* (1995) y la obra de Harald Wentzlaff-Eggebert: *Bibliografía y Antología crítica de las Vanguardias Literarias* (1999) publicadas por Alianza y Vervuert, respectivamente. En las dos se destaca el valor de este libro de Morris, al que se le considera como uno de los más completos, y se valora su apéndice documental.

A diferencia de los estudios de Bodini y Ilie, el libro de Morris tiene una gran virtud: ha sabido acotar la materia de su estudio y ha recogido numerosísimos textos que se constituyen en testimonio y confirmación de sus aseveraciones. En lugar de teorizar sobre el surrealismo, busca los rastros en el ejercicio literario de nuestros autores españoles de los años veinte y treinta y encuentra no solo meros vestigios o coincidencias, respecto a los autores surrealistas franceses que conoce bien. Encuentra un tipo de escritura que además de utilizar los tópicos habituales del surrealismo francés, lo que prueba un conocimiento amplio por parte de nuestros escritores, un tipo de composición e imaginación común a la francesa, y no una modalidad específica española como creía ver Paul Ilie en su estudio.

Y para confirmar que el surrealismo no era algo que estaba en el aire, nos presenta un capítulo primero sobre la recepción del surrealismo francés en revistas españolas: *Alfar*, *Revista de Occidente*, *Litoral*, *Gaceta de Arte* o en las catalanas: *L'Amic de les Arts* y *Hélix*, así como los numerosos contactos entre escritores de ambos países que propiciaron declaraciones y conferencias sobre este movimiento artístico de carácter internacional. Por si no bastara incluye un apéndice en el que selecciona los textos surrealistas franceses publicados en francés o castellano en revistas españolas, así como los extractos de las

conferencias que se celebraron tempranamente en nuestro país.

A diferencia de otros estudios no divaga, ni cree necesario detenerse para su réplica a Dámaso Alonso y Rafael Alberti, en sobre cómo definir un texto surrealista, y mucho menos considerar como rasgo imprescindible para su caracterización el automatismo, libre de control estético o moral, de su escritura. De haberse acogido a este principio, pocos textos se hubieran podido considerar surrealistas, pues como bien se preguntó Vicente Aleixandre en nota preliminar a *Poesía superrealista. Antología* (1970), al plantearse la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística: "¿pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista?"

Aunque Morris se base para su estudio en temas y tópicos y no se planteara en este estadio la caracterización del lenguaje surrealista, pues su interés se centraba en su recepción en España, sí le preocupa esta cuestión y valora los estudios recientes que en este sentido ha emprendido y desarrolla Derek Harris, por ejemplo cuando este discípulo de Morris habla de hibridación de influencias divergentes y contradictorias en la imaginería surreal, que también encontramos en el éxtasis de los objetos del surrealismo al que se refería el estudio de Agustín Sánchez Vidal.

El otro límite que establece Morris en su estudio y de ahí su gran virtud frente a otras aportaciones curiosas o cuanto menos peregrinas, es el de no extender el uso del concepto surrealismo más allá de su espacio histórico 1920-1936, ni aplicarlo con carácter general a todos los autores y obras que alguna vez se acercaron a la escritura surrealista. No tendría sentido y sería un anacronismo decir que Goya con su pintura negra represente el sueño surrealista de la razón que crea monstruos. Ni considerar *Sobre los ángeles* de Alberti como una obra eminentemente surrealista, ni tampoco las canciones populares andaluzas por muchas imágenes incoherentes, ingenuas o absurdas que contengan. Pero sí merece la pena valorar, como hace Morris, la vinculación de los textos poéticos publicados en España entre 1920 y 1936 con otras expresiones artísticas, especialmente las visuales: cine, pintura y escultura.

