

Notas sobre la introducción del surrealismo en España

Mucho se ha discutido, y quizás se siga haciendo, sobre la existencia de surrealismo en la literatura española. No es mi propósito, ni la oportunidad ahora, considerar con la amplitud debida tal polémica, que cuenta ya con una considerable bibliografía¹; pero sí quiero hacer, a través de estas breves páginas, una serie de precisiones que espero hagan la luz sobre uno de los puntos más debatidos del asunto: el cuándo y el cómo de la introducción del Surrealismo en nuestro país, aspecto sobre el que —como se verá— se han cometido numerosas inexactitudes, incluso por parte de aquellos que defienden la importancia de la

¹ Pueden consultarse los siguientes libros: Durán Gili, Manuel: *El Superrealismo en la Poesía Española Contemporánea*, México, 1950; Bordini, Vittorio: *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, 1963 (el prólogo de esta antología ha sido traducido con el título *Los poetas surrealistas españoles*, Barcelona, 1971; por él citaré en adelante); Morris, C. B.: *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge at the University Press, 1972; Ilie, Paul: *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Ann Arbor, 1968 (hay versión española ampliada: *Los surrealistas españoles*, Madrid, 1972); Onís, Carlos M. de: *El Surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, 1974; Corbalán, Pablo: *Poesía surrealista en España*, Madrid, 1974 (es la primera antología amplia del surrealismo español, desde Moreno Villa a Álvarez Ortega); Geist, Anthony L.: *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Barcelona, 1980; Aranda, Francisco: *El surrealismo español*, Barcelona, 1981.

huella que el movimiento francés dejó en la poesía de la llamada “generación del 27”.

Partiré para ello de una referencia cronológica inexcusable. La primera obra de intención y naturaleza surrealistas publicada en España fue el libro de relatos de José María Hinojosa *La flor de California*², cuyo colofón data la impresión el día 12 de abril de 1928. El malagueño habría conocido el Surrealismo durante su estancia en París desde el mes de julio de 1925 hasta el de abril de 1926. Al menos eso es lo que recuerdan todos sus amigos de entonces. Vicente Aleixandre —y escojo ahora su testimonio por lo que más adelante se verá—, por ejemplo, me contó que había vuelto de París “como de un mundo fabuloso, extraordinario, plenamente contagiado por las tendencias de la vanguardia francesa”. Su vanguardismo despertó no pocas bromas, que tuvieron su ejemplo eminente en la *Serranilla de la Jinoje-pa*³, poemita satírico que en una de sus estrofas alude directamente al surrealismo de Hinojosa:

“Faciendo la vía
desde el Surrealismo
a California
—y lo cuenta él mismo—
por tierra fangosa
perdió la sandía
aqueste *Hinojosa*
de José María”,

y demuestra, además, que tal poética era ya conocida en los grupos literarios españoles a finales de 1927.

Sin embargo, los poetas del grupo del 27 a los que se reconoce, de forma más o menos general, un período o un libro de

² Madrid, Nuevos Novelistas Españoles, Editorial Babel, Espasa-Calpe [pero Málaga, Imprenta Sur], 1928. Hay reedición reciente, a mi cuidado, en Santander, Sur, La Isla de los Ratones, 1979. Sobre la figura de Hinojosa puede verse la introducción a esta reedición, fragmento de la primera parte de mi tesis doctoral *José María Hinojosa: Vida y Obra*, Cáceres, 1981 (inédita), de la que el presente artículo formaba parte.

³ Firmada con el pseudónimo El Marqués de Altolaguirre [Gerardo Diego], apareció en *Lola*, “amiga y suplemento de *Carmen*”, Santander, 1927, n.º 2, s. p.

línea surrealista negaron tal adscripción. La rotundidad de sus testimonios es tal que creo de interés reproducirlos, discúlpeame por ello la longitud de alguna de estas citas. Rafael Alberti huye de esa etiqueta arguyendo el “surrealismo” temperamental de lo español: “Los poetas acusados de este delito sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, lo subconsciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo— existía ya desde mucho antes que los franceses trataran de definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo para mí hasta entonces desconocido”⁴. García Lorca, en carta a Sebastián Gasch de verano de 1928, escribe con afán puntualizador: “Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina”⁵. Luis Cernuda —cuyo conocimiento del Surrealismo durante su lectorado en Toulouse nadie duda⁶— descarta también la aproximación directa de Lorca y Alberti a los textos surrealistas; pero, convencido de la influencia de éstos en *Sobre los ángeles*⁷ y *Poeta en Nueva York*⁸, afirma que hubo de ser debida a la lectura de los poemas de Juan Larrea que Gerardo Diego tradujo y publicó en *Carmen y Verso*

⁴ Alberti, R.: *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena y Leipzig, Verlag von Wilhem Gronau, 1933, págs. 14-15 (*Apud*. Geist: *op. cit.*, pág. 174). Esta es también la tesis de Paul Ilie en *op. cit.*

⁵ García Lorca, F.: *Obras Completas*, Madrid, 1978, t. II, pág. 1.298. Véase, sin embargo, sus elogios a la pintura *sobrerrealista* en “Sketch de la nueva pintura”, en García Lorca, Francisco: *Federico y su mundo*, Madrid, 1980, págs. 463 y sigs.

⁶ V. Villena, Luis Antonio: “Luis Cernuda y el fuego superrealista”, *Ínsula*, Madrid, diciembre de 1974.

⁷ Madrid, CIAP., 1929.

⁸ México, Séneca, 1940. Recientemente Miguel García Posada ha cuestionado ampliamente el surrealismo de este libro de Lorca (*Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, 1981).

y *Prosa*⁹. Vittorio Bodini insistió en la preeminencia de Larrea como introductor del movimiento en España, y así le llamó “padre desconocido del surrealismo en España”¹⁰, si bien reconoce que “sin la amistad de Gerardo, el nombre de Larrea estaría hoy completamente perdido”¹¹. Gerardo Diego, en efecto, había publicado en *Carmen* entre 1927 y 1928 ocho poemas de su amigo Larrea, traduciéndolos él mismo del original francés. Fueron: *Un color le llamaba Juan*, en el número 1 de la revista; *Diente por diente*, en el segundo; *Espinas cuando nieva*, en el doble 3-4; *El mar en persona*, en el número 5, y *Bella Isla 10 de setiembre*, *En la niebla*, *Locura del charleston* y *No ser más*, en el sexto y último. Y en la murciana *Verso y Prosa* hace lo mismo con *Longchamps*¹². Aranda, en su reciente estudio, proclama también la importancia de Larrea como surrealista, no sólo en el ámbito español, sino incluso respecto al francés, aunque reconoce que su obra fue “no muy extensa, escatimada a la prensa por la puntillosa sensibilidad del autor”¹³.

