

LA CRÍTICA ANTE EL RETO SURREALISTA

Rosa FERNÁNDEZ URTASUN
Universidad de Navarra

El cambio que han supuesto en la historia del arte las corrientes vanguardistas de principio de siglo ha sido tan radical que aun hoy, casi cien años después, sigue siendo un mundo de difícil acceso, al menos para una gran mayoría. Aunque se valoran sus descubrimientos, nos encontramos con que pocas personas son capaces de reconocerse en el lenguaje de sus contemporáneos. Desde el punto de vista de la crítica —al menos en el caso de la literatura— la evolución desde la masiva incompreensión inicial a la postura al menos abierta de nuestros días, ha sido muy clara.

Autores como Soria Olmedo, García Gallego, Buckley, Morris o Geist han hecho estudios profundos y detallados sobre la crítica de las vanguardias en España. Sin embargo, todos ellos ponen como fecha límite de sus trabajos los años de la guerra civil. Mi interés va más allá. Adecuándome al ámbito de este Coloquio, quiero ver una evolución que abarque prácticamente todo el siglo en el que nos encontramos. No es mi intención hacer un simple elenco de reseñas; quiero más bien tratar algunos temas que considero indispensables para la correcta comprensión del fenómeno crítico.

En la época de las vanguardias se puede reconocer el origen de muchos de los elementos radicalmente nuevos que van a configurar todo el arte del siglo XX. Pero si bien el fenómeno vanguardista fue muy rico en su apariencia, la hondura de sus planteamientos acabó quedando en cierto modo descompensada por la escasa consistencia y el carácter demasiado efímero de la mayoría de sus movimientos. De modo excepcional, el surrealismo llegó a adquirir una gran firmeza e influencia en su proyecto. De algún modo puede decirse que es el único que ha llegado hasta hoy, lo cual nos permite ver la evolución que en su recepción se ha producido por parte de los críticos desde su aparición hasta nuestros días. Por esta razón —y por cuestiones obvias de espacio y tiempo— dejo de lado fenómenos tan interesantes como el creacionismo y el ultraísmo.

El momento de su aparición

La década de los 20 en la literatura española está dominada por la poesía pura¹. Y curiosamente, si juzgamos desde nuestra perspectiva actual, al entrar

las vanguardias en escena tanto escritores como críticos pensaron que se encontraban ante una tendencia que se inscribía en esta misma línea². El vanguardismo en sus comienzos se entendió simplemente como un modo de expresión y por ello se unió a los derroteros de este tipo de arte. En parte es comprensible esta postura, ya que aparentemente nos habla en un lenguaje que puede parecer autorreferencial. Sin embargo, si entendemos las vanguardias como una búsqueda del hombre, perdido en su anhelo de felicidad y de verdad sobre sí mismo; si las vemos como una expresión de su yo, lo que acabamos de decir resulta completamente contradictorio. Quizá las vanguardias en España se entendieron en un primer momento como arte puro porque los autores no habían participado en el sinsentido de la primera gran guerra. Del extranjero habían llegado las imágenes pero no las angustias, el toque revolucionario pero no la revolución.

Ambas tendencias, vanguardismo y poesía pura, de intenciones tan distintas y sin embargo reunidas conceptualmente en el ambiente literario de la época, marcaron sin duda de forma eficaz a todos los poetas que más tarde los críticos agruparían bajo el nombre de generación del 27. En su primera etapa, que llega hasta finales de esta década, los poetas siguen el magisterio de Juan Ramón (y de manera indirecta de Valéry) y tratan de hacer poesía pura, lo que les valió la implícita descalificación por parte de Ortega. Ciertamente se trata de una poesía poco humana, más cercana a la perfección técnica, a la pureza, a lo esencial. Sin embargo a estos autores les seduce también grandemente desde el principio la poesía popular, que es la expresión literaria primera de los sentimientos humanos. Esto demuestra que había ya en ellos, además del afán de perfección formal, un sentimiento hondo del quehacer poético como algo más profundo que la pura forma, como una tarea en la que de alguna manera su propia persona quedaba comprometida. Por eso al entrar en contacto con el surrealismo a muchos de estos escritores se les abrieron las puertas de un mundo completamente alejado de la fría pureza formal y se sintieron atraídos por él. Gracias a la concepción del arte profundamente humana de las vanguardias, en los poetas del 27 el mensaje alcanzará la profundidad que ya en la forma estaban demostrando con una maestría difícilmente igualable.