Esta generación de escritores vivió fascinada por las posibilidades que ofrecía el cine de un arte global. Y tanto *Un perro andaluz* como *La edad de oro* de Dalí y Buñuel se configuran, no como películas narrativas, sino como pura poesía, en las que sobresaliera el amor y el deseo como antídotos a la razón práctica y a los principios de la realidad. Pero esa misma pretensión de arte global también la percibimos en los primeros textos dialogados o considerados dramáticos de Lorca y Prados: "La doncella, el marinero y el estudiante" de Lorca o *Mosaico* y las *Seis estampas para un rompecabezas* de Prados, y en el interés de este poeta malagueño por impulsar su revista *Litoral* como integradora de diferentes expresiones artísticas. El libro de Morris no hacía más que establecer algunas conexiones entre cine y poesía, que posteriormente él mismo ha analizado con más en detalle en *This Loving Darkness: The cinema and Spanish Writes 1920-1936*. Oxford University Press, 1980, que para nuestra suerte ya cuenta con versión española, publicada por la Filmoteca de Andalucía, Córdoba, en 1993, con el título de *La acogedora oscuridad. El cine y los escritores españoles (1920-1936)*.

El que al surrealismo español le falten textos teóricos, no implica necesariamente que no se leyeran los publicados en Francia por Breton, Aragon o Paul Eluard, o que no se conocieran sus muestras de escritura surreal. Para demostrarlo basta con ojear la correspondencia de León Sánchez Cuesta, librero de la generación, que se halla depositada en la Residencia de Estudiantes. Estamos, pues, con Morris cuando afirma, al final de su libro, que el Surrealismo actuó como un trampolín, tal como había afirmado Cernuda en su ensayo sobre Aleixandre con quien compartió ideales comunes a finales de los años veinte. Un trampolín que no impedía la libertad del artista para crear sus obras y cosechar los

frutos de una nueva técnica y una nueva concepción del arte. Por tanto siempre será arriesgado definir a un artista o a una de sus obras como de surrealistas. Lo que sí parece evidente es que no dejó indiferentes a los escritores españoles. Desde la aceptación eufónica del término por parte de Azorín, hasta la aceptación y admiración por parte de Cernuda de la nueva moral que implicaba el surrealismo, sin olvidarnos de los escritores vanguardistas, como Ernesto Jiménez Caballero y su *Gaceta literaria* que deseaban estar al día de cualquier nueva tendencia.

Pero el surrealismo no suponía sólo una nueva corriente literaria, iba más allá, al igual que lo fue en sus primeros momentos el modernismo. Frente a la hipocresía social imperante y la falta de respuesta política a los problemas que generaba una nueva sociedad más concienciada, el surrealismo encontró fácil cauce entre jóvenes escritores que deseaban propiciar un cambio hacia una nueva moral. De ahí su carácter iconoclasta, contrario a toda norma o vestigio del pasado, y su deseo de *Epater le bourgeois*, mediante la provocación de una obra de arte nueva alejada de todo planteamiento moral o artístico. Así lo veían y valoraban los autores canarios en su órgano de difusión *Gaceta de Arte*: "El surrealismo es la explosión de una sociedad, bajo la angustia represiva de una moral fuera de la época"[\[2\]](#).

En España se pasó muy rápido del primer manifiesto surrealista de 1924 al segundo de 1929, y el detonante del final de la primera guerra mundial para el primer manifiesto no se vivió con la misma intensidad que en Francia. El idealismo del primer manifiesto, vinculado a Freud y al romanticismo europeo, dio paso a un segundo manifiesto en el que el movimiento se radicalizaba y se ponía al servicio de la revolución, en un difícil intento por conjugar el psicoanálisis freudiano con la dialéctica marxista, a pesar de que Diego Rivera y León Trosky declararan ya, en una fecha tardía, 1938, la necesaria libertad del artista para construir con el proletariado una nueva sociedad.

Tal vez el radicalismo surrealista español que se inició al final de la Dictadura de Primo de Rivera, lejos de prestigiar al movimiento artístico, creó animadversión social y facilitó su descrédito a lo largo de los años de postguerra, impidiendo una correcta comprensión de su importancia e influencia. Hoy en día resulta anacrónica la lectura de poemas de elogio a Lenin o a la Unión Soviética, que publicaban los surrealistas españoles en torno a la revista *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti. Tampoco favoreció el manifiesto *Au Feu!* de 1931, que se recoge en el libro de Morris (págs. 344-346) y en el que se apoya la lucha antirreligiosa y se justifica la quema de conventos e iglesias de mayo de aquel año, como un paso de la revolución social necesaria. Años más tarde, en 1937, uno de los firmantes, Paul Eluard, lamentará la destrucción de Guernica en uno de sus poemas más conmovedores.