Es conocida la postura que Dámaso Alonso ha mantenido respecto al desconocimiento de la escuela francesa por esos años en España, justificando las similitudes por “el hecho, evidente todos los días, por muy misterioso que sea, de las emanaciones difusas, de eso que está en el aire”¹⁴. Dámaso Alonso ha negado, en concreto, al menos por tres veces, que Vicente Aleixandre al escribir *Pasión de la Tierra* entre 1928 y 1929 conociera el Surrealismo. Citaré sólo la última: “Me fastidia tener que emplear la palabra *superrealismo*: ya no hay más remedio que hacerlo (...) y el libro de poemas en prosa *Pasión de la Tierra*, de Aleixandre, publicado también tardíamente (...), fue escrito cuando el poeta no tenía idea de la escuela de Breton, Aragon, etc.; ni hay conexión transmisora tampoco entre el superrea-

⁹ Cernuda, Luis: *Estudios de Poesía Española Contemporánea*, Madrid, 1972³, pág. 165.

¹⁰ Bodini, V.: *op. cit.*, pág. 50.

¹¹ *Ibidem*, pág. 56.

¹² *Verso y Prosa*, Murcia, n.º 11, junio 1928, pág. 1.

¹³ Aranda, F.: *op. cit.*, pág. 40.

¹⁴ Alonso, D.: “Una generación poética (1920-1936)”, en *Poetas Españoles Contemporáneos*, Madrid, 1952, pág. 188.

lismo francés y *Sobre los ángeles*, de Alberti. La poesía francesa y la española recogieron, pues, independientemente, cosas que estaban en el aire”¹⁵. Jorge Guillén, también con gran sutileza, niega la filiación directa con el movimiento surrealista de los poetas de su “generación”: “En España también el decenio del 20 fue muy favorable a la actividad poética, y se dejó sentir, si no el influjo directo de Breton, el de la palabra *surrealismo*, pronto flotante e independiente en la atmósfera literaria de entonces”¹⁶.

Este “fastidio” confesado por Dámaso Alonso, o la etérea calidad que tanto éste como Guillén le atribuyen, es, en realidad, inquina, actitud no poco sorprendente en críticos literarios tan ecuanímenes. A. Leo Geist y Cano Ballesta explican la negativa casi general de estos poetas a aceptar el Surrealismo por el carácter irracional del automatismo, el antirromanticismo generacional y el pudor sentimental del 27¹⁷. Aranda busca las razones en la política, en la dictadura de Primo de Rivera y en el régimen autocrático posterior: “Los surrealistas españoles aprendieron desde el comienzo a ser discretos y la costumbre les ha llevado a ser así hasta hoy: muchos niegan que lo hayan sido y otros reconocen su paso por el movimiento como un venial pecadillo de juventud”¹⁸. De cualquier forma, sorprenden las afirmaciones anteriores. Cernuda duda de las lecturas de Alberti y Lorca, y Alonso habla del “hecho misterioso”. En realidad, olvidan su propia experiencia de poetas en la tercera década del siglo.

Hay que insistir una vez más en el papel preponderante de las revistas literarias de aquella época como difusoras de las nuevas ideas estéticas¹⁹. Como veremos enseguida, las revistas man-

¹⁵ Alonso, D.: “Aleixandre en la Academia”, en *op. cit.*, pág. 326.

¹⁶ Guillén, J.: “El estímulo superrealista”, en *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, 1970, pág. 203.

¹⁷ Geist, A.: *op. cit.*, pág. 177; Cano Ballesta, J.: *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, 1972, pág. 134.

¹⁸ Aranda, F.: *op. cit.*, pág. 50.

¹⁹ Cfr. Geist, A.: *op. cit.*; Rozas, Juan Manuel: “Las revistas del 27”, en *El 27 como generación*, Santander, 1978, págs. 117-126; Díez de Revenga, F. J.: *Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27*,

tenidas por los propios poetas se ocuparon y preocuparon de dar una información suficiente sobre el nuevo movimiento francés. José Luis Cano destacó asimismo el papel del librero Sánchez Cuesta en la difusión de las revistas francesas de vanguardia en nuestro país ²⁰.

Parece, pues, muy extraño que Vicente Aleixandre desconociera el Surrealismo al escribir entre 1928 y 1929 *Pasión de la Tierra*. Por varias razones; entre ellas el testimonio aducido anteriormente, y la misma amistad que le unió a Hinojosa. Además es casi seguro que el malagueño le regalara *La flor de California* —en cuyo prólogo Moreno Villa habla de la nueva estética—, como ya había hecho con libros anteriores ²¹. Porque no fue Juan Larrea, como se pensó, sino Hinojosa el primer y más significativo ejemplo surrealista en España, y por ende su transmisor a los jóvenes poetas. Veamos algunos testimonios: “Hinojosa fue quizá el poeta de más entusiasmo surrealista que tuvimos” (J. L. Cano ²²). “De hecho yo sólo recuerdo a un superrealista convicto —al menos durante sus primeros años literarios—. Me refiero al malogrado poeta malagueño José María Hinojosa” (Guillermo de Torre ²³). “José María Hinojosa, su editor entonces [de *Litoral*] (como dijimos-, fue según creo el primer surrealista español” (Luis Cernuda ²⁴).

Pero aún antes del regreso de Hinojosa, antes incluso de su viaje, se conocía en España el Surrealismo. García Lorca escribe en 1925 a su hermano, a la sazón estudiante de Doctorado en Burdeos: “Queridísimo Paquito: Mañana te escribiré largamente. Murcia, 1975; Neira, J.: *Litoral, la revista de una generación*, Santander, 1978.

²⁰ Cano, J. L.: “Notas retrospectivas sobre el Surrealismo español”, en *Arbor*, Madrid, n.º 54, t. XVI, 1950, pág. 334.

²¹ Así, en carta a Sánchez Cuesta, de 28 de junio de 1927, Hinojosa pide las direcciones de Chabás, Marichalar, Juan Ramón Jiménez, Salinas, Guillén, G. Diego, Cernuda y Aleixandre, pues quiere enviarles ejemplares de su libro *La rosa de los vientos* (Málaga, 1927), desde Campillos, su pueblo natal, donde pasa el permiso de su servicio militar. (La carta se conserva en el Archivo de la familia Sánchez Cuesta.)

²² Cano, J. L.: art. cit., pág. 334.

²³ Torre, G. de: *Historia de las literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1974³, t. II, pág. 249.

²⁴ Cernuda, L.: *op. cit.*, págs. 155 y sigs.

te por *correo vuelto* muchas e interesantes cosas. ¿Y tú? Cuéntame muchas cosas y pronto. Tu impresión de Burdeos, los chicos surrealistas, etc.”²⁵. Este documento es suficientemente revelador como para que se replanteen las opiniones críticas que retrasan el conocimiento del Surrealismo en España hasta 1928.

En España estaba en el aire el Surrealismo, desde luego, porque desde diciembre de 1924 las revistas españolas se habían encargado de ello; y la actitud de Hinojosa desde 1926 avivó el interés, que llegó a su punto máximo en 1928; fenómeno que debe ir estrechamente ligado a la aparición de *La flor de California*. Parece sintomático, en efecto, que en 1928-29 se empiecen a escribir *Pasión de la tierra*, *Sobre los ángeles*, *Sermones y moradas*, *Poeta en Nueva York*, *Un río, un amor*, *La túnica de Neso*, de Domenchina, y que *Litoral* tenga marcado carácter surrealista en su segunda etapa²⁶, con colaboraciones de Alexandre, Cernuda, Prados, Altolaguirre y Luis Felipe Vivanco que comienza entonces su andadura poética. *La Flor de California* pudo muy bien ser el deflagador del aire literario muy nutrido ya de ideas surrealistas por artículos y reseñas desde 1924.