En España la recepción en el aspecto técnico se redujo a un descubrimiento de nuevas técnicas, no alcanzó del todo ese carácter experimental y heurístico que tuvo el surrealismo en su origen francés. Y en cuanto al fondo, aunque hemos de admitir que el sentimiento de crisis no llegó aquí a ser extremo, ciertamente ya empieza a no tener sentido la poesía pura; asistimos a una rehumanización del arte que quiere ser expresión de un hombre en desequilibrio, inseguro, inestable. La poesía, al menos en su intención, vuelve a acercarse al hombre que es y a los hombres que rodean al autor. Los poetas de la genera-

ción del 27 se encuentran con un lenguaje nuevo, una manera distinta y eficaz de tratar las palabras y las imágenes que les sirve para expresarse de manera radical, para manifestar sus problemas, sus inquietudes, sus pensamientos, sin miedo a ser sinceros.

El cambio que se ha ido produciendo en la poesía española es indiscutible a finales de los 20³. Los libros que se han considerado surrealistas, o al menos más influidos por este movimiento son buena prueba de ello. Me refiero a *Oscuro dominio* (1926) y *Versión celeste* (1927) de Juan Larrea, *Pasión de la tierra* (1928-29), *Espadas como labios* (1930-31) de Aleixandre; *Un río, un amor* (1929) de Cernuda, *Poeta en Nueva York* (1929) de García Lorca; *Sobre los ángeles* (1929) de Alberti.

La crítica

Como bien destaca Cano Ballesta, "resulta llamativa la escasa resonancia que tuvo el surrealismo en las revistas de vanguardia" (130). Este mismo estudio, señala que "la repugnancia de críticos y escritores españoles ante el fenómeno surrealista es un hecho generalizado que no ha sido destacado suficientemente ni mucho menos explicado" (131)⁴. Segidamente trataré de señalar cuáles son en mi opinión las causas de este hecho.

La crítica española contemporánea a la aparición del surrealismo en Francia, como movimiento todavía exclusivamente francés, es negativa con respecto a esta nueva vanguardia⁵. Se le describe un tanto despectivamente y, al examinar las críticas (las de Vela o Torre, por ejemplo), el lector tiene la impresión de que el surrealismo será un movimiento fugaz que no va a dejar huella alguna en la historia del arte. Sin embargo, esta perspectiva empezará a cambiar cuando haya que criticar su influencia en España y más aún cuando se trate de juzgar su incidencia en autores concretos⁶. Pueden servir de ejemplo las siguientes palabras de Dámaso Alonso, que pertenecen a la reseña de la publicación de *Espadas como labios* de Vicente Aleixandre: "pero hete aquí que, poco a poco, en un espacio de unos tres años (1929-1932) se ha estado produciendo un fenómeno curiosísimo, y es éste: que muchos de estos mismos poetas tachados de «poco humanos» (...) vuelven los ojos a la profunda raíz de la inspiración poética, y no eluden el tema directamente personal" (325). Y poco más adelante "nadie podrá negar ahora «humanidad» a la poesía nueva".

Dos me parecen los motivos fundamentales de este cambio de punto de vista sobre el surrealismo. Son el paso del tiempo y la nacionalización del problema. Pocos años bastaron para proporcionar una perspectiva mayor, un conocimiento más profundo y una mejor asimilación tanto de las bases teó-

ricas como de los resultados prácticos del surrealismo, y por tanto para constatar que no era sólo una vanguardia más, que sus ideales eran mucho mayores. Además, resulta muy distinto opinar sobre una corriente artística extranjera y por ello en cierto modo lejana, que criticar la obra de autores nacionales y, además, compañeros de fatigas poéticas. Si Vela y Torre no habían tenido ningún encogimiento a la hora de decir qué les parecía extravagante de ese nuevo movimiento, Dámaso Alonso se va a preocupar más por explicar todos sus hallazgos y defender que Aleixandre no había seguido en ningún momento en lo que tienen de "extraño" las directrices de los franceses. Aún más positiva es la visión que da Pedro Salinas en 1935 al juzgar la obra de este mismo poeta en relación con el surrealismo: "Las nuevas formas y apetencias líricas de tipo superrealista, hablando en general, que desde hace unos años, en tentativas, curiosas unas, francamente acertadas otras, venían intentando abrir un nuevo camino en nuestra lírica, han encontrado ya (sea esa tendencia todo lo discutible y sujeta a debate que se quiera) su perfección en el libro de Aleixandre" (204).