Así podemos entender que todavía en 1959 (21 de octubre) Emilio Prados le pida a uno de los estudiosos de su obra, al profesor José Sanchis Banús, que no incluya los nombres de Vicente Aleixandre y de Luis Cernuda en su fracasado intento por crear un manifiesto y un grupo español, unos meses antes de proclamarse la II República, y no dé a conocer su producción surrealista de aquellos años. Sus textos de los años veinte tuvieron que esperar hasta su publicación en 1990[\[3\]](#), y los editores de sus *obras completas*, Carlos Blanco Aguinaga y Antonio Carreira prefieren no incluirlos en las dos ediciones que han realizado de la obra completa de este artista malagueño. Llama ostensiblemente la atención la última, publicada en 1999[\[4\]](#), con lo que se prueba la dificultad que tienen algunos críticos para aceptar y valorar, todavía hoy a estas alturas, este tipo de escritura que, en el caso de Prados, realza y completa el conjunto de su obra.

Sí hemos de reconocer, no obstante, que el surrealismo dejó bastantes puertas abiertas, sobre todo por el eclecticismo de su base doctrinal, permitiendo

que cada autor entrara y saliera a su acomodo, e interpretara de forma estricta o amplia cada uno de sus postulados. De este modo se originó una variedad de textos de valor desigual, lo que no implica que el surrealismo deba verse como una excusa para la falta de talento literario o de inspiración. Ya lo había advertido Luis Aragon en 1928, en su *Tratado de estilo* que el surrealismo no es un refugio contra el estilo, pues "Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécillités, ce sont de tristes imbécillités"[5]. Hoy en día apreciamos sobre todo del surrealismo, no ya solo su técnica, que es una consecuencia de su base filosófica, sino su deseo de eliminar el sistema dualista de conocimiento del ser humano, de abolir las oposiciones entre vida/muerte, sueño/vigilia, objetividad/subjetividad, etc., lo que le hubiera permitido evolucionar, lejos de lo que Juan Larrea, con la lucidez que le caracterizaba, veía como "sensacionalismo publicitario de sus adherentes, vertidos hacia el afuera social con sus pobres egoísmos, en vez de orientarse por completo hacia la conciencia de la más honda altura[6]".

Desearía que estas palabras sirvieran de invitación a la lectura atenta de este libro de Morris, reeditado ahora en español, en el que lo académico no está reñido con la amenidad del relato y la ironía de su autor. El lector encontrará en él una parte importante de nuestra historia artística y social, un estudio pormenorizado de temas y tópicos de nuestra literatura que siempre se agradece, pues al huir de los lugares comunes de nuestra crítica nos permite comprender mejor nuestra cultura y ver, con ojos nuevos, su legado.

[1] El texto de Luis Buñuel "Palacio de hielo" concluye con esta declaración: "Cuando los soldados de Napoleón entraron en Zaragoza en la VIL ZARAGOZA, no encontraron más que el viento por las desiertas calles. Solo en un charco croaban los ojos de Luis Buñuel. Los soldados de Napoleón los remataron a bayonetazos" (Luis Buñuel, *Obra literaria*, Ediciones Herardo de Aragón, Zaragoza, 1982, pág. 141). El texto de Juan Larrea figura en su libro *Versión celeste*, Barral editores, Barcelona, 1970, pág. 49.

[2] "7º manifiesto de G.A.", *Gaceta de Arte*, 15 (mayo, 1933), pág. 4, recogido en el libro de C.B. Morris, *El surrealismo y España*, pág. 32.

[3] Emilio Prados, *Textos surrealistas*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1990.

[4] Emilio Prados, *Poesías completas*, 2 vol., Visor, Madrid, 1999.

[5] Citado por Morris en *El surrealismo y España 1920-1936*, pág. 30.

[6] Declaraciones de Juan Larrea publicadas por *Aula Vallejo*, 5,6 y 7 (1963-1965), recogidas por Morris en *El surrealismo y España 1920-1936*, pág. 375.