C. B. Morris, en su importante *Surrealism and Spain 1920-1936*²⁷, documenta la presencia del Surrealismo y sus autores franceses en las revistas de la época en seis extensos apéndices²⁸, con sólo leves errores bibliográficos. El resultado de su investigación es sorprendente; pues aunque la mayoría de los textos son posteriores a 1927, encontramos que ya en 1918 Philippe Soupault era traducido por J. V. Foix en la catalana *Trossos*²⁹, y en 1919 Aragon, Breton y el mismo Soupault lo eran en *Cervantes*³⁰ y *Grecia*³¹. De Paul Eluard incluye *Alfar*

²⁵ García Lorca, Francisco: *op. cit.*, pág. xvi.

²⁶ V. Neira, J.: *op. cit.*, págs. 87-115.

²⁷ Este estudio fue el primero que consideró rigurosamente la presencia del surrealismo en textos de la Literatura Española.

²⁸ *Op. cit.*, págs. 190-276.

²⁹ “Poema cinemàtografic. Indiferència”, en *Trossos*, n.º 4, marçó 1918.

³⁰ V. *Cervantes*, mayo 1919, pág. 99.

³¹ V. *Grecia*, XXXV, 10 de diciembre de 1919, pág. 4; tb. n.º XIV, 30 de abril de 1919, pág. 13, y n.º XVIII, 10 de junio de 1919, pág. 8.

un poema en francés en 1926³². Y si es dudoso que Hinojosa prestara atención a esos primeros escritos, no lo es tanto que lo hiciera al contenido de las conferencias que Breton y Aragon pronunciaron en Barcelona y Madrid, pues aunque no hubiera asistido a ellas sus textos se publicaron en Francia. Breton habló el 17 de noviembre de 1922 en el Ateneo de Barcelona sobre *Caractères de l'évolution moderne et ce qui en participe*³³; mientras Aragon pronunció su conferencia —de la que no nos ha llegado el título— en la Residencia de Estudiantes el 18 de abril de 1925. Nos encontramos con el problema de si Hinojosa la escuchó o no lo hizo, que puede ampliarse a otros muchos poetas, amigos o contertulios³⁴.

Sin embargo, meses antes de la presencia en Madrid de Louis Aragon todos ellos habían tenido ya oportunidad de conocer los fundamentos y principios del Surrealismo, pues las revistas literarias españolas, como adelanté, se habían ocupado de ello. Así, *Revista de Occidente* es la primera en dar cumplida noticia de la publicación del *Manifeste du Surréalisme* por medio de una *Nota*³⁵ de Fernando Vela. La revista dirigida por Ortega y Gasset, siempre atenta a todo acontecimiento cultural, inserta este artículo apenas dos meses después de aparecer en París la proclama de Breton el 15 de octubre de 1924. La aceptación que entre la elite cultural española tenía la revista asegura una notable difusión del artículo.

Fernando Vela, secretario de la publicación, da noticia de la aparición del *Manifesto* ... y recalca que el Surrealismo —su-

³² "Entre peu d'autres", en *Alfar*, La Coruña, n.º 58, junio de 1926, pág. 17.

³³ Fue incluida por Bretón en *Les pas perdus*, París, N. R. F., 1924. Hay traducción española en Madrid, 1972.

³⁴ Ángel del Río supuso la asistencia de García Lorca (*V. Poeta en Nueva York*, Madrid, 1958, pág. 34). Sin embargo, Antonina Rodrigo lo niega: "Ni Federico ni Salvador [Dalí] asistieron a esta conferencia. La Semana Santa fue del 5 al 11 de abril y la pasaron en Cadaqués. De regreso estuvieron unos días en Figueras" (*Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, Barcelona, 1981, pág. 205).

³⁵ "El Suprarrealismo", en *Revista de Occidente*, Madrid, vol. VI, n.º XVIII, diciembre de 1924, págs. 428-434.

prarrealismo en el texto³⁶— no es sólo una escuela literaria, sino al tiempo un “Bureau de recherches”, haciendo ver la semejanza de este nombre con el que toman las sociedades de espiritismo, lo cual no hace sino “presentar con toda franqueza la verdadera esencia de todas las nuevas escuelas literarias y artísticas. En fin de cuentas, todas ellas han sido y son «bureaux de recherches», de investigaciones, laboratorios e investigaciones artísticas” (pág. 428).

Pero Vela se muestra escéptico en cuanto a la utilidad de estas investigaciones, pues los resultados obtenidos serán a su vez desalojados por nuevos movimientos estéticos: “Recuérdese las toneladas de impresionismo que hubieron de levantar los pintores cubistas” (pág. 429).

Las últimas escuelas literarias han centrado su actividad en derrumbar los moldes pétreos del arte oficial o académico, anclado en los fuertes cimientos del realismo, así: “El suprarrealismo es otra tentativa para suprimir resistencias y rozamientos, eludir la realidad, sustraerse a la lógica y a la práctica” (pág. 429), después de lo que se creía la cima en estos esfuerzos: la obra poética de Mallarmé. Todos los caminos que conducían a este intento “desrealizador” habían sido trillados ya, todos menos uno: el sueño; y éste, concluye Vela, es el que siguen los surrealistas. Ahora bien, para solucionar la necesidad de analizar el sueño, expuesta por Breton, es precisa la creación del “Bureau”, para desentrañar las inconexiones e inexactitudes, la discontinuidad con que el sueño se nos presenta en estado de vigilia, como analizamos y medimos la realidad de esa vigilia. Vela ironiza sobre la teoría “lógica”, defendida por el *Manifiesto Surrealista*, de que si el inconsciente es causa de ciertas bellezas literarias, si le dejamos que actúe de continuo y transcribimos sin desfiguraciones sus inspiraciones, lograremos una “magnífica cosecha de imágenes insólitas y maravillas extraordinarias” (página 430). Si los razonamientos científicos tuviesen validez en Literatura y Arte, “el *Manifeste du surrealisme* de André Bre-

³⁶ Sobre la polémica de la traducción española del término francés *surréalisme*, véase Torre, G. de: *op. cit.*, t. II, págs. 16 y 17, y Geist, A.: *op. cit.*, pág. 214, n. 3.

ton valdría como el prospecto de un abono o fertilizante espiritual y *Poisson soluble*, que le sigue, como la muestra de la rozagante mazorca cosechada” (pág. 430).