Sin embargo, en general, la crítica que se hará a las obras surrealistas durante estos años va a ser en su conjunto prácticamente igual a la que hubiera podido hacerse a la de cualquier autor nacido cien años antes. Se estudian los temas, las formas, los símbolos, las novedades que aportan, pero no por qué se escribe precisamente de esa manera, o qué concepción del hombre y del mundo subyace a sus simbologías e imágenes. Otras veces no se puede negar la presencia de elementos que suponen una nueva concepción de la poesía, pero se estudian como características personales, propias de un poeta determinado, más que como posibles propiedades de un modo común con otros poetas de su tiempo. Si se habla de la influencia surrealista en España, es siempre dejando claro que no fue influjo de la poesía francesa sobre la española sino necesidad del tiempo y se demuestra diciendo que no compartió el carácter experimental —entendido en lo que tiene de más aparente— que dieron los franceses a sus creaciones. No se reconoce, por ejemplo, el aporte decisivo que el surrealismo supone en cuanto a una concepción heurística de la poesía.

El conflicto

Una consideración me parece fundamental para entender el desarrollo de la crítica sobre las vanguardias. El problema podría parecer simplemente terminológico, pero a medida que se profundiza en él advertimos que tiene mayor calada de la que podría aparentar. A lo largo de la historia del surrea-

lismo la misma palabra que le da nombre se ha entendido con una múltiple variedad de significados. Ello se ha debido en primer lugar a que los surrealistas no partían de unos postulados fijos a los cuales se debían adaptar, sino que la teoría del movimiento fue forjándose al hilo de la propia praxis.

En principio "surrealismo" remite a una particular manera de entender la realidad. Sin embargo en la práctica no siempre es así: de hecho los surrealistas lo utilizaron también con otros referentes. Esta ambigüedad ha sido con frecuencia la causa de no pocos malentendidos que se han producido en torno a este movimiento de vanguardia.

El prefijo francés *sur*, además de las acepciones ordinarias, expresa la noción de un "más allá". En el caso que nos ocupa, este más allá no es una entidad trascendente, situada fuera de este mundo y superior a él. Cuando hablamos de surrealidad (*surrealité*) estamos refiriéndonos a una realidad en la que lo extraordinario, aquello que hace que se la deba distinguir con ese prefijo, es que tiene en cuenta no sólo los aspectos racionales de la existencia —los que englobamos habitualmente bajo el nombre de "realidad"— sino también aquellos que escapan al control de nuestra lógica. Aquí entrarían los sueños, el subconsciente, el azar, etc. Es decir, que esa surrealidad —término que, aunque quizá no sea la traducción más correcta, ha sido el que ha triunfado— es aquella en la que se unen todas las "realidades", las objetivas y las subjetivas, en un punto supremo (*point suprême*)⁸. Por tanto la surrealidad es el punto final al que los surrealistas quieren llegar; una síntesis que reunirá en sí todos los aspectos que habitualmente se entienden y aquéllos que los surrealistas intuyen y en los que quieren profundizar.

Sin embargo fue tanto el énfasis de los surrealistas al querer transmitir el descubrimiento de esa parte de la realidad hasta entonces desconocida, que en muchos casos llegaron a extrapolar su importancia dándole un papel casi exclusivo y olvidando momentáneamente el componente doble del "punto supremo". Así lo vemos en la segunda parte de la conocidísima definición del *Manifiesto* de 1924, en la que Breton explica qué es el surrealismo teniendo en cuenta sólo el aspecto inconsciente:

ENCICL. *Filos.* El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que no han sido tenidas en cuenta hasta su aparición, en la omnipotencia del sueño, en el juego desinteresado del pensamiento. Quiere acabar definitivamente con el resto de los mecanismos psíquicos y sustituirlos en la resolución de los problemas principales de la vida⁹.

Evidentemente la teoría así expuesta pierde por radical toda su fuerza convincente y queda convertida en una doctrina extravagante e inverosímil al no tener en cuenta el aspecto ordinario de la vida. La ambigüedad se refuerza además con una confusión ya clásica en el seno de muchos de los movimientos del siglo XX en los cuales los medios se confunden con el fin. Así sucede en la

primera parte de la definición que acabo de mencionar, en la que se describe el surrealismo del siguiente modo:

SURREALISMO, n. m. Automatismo psíquico puro por el cual uno se propone expresar, tanto verbalmente como por escrito como de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado de la mente en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral¹⁰.

De nuevo el reduccionismo hace que lo que podría ser entendido como un novedoso e interesantísimo procedimiento artístico pierda su atractivo para quedar convertido en lo que muchos de los poetas y la mayoría de los críticos contemporáneos consideraron casi un simple experimento.