A pesar del tono suavemente burlón e irónico de esta *Nota*, Fernando Vela no se queda en él, sino que con encomiable exactitud expone las teorías de Breton, aunque siempre, claro está, enfocadas hacia su propósito crítico y desvalorizador: pues en definitiva, para Vela, siguen el mismo sistema que las otras escuelas extremistas, destacar de entre todos los constituyentes de la obra de arte uno solo, y elevarlo al rango de elemento único o esencial. Critica, pues, que el Surrealismo olvide los factores conscientes de la obra de arte para concentrarse sólo en los inconscientes; cuando curiosamente, según Vela —y cita a Jean Cassou (“Propos sur le surrealisme”, *Nouvelle Revue Française*, n.º 136)—, lo más admirable de los poemas de Breton serían los elementos ineluctables de lo consciente que los anima y dirige.

Transcribe y traduce la descripción de Breton de cómo tuvo la primera revelación surrealista; y la subsiguiente colaboración con P. Soupault en textos automáticos, siguiendo los métodos aplicados en el psicoanálisis freudiano; descripción que Breton hace en su *Manifiesto*³⁷. Para Vela, después de este relato, están cada vez más claras las semejanzas que él observa entre el escritor surrealista y el *medium*: “recherches surréalistes” = “recherches psychiques”.

Expone la teoría de Breton de la continuidad del sueño paralela a la continuidad de la vigilia, citando sus palabras: “Yo creo en la resolución futura de esos dos estados, en apariencia tan contradictorios como el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de suprarrealidad” (págs. 433-4).

La conclusión es totalmente irónica: “Ahora sería el momento de mostrar el estilo de «Poisson soluble»; pero crea el lector que la teoría es más entretenida que el resultado y, como tantas veces en Francia estos incidentes de la vida literaria, más divertidos que la propia literatura” (pág. 434).

Conclusión minimizadora del valor del Surrealismo. Fernan-

³⁷ Cfr. Breton, A.: *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, 1974², páginas 38-42.

do Vela ponía en entredicho, es más, negaba la importancia del nuevo movimiento; pero ese gran error de prospectiva histórico-literaria no quita que con gran fidelidad haya expuesto las teorías surrealistas, y que con su crítica abriese el camino al conocimiento del Surrealismo en España.

No puede negarse que los poetas del 27 conocieran este artículo o los que van a seguir. Como bien argumentan Carlos Marcial de Onís y Francisco Aranda³⁸, es inexplicable que siendo colaboradores de la revista no la leyeran. Que guiados por el juicio de Vela no concediesen excesiva importancia al nuevo movimiento es posible; pero a Hinojosa lo leído acerca del espiritismo, del valor concedido al sueño y la necesidad de investigarlo le atraería, toda vez que sólo un año antes había escrito las dos leyendas andaluzas en *Ambos*³⁹, llenas de misterio, superstición y ocultismo.

Ha de guardarse gran reserva al manejar la bibliografía especializada sobre estos artículos de revistas españolas que trataron el Surrealismo, pues pueden hallarse inexactitudes, errores y citas falsas con relativa frecuencia. Se ha afirmado que *Revista de Occidente* publicó en 1925 la traducción del Manifiesto de Breton. El primero en hacerlo fue Vittorino Bodini, quien dio como referencia el volumen VII, de enero-marzo de 1925⁴⁰. La mención es recogida, sin referencia, por Carlos Marcial de Onís⁴¹; y Francisco Aranda incorpora la supuesta cita de la traducción: "La traducción española apareció en el tiempo récord de un mes después, en la *Revista de Occidente* (tomo XVIII, enero-marzo, 1925)"⁴². Pues bien, a pesar de ello, no existió en ese año, ni después en esa revista, tal traducción. El error es de bulto e ignoro qué pudo producirlo. Pero más sorprendente es la acumulación de equivocaciones que en sólo dos líneas introduce Aranda en un libro monográfico —y, por tanto, especiali-

³⁸ Onís, C. M.: *op. cit.*, pág. 80; Aranda, F.: *op. cit.*, pág. 53.

³⁹ "Leyendas andaluzas. Parrito", en *Ambos*, Málaga, n.º 1, marzo de 1923, s. p., y "El Reloj", en *Ambos*, n.º 4, agosto 1923, s. p. V. Hinojosa, J. M.^a: *Obras Completas*, Málaga, 1974, págs. 23-28.

⁴⁰ Bodini, V.: *op. cit.*, pág. 20, n. 6.

⁴¹ Onís, C. M.: *op. cit.*, pág. 76, n. 35.

⁴² Aranda, F.: *op. cit.*, pág. 53.

zado— como el suyo. Parte Aranda de que el *Manifiesto* fue lanzado por Breton en diciembre de 1924, cuando en realidad lo fue en octubre (hubiese sido premonición si no el artículo de Vela); y la cita del volumen de la revista es también inexacta, pues confunde el volumen —trimestral— con el número: mensual. El correspondiente al primer trimestre de 1925 es el volumen VII, siendo el XVIII el número correspondiente a diciembre de 1924, en el que había aparecido la reseña de Vela. Estas inexactitudes obligan a analizar algunas otras afirmaciones de Aranda⁴³; por ejemplo, la existencia de dos artículos de César M. Arconada, el primero de título “El Superrealismo español”, en *Alfar*, número 47, febrero de 1925, al que apostilla: “un título sorprendente y quizás prematuro” (pág. 55). Lo sorprendente es que no existió nunca, pues Aranda toma la referencia de Morris⁴⁴, que es errónea, ya que el título del artículo es en realidad “Hacia un superrealismo musical”, como enseña se verá. Aranda cita los dos títulos como dos artículos diferentes, llevado quizás por el deseo de ensanchar la presencia surrealista en España, que no necesita de tales subterfugios. Otro tanto ocurre con sus referencias de los artículos de Guillermo de Torre en *Plural*. Aranda menciona “Neoclasicismo y Surrealismo” (pág. 56), y tres páginas después “Neo-Dadaísmo y Superrealismo”. Sólo el segundo existió —de la falsedad del primero es prueba clara que en esa época Torre no escribía Surrealismo, sino Superrealismo—, y no en el número I de la revista, correspondiente al mes de julio, como afirma Aranda, pues

⁴³ No es el momento de reseñar todos los errores que su libro contiene (algunos han sido resaltados ya por A. Martínez Sarrión en “Un equivoco paseo sobre el surrealismo español”, *El País*, Madrid, 19 de julio de 1981, Libros, pág. 7), ni de analizar el enfoque partidario y extremadamente reivindicativo que muchas de sus páginas evidencian. Como muestra de su falta de rigor baste la siguiente cita: “Dada la brevedad del libro (...) También omitimos notas al margen y fuentes de información, puesto que duplicarían el texto. ¡Tanto es lo que debemos a informaciones de amigos, declaraciones personales y datos tomados de muchos de los libros y artículos aquí mencionados! Sólo cuando hemos transcrito párrafos (y con frecuencia lo hacemos de memoria, con lo que no se garantiza la exactitud del vocabulario), hemos mencionado al autor” (pág. 12).

⁴⁴ Morris, C. B.: *op. cit.*, pág. 270.

—además de que en el mes de julio la revista había ya desaparecido— se publicó en el número II, de marzo. Por todo lo expuesto ha de considerarse con reservas algunos otros datos que aporta, como que *Revista de Occidente* comenzara a aceptar suscripciones a *La Révolution Surréaliste*. Todos los testimonios que yo he podido recoger coincidían en señalar a Sánchez Cuesta como vehículo de entrada de la revista francesa en España.

Sí es cierto —y no hay por qué exagerar ni falsear los datos— que en 1925 las revistas prestaron una atención creciente a las nuevas ideas francesas.

En enero aparecen dos nuevas revistas poéticas, y ambas dedican estudios al Surrealismo: *Plural* “Revista Mensual de Literatura”⁴⁵, y *Revista de Poesía*. En la primera, Guillermo de Torre publica el artículo “Neodadaísmo y superrealismo”⁴⁶, que en ese mismo año incluiría en su obra *Literaturas Europeas de Vanguardia*⁴⁷. Ahora no puede afirmarse rotundamente, y menos probarse documentalmente, que José María Hinojosa leyese ese artículo o conociese la revista. Sin embargo, las características de su personalidad permiten deducir, con alto grado de posibilidad de estar en lo cierto, que una nueva revista de poesía aparecida en Madrid bajo la dirección de César A. Comet y el liderazgo de Guillermo de Torre, con firmas de los poetas que pocos años antes habían protagonizado la primera gran revuelta literaria en España, el ultraísmo, llamaría su atención. Por eso y por la indudable rareza de la revista⁴⁸ permítaseme sintetizar su tono y sus ideas fundamentales.

Guillermo de Torre comienza afirmando que el *surrealismo* no es sino “una última maniobra efectista —aunque ahora menos

⁴⁵ Incluida por Guillermo de Torre entre las revistas ultraístas. Véase “Contemporary Spanish Poetry”, en *The Texas Quarterly*, IV, n.º I, 1961, pág. 61. También Videla, G.: *El Ultraísmo*, Madrid, 1971², pág. 64.

⁴⁶ *Plural*, Madrid, año I, n.º 1, enero de 1925, págs. 3-7.

⁴⁷ Madrid, Caro Raggio, 1925, págs. 227-234. Este fue el primer libro sobre la nueva literatura aparecido en Europa; algunos capítulos habían sido publicados ya en números sucesivos de *Cosmópolis*, revista dirigida por E. Gómez Carrillo, Madrid, entre 1919 y 1922.

⁴⁸ Ni siquiera Guillermo de Torre cita este artículo en su bibliografía sobre el Surrealismo en *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, 1974³, pág. 125.

sonora, puesto que se desarrolla en el plano de la pura especulación literaria— de los huérfanos de Dada (...). He aquí la perspectiva que exterior y espectacularmente contemplado ofrece el debate surrealista” (pág. 3). Sobre esta idea base girará toda su exposición. Con la perspectiva de los años matizará su opinión⁴⁹, pero en 1925 Guillermo de Torre cita a los jóvenes integrantes del grupo como epígonos de Dada junto a los “supervivientes fieles” Breton y Aragon.

De Torre explica el origen de la palabra *surréaliste*: el subtítulo que Apollinaire dio de *drame surréaliste* a su obra *Les mamelles de Tirésias* (1903), palabra con la que la prensa empezó a denominar el nuevo movimiento. Muestra de la intención desprestigiadora con que también Torre trata al Surrealismo, lo presenta como algo que nada tiene de innovador: “¿acaso este surrealismo de traje flamante, pero de cuerpo ya osificado, no cae dentro de las teorías genéricas peculiares del arte de “creación” o de “invención”, que ya el mismo Apollinaire preconizaba desde 1912 en sus liminares *Meditations esthétiques* de sus *Peintres cubistes*? Veamos, pues, con una simple ojeada que este decantado surrealismo no ofrece ninguna novedad de concepto” (pág. 3). Ataca a Breton e insiste en que el suyo no es sino el intento de reverdecer las teorías vanguardistas que habían sido eclipsadas por “el gran sol de Dada” (pág. 4), cuando éste se ha debilitado, pero que a pesar de ello entronca con teorías iniciales de Tzara, al que Breton ha olvidado en su lista de precursores en el *Manifeste du surréalisme*.

Repito que a pesar de estos ataques, o quizá por ellos mismos, este artículo es una clara propaganda para la difusión del Surrealismo en España, aunque el número de lectores de *Plural* fuese tan minoritario como es lógico suponer. Torre da cuenta de las disputas por la denominación *surréalisme* y su legitimidad, como ya había hecho F. Vela. Y al estudiar la teoría defendida por Breton, reseña los pasos teóricos del Primer Manifiesto: la definición, la exaltación de los derechos de la imaginación, el ataque a la actitud realista, su alabanza de la locura, el fervor por las teorías freudianas, etc. “Penetra [Breton] en el recinto

⁴⁹ Cfr. Torre, G. de: *op. cit.*, págs. 17 y sigs.

de los sueños, no para efectuar psicoanálisis, sino queriendo localizar exclusivamente en lo subconsciente el manantial de la poesía pura” (pág. 5). Glosa la descripción de Breton del nacimiento de *Les Champs Magnétiques* en 1919; pero opone a sus ideas la contradicción que supone el que “contra lo que cree Breton, Freud nos ha revelado la posición eternamente fiscalizadora del Preconsciente; y de ahí el papel de la Censura, de las «represiones» ejercidas de un modo constante sobre las tendencias desbordadas de la «libido» [*sic*]” (pág. 6).

Para Guillermo de Torre, el camino de los sueños, identificados como la fuente más pura de sugerencias poéticas, escogido por Breton, lleva a terrenos falsos: el espiritismo, la falsa creencia de que la habilidad mediúmnica de poetas como Crevel y Desnos vale tanto como la facultad poética, incurriendo en la superchería.

Pero el gran ataque a Breton —después de haber explicado muy claramente lo que es el surrealismo bretoniano, sus métodos y su trayectoria hasta entonces— es el de que el romper con la lógica, con la realidad, con la intelección normal y todo contacto con la mente del lector, “hace que queden suprimidas todas las escasas posibilidades inteligibles que ofrecía esta modalidad poética, ya difícil de suyo” (pág. 6).

Critica, asimismo, que se tome el subconsciente como único filón de material poético (y en esto concuerda con F. Vela de nuevo): “El verdadero superrealismo será el involuntario, el del artista que consigue la transfiguración de elementos reales y cotidianos, elevándolos a un plano distinto y a una atmósfera de pura realidad poética: así Jean Giraudoux” (págs. 6 y 7); defiende las novelas de éste hasta el punto de afirmar que en ellas hay más bellezas surrealistas que en todas las páginas de *La Révolution Surréaliste*; con lo cual da la primera noticia en España de la revista del grupo de Breton, que había aparecido en París el 22 de diciembre de 1924⁵⁰. Guillermo de Torre, sen-

⁵⁰ Bodini afirma que fue Dámaso Alonso el primero en traer la revista a España, pues, llevado de su bibliofilia, la había comprado en París a su regreso de las vacaciones navideñas pasadas en Londres (*op. cit.*, pág. 22, n. 14). De cualquier forma, es notable la prontitud de Torre al mencionar la revista en enero del nuevo año.

tada su fundamental disidencia, acaba finalmente manifestando: “arte maravillosamente gratuito (...) sin causa ni finalidad alguna, tan oscuro como fervoroso y que viene a engrosar esa legión de apasionadas tentativas hacia la conquista de la recreación poética (pág. 7).