Esta confusión influyó en gran manera a la hora de la recepción del surrealismo en España. Los poetas del 27 negaron en muchas ocasiones la influencia del surrealismo en su obra porque lo entendían como un simple método, que además ponía el acento en la inspiración y relegaba a un segundo lugar todo el aspecto del trabajo del poeta. Una escritura automática, no regida en absoluto por la razón sino fuera de todo tipo de control lógico, significaba que el poeta era un mero copista de lo que su imaginación le dictaba. Los poetas del 27, formados en la escuela de la poesía pura de Juan Ramón, sabían ya mucho del esfuerzo creador. Al principio vieron en el surrealismo simplemente un método más, y lo usaron como tal, pero no quisieron en ningún momento que se les llamara surrealistas, porque eso habría sido tanto como decir que no se preocupaban por el resultado, ético y estético, de su obra. De ahí la negación de muchos escritores a ser considerados surrealistas y su alegato de no sentirse en absoluto de acuerdo con la definición del surrealismo que se ha utilizado como paradigmática.

Es importante tener en cuenta toda esta imprecisión terminológica para no confundirnos a la hora de comprender este movimiento: una misma palabra se utiliza indistintamente para referirse a los medios, a una parte y al todo sin que las propias personas que la utilizan se den cuenta (o al menos así lo manifiesten) de esta ambigüedad.

Así pues, en los años anteriores a la guerra, se muestra evidente que los críticos hacen una interpretación excesivamente literal del *Manifiesto*. Por eso los poetas, y sobre todo los pintores, que conocían el surrealismo por sus estancias en París y por las creaciones artísticas más que por las teóricas, acabarían estando mucho más cerca del verdadero surrealismo que los críticos ajenos a las trastiendas del arte. He ahí una buena razón a tener en cuenta, puesto que para decidir la influencia del surrealismo francés en España, lo importante no es sólo que los surrealistas españoles hayan conocido los escritos teóricos de Breton sino que hayan leído, por ejemplo, las traducciones de Éluard que Cer-

nuda publicó en *Litoral* (1927), o esos poemas primeros como *Seis estampas para un rompecabezas* (1925), de Prados o *La flor de la California* (1928), de Hinojosa.

Una aceptación progresiva

En los años de la posguerra se va produciendo una paulatina aceptación, al principio con grandes reservas, después de manera más clara, de la existencia del surrealismo en España. Los matices restrictivos al respecto varían. Debido a las razones que acabo de exponer, uno de los principales inconvenientes que se suele objetar a la existencia del surrealismo en España, es la ausencia de escritura automática. Casi todos los autores hablan de ello, aunque también hay quienes (Harris, Hernández, Cano Ballesta) consideran que no se trata de una condición indispensable. Los autores extranjeros (hablo en general) suelen poner un mayor acento en los caracteres freudianos y vanguardistas, (es decir, los heredados de Francia) del surrealismo español. La opinión general es la que inició Paul Ilie¹¹: hubo una moda surrealista, un influjo pasajero, una mera aceptación de técnicas. Su influjo en España fue grande desde el punto de vista estético y de calidad de resultados, pero en el fondo no llegó a calar, no llegó a ser más que una huella sin arraigo. Entre quienes le siguen tenemos al mexicano Manuel Durán Gili¹² y, ya en los años 70, a Brian Morris. Sin embargo, los españoles insisten en destacar el valor de las técnicas utilizadas y los orígenes en la tradición literaria nacional de muchas de las características que presuntamente llegaron a los poetas de la generación del 27 a través del surrealismo. Siguen, por tanto la línea abierta por Dámaso Alonso (el surrealismo español es independiente del francés, y, una vez ambos en marcha, tuvieron contactos). Entre ellos podemos contar a Bousoño.

En cuanto al aspecto estético de ese posible surrealismo español, también la crítica se divide en dos. Por una parte tenemos a los estudiosos que podríamos llamar de tendencia tradicional, que hacen un análisis clásico, aun teniendo en cuenta teóricamente todas las novedades que el surrealismo supone, de símbolos y figuras. Éste es el caso de autores como Bousoño o Marcial de Onís¹³ (además, como he apuntado antes, de la práctica totalidad de la crítica no especializada española hasta hace muy poco tiempo). Por otra parte, están los autores que utilizan tesis freudianas prácticamente sin matices, descontextualizando así precisamente lo que de poético tiene la poesía y reduciéndolo a una materialidad amorfa y al cabo incomprensible. Así Paul Ilie o Brian Morris. Entre los que más empeño ponen en actualizar la crítica estética tenemos la obra de Bodini, quien se adelanta en 1963 a recuperar un juicio

más acorde con el autor y la naturaleza de la obra estudiada¹⁴. También Corbalán se añade a esta idea, aunque sea simplemente como introducción a su antología¹⁵.