Como hemos ido viendo, las similitudes entre los artículos de Fernando Vela y Guillermo de Torre son grandes; ambos rechazan el exclusivismo del subconsciente como raíz de la inspiración poética, y consideran el Surrealismo tan sólo como un movimiento más, derivado del Dada, de la vanguardia estética. Pero hay una diferencia ostensible de tonalidad entre ambos. Mientras Vela lo contempla desde un prisma sereno, Torre participa de la acidez de la polémica, y sus ataques son mucho más directos, con el acíbar del que se siente parte de la disputa vanguardista; y mientras Vela, de una generación anterior, se siente identificado con la concepción filosófica del Arte, Torre es —permítaseme la expresión— un militante⁵¹.

Dos meses después publica J. V. Foix en *Revista de Poesía* su artículo “Algunas consideraciones sobre la literatura d’avantguarda”⁵². En él el escritor catalán repasa la significación del cubismo literario francés: en Apollinaire “l’avantgardisme fou un joc intel·ligent, un plaer d’esteta una manifestació d’exuberància literària, les derivacions en l’ordre polític i social han estat nul·les” (pág. 66), y el futurismo literario italiano, “sempre nacionalista i feixista” (pág. 66), negándoles verdadero carácter vanguardista. En su opinión, “Ha estat d’entre els dadaistes que ha sorgit una pròpia avantguarda” (pág. 66).

⁵¹ Al fin y al cabo, Guillermo de Torre había sido citado, ya en 1920, en la relación de “Presidentes y Presidentas del movimiento Dada”, en *Dada-Almanach*, Berlín, publicado con ocasión de la 1.ª FERIA INTERNACIONAL DADA por Hülsenbeck. (*Apud* Pierre, J.: *El Futurismo y el Dadaísmo*, Madrid, 1968, pág. 122.) Otros españoles presentes en esta nómina dadaísta son Cansinos-Assens, J. Dalmau, Josep M.ª Junoy y Lasso de la Vega, junto a Aragon, Arp, Gravan, Duchamp, Eluard, Max Ernst, Giacometti, Grosz, Vicente Huidobro, Picabia, Soupault, Igor Stravinsky, Tzara, etc.

⁵² Apareció en el número 2 de la revista, marzo de 1925, págs. 65-70. Morris (*op. cit.*, Appendix E, pág. 270) asegura erróneamente que fue en el n.º 1, de enero de ese año.

Foix es escéptico en cuanto a la importancia intrínseca de estas nuevas tendencias, suponiendo que, pasada esta época literaria, sólo se las considerará como una nebulosa integrada por una suma de tendencias, de aquí el peligro que ve en dogmatizar acerca de ellas. Sin embargo, nos da su opinión. ¿Misticismo?, ¿romanticismo? ¿Las dos cosas a un tiempo?: “Crec més justificat creure que es lliuren, sense ésser ni una cosa ni l'altra, a una experiència romàntica o mística o alternativament a totes dues, amb perfecta lucidesa” (pág. 67). “Davant el gran enuig de l'existència es lliuren a les més arriscades acrobàcies espirituals” (pág. 68). No hay que pedir explicaciones a estos escritores vanguardistas, pues su trabajo es su juego, su deseo: “El dadaisme foy un entrenament a la irresponsabilitat. Heus ací els seus atletes més aprofitats: els superrealistes. Deixem-los en llur orgia: follies de neòfit!” (pág. 68).

Seguidamente Foix se plantea el problema de la literatura catalana y su entidad original o “provincial”, rastreando el vanguardismo en los autores catalanes del momento, negando este carácter a Salvat-Passeit, para encontrarlo, en cambio, en autores como Carner, López-Picó o Sagarra, y sobre todo en Joaquim Folguera y José M.^a Junoy.

Como vemos, el artículo se escapa un poco de la línea divulgadora que tenían los de Vela y Torre; quizá, por la proximidad de las culturas europeas, Cataluña pueda considerarse un admirable caso de precocidad en el conocimiento de la literatura vanguardista, y del Surrealismo en particular; tres años antes, Breton había ya pronunciado su conferencia en el Ateneo barcelonés.

En febrero, la revista *Alfar* había publicado el artículo de César M. Arconada “Hacia un superrealismo musical”⁵³. Parece extraño, pues, el afán de negar el conocimiento del Surrealismo francés por parte de los autores de la llamada Generación del 27, excusándose con que “estaba en el aire”, cuando en realidad durante cuatro meses seguidos, cuatro revistas distintas, pero sobre todo cuatro críticos de gran prestigio escriben artículos, divulgando unos, dando por sentado otros, su conocimiento.

⁵³ *Alfar*, La Coruña, n.º 47, febrero 1925, págs. 22-28.

Arconada comienza su artículo presentando el hecho consumado de las destrucciones sucesivas que de 1900 a 1920 han llevado a cabo las distintas vanguardias sobre las tradiciones culturales. La novedad, entonces, tendrá que ser afirmar en lugar de negar, pero afirmar de un modo nuevo. Tras Dada y ahora Breton, ya nadie puede volver a asumir en sí la tradición, porque en mayor o menor grado nos hemos desprendido de ella. El Surrealismo es, ante todo, una estética afirmativa. Ya no cabe extraviarse, como hace unos años, por entre las ruinas de los clasicismos, ensayando sobre las cabezas de los mitos el filo de una mordacidad irritante.

Arconada propugna no detenerse en las proclamas o manifiestos estéticos, y sí, en cambio, trabajar en la dirección que esas proclamas anuncian, “que la obra venga como consecuencia de la estética —o peor, la estética como consecuencia de la obra—, pero nunca una estética sin obra: Teorema sin demostración” (pág. 22). A este respecto reconoce en el *Manifiesto* de Breton un carácter no esencialmente expositivo, sino auténticamente constructivo, tanto que “más que una estética es un método” (pág. 22), método de concepción y método de ejecución a un tiempo. A la facilidad aparente que el método surrealista presenta, Arconada apunta la disciplina rigurosa que Breton impone: el ámbito estricto del subconsciente; Breton acoge su método a la atmósfera freudiana, para devolver al Arte “aquella sobreexcitación creativa, aquella tensión fluídica que había perdido” (pág. 22).

Vemos en este artículo, ya desde las primeras frases, un tono completamente distinto al de los anteriores. Para Arconada, la experiencia de Breton es positiva, y no sólo eso, sino también luz necesaria para un nuevo arte. Entra entonces en el problema capital de la psicología de la creación poética. Antes de Freud este problema estaba inmerso en una organización racionalista; y “las estéticas de vanguardia se esforzaron en destruir el prestigio divino de la creación, proclamando el mecanismo de la función cerebral” (pág. 23). Freud apoyaba opiniones que fundamentan la relación estrecha entre el sueño y la creación poética (Otto Rank, Artur Borms, los románticos, etc.); pero la acti-

vidad surrealista se manifiesta en estado de subconsciencia, no de inconsciencia.

El Surrealismo puede ser, para Arconada, en cierta forma una realización contraposicional; y así, ve la posibilidad de iniciaciones de retorno: primero, retorno al prestigio de la idealidad, la espontaneidad de la creación; después, retorno a la simplicidad, a la austeridad y a la parquedad decorativa, como contrapeso al barroquismo de la época. “Se quiere un poco de misterio y de oscuridad para el troquelamiento de la producción artística” (pág. 23): Breton va hacia la condenación del realismo.

Arconada extiende las teorías surrealistas, su esencia y sus posibilidades, al pensamiento musical, para intentar la construcción de un anhelo surrealista, alabando la bandera de la libertad que Breton levanta al anunciar: “Sólo lo maravilloso es bello”, frente a la dictadura mental que los estéticos modernos imponían, buscando las más largas prácticas disciplinarias, para llegar a una labor minuciosa, trabajosa y selecta.

El resto del artículo escapa de nuestra actual intención. Arconada recorre en su estudio las distintas épocas de la música: clásica, romántica, realista, y sólo encuentra que la música se hace verdaderamente música, y del modo más puro, en Haydn y Mozart, por contraposición a las cortapisas que el pensamiento musical tiene, de una u otra forma, en los otros grandes músicos. Haydn y Mozart podrían ser añadidos a la larga nómina de surrealistas que Breton incluyó en su *Manifeste*, pues en ellos se cumplen las características con que define su movimiento —definición muy conocida, pero que siempre parece necesario reproducir—. “SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral”⁵⁴.

Arconada rechaza la asimilación de la música a cualquier otro interés, ya religioso, ya social, defendiendo un arte puro, sin ob-

⁵⁴ Breton, A.: *op. cit.*, pág. 44.

jetivos fuera de sí mismo; y expone, dentro ya del surrealismo, la necesidad indicada por Cocteau, en *Le Coq et l'arlequin*, de buscar “música de todos los días”, olvidar nubes, acuarios, góndolas; y por medio de ese realismo cotidiano, continuar hacia un surrealismo constructor y realizador, no solamente creador.

En efecto, no sólo el tono, también el enfoque del artículo de Arconada, es distinto a los de Torre y Vela. No es ya sólo un artículo divulgador —valor que no se le puede negar—, sino que constituye un intento de aplicación del Manifiesto de Breton, tomado como método y no simple teoría abstracta, sobre un arte concreto, la música. La exposición de Arconada coincide plenamente con los presupuestos surrealistas, y podemos decir que es la primera apología del movimiento realizada en España; el primer texto crítico en que se reconoce al Surrealismo como una nueva fuerza vital de indudable importancia para el progreso del arte, que tras las sucesivas vanguardias había quedado sin orientación fija. Este texto tiene, pues, un valor fundamental en la pequeña historia de la introducción del Surrealismo en España.

Alfar publica en mayo de ese año “Nominalismo Supra-realista”, de José Bergamín⁵⁵. Bergamín escribe diez largos párrafos o versículos críticos, filosófico-aforísticos, acerca del Surrealismo. En el primero de ellos alude a la visita de Aragon a la Residencia:

“LOUIS Aragon, supra-realista, que acaba de pasar ante nosotros meteóricamente y de frac —sin darnos tiempo para decidir cuál de estos fenómenos atmosféricos: el supra-realismo o el frac, era el más significativo, en su caso—, deja tras sí, como una interrogación, su afirmación misma, síntesis de su propaganda: la simulación del pensamiento es el pensamiento.”

Lo hasta aquí reseñado es todo lo que se había publicado en España hasta julio de 1925, momento de la partida de Hinojosa, sobre el movimiento surrealista. Creo, pues, suficientemente probado que entonces tanto Hinojosa como sus compañeros de Madrid han tenido la oportunidad de un conocimiento bastante aproximado de la nueva corriente francesa. Por lo expuesto, sería

⁵⁵ *Alfar*, n.º 50, mayo de 1925, pág. 3.

inexacto decir que Hinojosa o Larrea “trajeron” el Surrealismo a España como algo completamente nuevo. Muy diferente es que a los artículos divulgadores que hemos sintetizado no se les prestase la debida atención, tal vez por el tono irónico y minimizador de los de Torre, Vela y Bergamín, o la especialización en lo catalán del de Foix, o en lo musical del de Arconada; y que Hinojosa —por afinidades temperamentales y ambientales de su formación— viese en él un nuevo mundo que daba prioridad a elementos sobradamente conocidos, el sueño, la superstición, el misterio y el espiritismo: lo maravilloso; y que, dada la oportunidad de su viaje a París, allí, sobre el componente básico de la información que tenía ya en España, se interesase por las polémicas agrias y apasionadas que el Surrealismo estaba desatando en el ambiente cultural y político de la ciudad⁵⁶.

Pero no podemos olvidar las dos conferencias citadas anteriormente. La de Breton en Barcelona en 1922 es quizás el texto más importante como preparación para sentar las bases del movimiento. Sin embargo, la de Aragon fue más cercana, cronológica y espacialmente al núcleo, madrileño, del grupo del 27. Fue pronunciada, recordémoslo, el 18 de abril de 1925 en la Residencia de Estudiantes; y Aragon comenzó pretendiendo interponer entre sí mismo y el público un abismo infranqueable, una pretendida sensación de incomprensión entre ambos: “Mais vous, hommes d’ailleurs, comment entendriez-vous ce que je vais vous dire? Tout ce qui pour moi vaut de vivre ou de mourir, qu’est-ce pour vous vraiment?”⁵⁷. La incomprensión será mutua entre público y conferenciante —según Aragon—, pues cultura y formas de vida les diferencian. Parece como si este preámbulo estuviese dirigido a la explicitación de una idea fundamental para el orador: “Un Français, vous me prenez pour un Français. Je me lève pourtant en face de cette idée locale (...). Je ne suis borné que par la bêtise, et si vous me lancez mon pays à la tête,

⁵⁶ Véase Nadeau, M.: *Histoire du Surréalisme*, París, Seuil, 1964. Hay traducción española de Juan-Ramón Capella, Barcelona, 1972, por la que cito. Ahora, págs. 90-112.

⁵⁷ Lo único que se conoce de la conferencia son los “Fragments d’une conférence”, en *La Révolution Surréaliste*, París, n.º 4, 15 de julio de 1925, págs. 23-25. Aquí pág. 23.

je le desavoue; il est la bêtise, en tant qu'il sert à me qualifier. J'arrache de moi cette France, qui ne m'a rien donné, que de petites chansons et des vêtements bleus d'assasin"⁵⁸.

Maurice Nadeau, al comentar esta conferencia de Aragon, la enmarca en la rebelión, fundamento y finalidad del movimiento surrealista; explicando la exasperación que muestra en su tono Aragon como no solamente formal, sino arraigada en la concepción fundamental que hacía de la Revolución un valor permanente⁵⁹. Y ese tono se manifiesta rápidamente en la conferencia, hay que suponer que despertando sorpresa, cuando no escándalo, en el auditorio imprecado, pues Aragon —sumido aún en la plena disciplina surrealista, sin afiliación al Partido Comunista Francés— se muestra a favor de la anarquía en todos los órdenes de la vida. Aragon, desafiante, explicita lo que Breton, tres años atrás, sólo había podido desear, pues ahora el Surrealismo se ve consolidado: "c'est au sein même du surréalisme, et sous son aspect, l'avènement d'un nouvel esprit de révolte, un esprit décidé à s'attaquer à tout. C'est dans l'amour, c'est dans la poésie, que la révolte éternellement prend naissance" (pág. 25).

El final de "Fragments...", y posiblemente de la conferencia, es de nuevo un desafío a la civilización a lo establecido: "Nous aurons raison de tout. Et d'abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. Monde occidental, tu es condamné à mort..." (*Ibid.*).

Es fácil comprender el escándalo que esta conferencia debió de levantar entre gran parte del auditorio, aunque para algunos asistentes pudo suponer una revelación. En realidad, Aragon lleva hasta su voz las teorías de la Revolución Surrealista, en un tono de expresión de por sí revolucionario y recalcitrante, cuando en

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 24. Para entender este autodesarraigo de la patria hay que recordar el momento por el que pasa el Surrealismo en esos meses: una posición revolucionaria en el plano de las ideas que se extiende a la crítica política contra el sistema establecido en Francia y el mantenimiento de la Guerra del Rif; ese sentimiento de rechazo patriótico se vería culminado en el homenaje a Saint-Pol-Roux, celebrado a comienzos del mes de julio de 1925. (Cfr. Nadeau, M.: *op. cit.*, págs. 107 y sigs.)

⁵⁹ Nadeau, M.: *op. cit.*, págs. 105 y sigs.

Francia la polémica alcanza ya grados alarmantes para periódicos y revistas conservadores o intelectualmente “aburguesados”. Pero ningún eco nos ha quedado de este presumible escándalo, sólo la mención de Bergamín en “Nominalismo supra-realista”. Es como si la historia o la fatalidad literarias pretendieran ocultar, o al menos tamizar, todo cuanto de surrealismo llegase a España.

Instalado ya Hinojosa en París, aún aparece en España otro artículo sobre el tema. Es el publicado por *Alfar* en el mes de septiembre: “La Revolución Superrealista”, de Pierre Picon⁶⁰. Ahora es casi completa la seguridad que podemos tener de que Hinojosa tuviese acceso a él, pues en la correspondencia conservada por León Sánchez Cuesta el malagueño le pedía el envío de los ejemplares de esa revista que fueran saliendo mientras estaba en París. La calidad y el prestigio de la revista, en la que colaboraron muchos de los poetas “del 27”, vuelven a avalar la circulación del artículo entre ellos.

Pierre Picon, en este artículo, cuenta también la experiencia de Breton que dio origen a *Les champs magnétiques*, aquel sueño en que la frase y la imagen de un hombre partido en dos por una ventana venían constantemente a su mente; y el nacimiento, después del fracaso del movimiento dadaísta, del nuevo grupo, que tras el primer manifiesto (15 de octubre de 1942) funda la revista *La Révolution Surréaliste*. A semeja la experiencia surrealista, el trance de entrada en lo inconsciente, al éxtasis místico o la voluptuosidad de los paraísos artificiales.

No se olvide que Picon habla desde su propia experiencia de surrealista. Hasta ahora he considerado artículos de críticos españoles que, positiva o negativamente, enjuician el movimiento; pero en este caso es un protagonista el que, conocedor y practicante de sus métodos, expone la revolución que en el campo de la estética supone el Surrealismo. Desde esta posición es desde donde hay que entender sus ataques al racionalismo: “La duda racional, a lo largo de las edades, ha hecho del hombre el esclavo de la naturaleza y luego de la sociedad” (pág. 10); y a

⁶⁰ Picon, Pierre: “La revolución super-realista”, en *Alfar*, n.º 52, septiembre de 1925, págs. 9-12.

este racionalismo y al realismo consiguiente contraponen la excelencia del estado del sueño como superación cualitativa de la realidad. Proclama, y recuerda la proclama de Breton, la libertad de las palabras, para que, dejando de ser esclavas, se hagan dueñas y señoras de sí, alcanzando de esa manera la posibilidad de manifestar toda su belleza y armonía; y esa libertad sólo podrá conseguirse excluyendo cualquier control verbal por parte del emisor del mensaje artístico.

Exalta todas las manifestaciones fantásticas de la vida humana, los niños y sus narraciones maravillosas, la literatura fantástica, *Las Mil y Una Noches*, etc., los oráculos griegos: "El genio, en su carácter específico, no es más que superrealismo, porque celebración inconsciente" (pág. 10). Ensalza Picon, como parece obligado en esos momentos de latría mistificadora, a los precursores del Surrealismo, Nerval, Novalis, Rimbaud, Lautrémont, Germain Nouveau, Alfred Jarry, Apollinaire, y en el presente, a Saint-Pol-Roux, Paul Claudel, René Chil, Saint Léger-Léger, León Paul Fargue y Pierre Reverdy; a estos últimos en cuanto al aspecto formal de literalizadores del verso, de productores de torrentes incontenibles de palabras con esa libertad ansiada.

Y dedica la última parte del artículo a reseñar las obras de los surrealistas propiamente dichos, ensalzando poéticamente sobre todos a Paul Eluard, del que dice: "Es el gran poeta en el sentido absoluto y un poco místico que damos a este vocablo" (pág. 12). Acaba Picon dando un juicio sobre los pintores del grupo, entre los que incluye a Picasso; es destacable que se incorporen al artículo dos reproducciones de cuadros de Chirico y Masson, seguramente las primeras muestras de pintura surrealista en España.

Como se ha ido viendo, si bien hasta 1928 no contamos en nuestra literatura con un libro surrealista, y aun se ha negado su conocimiento en otros cuya escritura data de esa fecha, la realidad es bien otra. Desde el último trimestre de 1924 y a lo largo de todo 1925 las revistas literarias españolas publican artículos, ya divulgadores, ya censores, ya favorables, sobre el Surrealismo, incluido uno testimonial sobre su experiencia. Dadas las condiciones culturales de la época, esta labor de las re-

vistas permite afirmar que en 1925 el Surrealismo, como estética y como movimiento, es moneda corriente entre la juventud creadora más avanzada, precisamente la que tres años después comenzará a escribir las más importantes muestras de su asimilación hispana. Ese período fue el necesario para que lo que en un principio pudo verse como última pirueta del vanguardismo europeo se convirtiese en modo de expresión idóneo de las necesidades de la evolución creadora de estos poetas. Y en ese proceso es figura capital, a mi modo de ver, José María Hinojosa, quien a su vuelta de París —plenamente imbuido de unas teorías y unas actitudes que, si conoció en España antes, asimiló totalmente allí—, es personalmente ejemplo vivo de surrealismo y trae escritos los primeros relatos del libro que será su primer ejemplo literario en nuestro país: *La flor de California*.

Madrid, septiembre 1982.

JULIO NEIRA.