A partir de los años 70 se extiende el interés por los movimientos de vanguardia y se multiplican tanto las traducciones como los estudios sobre la poesía surrealista de la generación del 27. En los años 80 la influencia del surrealismo en España es ya un hecho indiscutido para la crítica especializada, aunque todavía tardará en hacer su entrada en los manuales y en el acervo común. En los primeros años de esta década aparecen obras de carácter general que vienen a ser una revisión de todo el trabajo que se había realizado durante la posguerra hasta este momento. Algunas se detienen en la atmósfera que rodeaba a los jóvenes poetas de esa época¹⁶. Otros son compilaciones de artículos de carácter más teórico¹⁷.

Sin embargo, hay un momento en el que se verifica un verdadero cambio de dirección: 1987, a una larga distancia ya de la fecha en la que fueron escritos los poemas surrealistas de los autores del 27. Es un momento en el que se vuelven los ojos a aquellos movimientos de la transición entre ambos siglos —entiéndase en un sentido amplio—, al simbolismo y surrealismo, que pusieron de moda el triunfo de la imaginación. Se recupera de éstos no sólo la teoría, sino sobre todo —y es importante— su ambiente y su espíritu. En este año *Litoral* publica un volumen llamado *Surrealismo. El ojo soluble*, que supone una novedad radical en la manera que había tenido hasta entonces la crítica de entender el surrealismo. El propio diseño del número de la revista es significativo de por sí. Se compone de una serie de artículos teóricos y dos antologías, una francesa y una española, de obras de creación, tanto de escritura automática como de poemas. La mayoría de las ilustraciones están tomadas de cuadros, fotogramas, collages y dibujos surrealistas. El hecho de que aparezcan por primera vez en un mismo volumen escritos franceses y españoles en igualdad de condiciones, nos habla de una intención de relación explícita. García Gallego, compilador del volumen, destaca en las primeras páginas que la crítica sobre el surrealismo ha avanzado de manera clara, hasta el punto de que puede decirse que algunos de sus principales aspectos ya están esclarecidos, o al menos hay un acuerdo suficientemente generalizado de los estudiosos al respecto. Se refiere al acuerdo sobre el período que abarca el surrealismo en España (1925-1936), al consenso sobre cuáles son los autores y las obras surrealistas, a los avances metodológicos, etc.

A pesar de todo esto, faltan aún estudios que sigan profundizando en las vías de investigación ya abiertas. Es cierto que hasta entonces se habían analizado autores y obras surrealistas, pero no lo es menos que muchas veces se trataba de estudios de poca calada. Prueba de ello son estas otras palabras de Gar-

cía Gallego que, a pesar de que se han dado ya grandes pasos, podrían repetirse hoy:

Este conflicto plantea la necesidad de una profunda revisión de las "poéticas" de estos autores, pero sobre todo —y en esto creo que no se ha insistido bastante—, de todo el proceso creativo de una serie de obras fundamentales para nuestra literatura no sólo por su indiscutible calidad, sino precisamente porque su marcado carácter surrealista evidencia un desajuste y una contradicción total con las poéticas que aparentemente las inspiran (16).

Efectivamente, creo que esta es una de las ideas clave que no pueden olvidarse al estudiar el surrealismo español y su crítica. A pesar de todas las protestas de los autores del 27 en contra de dicho movimiento, la realidad es que algunas de sus obras desmienten sus poéticas, y que hay entre sus libros creaciones que si no se estudian desde una óptica surrealista o vanguardista son incomprensibles. De ahí la necesidad de incluir en los estudios de los poetas de la generación del 27 un apartado que explique la influencia surrealista en su obra con mucha más profundidad de como se viene haciendo hasta ahora.

Estos artículos de *Litoral* abren un modo nuevo de estudio del surrealismo español, con una perspectiva que seguirán a partir de este momento la mayoría de los estudiosos. Esta apertura se ha hecho también extensible en estos últimos años (sin que quiera con esto decir que haya una relación causal entre estos hechos) a otras artes. Así lo demuestran las exposiciones del Centro de Arte Reina Sofía sobre "La palabra surrealista" en 1994 y sobre "El surrealismo en España" de 1995.

Las últimas aportaciones de la crítica en relación con el surrealismo son obras como la compilación de Gabriele Morelli, *Treinta años de vanguardia española*, el número especial titulado *Imagen en libertad*, monográfico coordinado por Patricio Hernández que *Insula* dedica al surrealismo español en abril de 1996 o el suplemento a la primera parte de la época contemporánea de la historia de la literatura de Francisco Rico, aparecido en 1997 y dirigido por Agustín Sánchez Vidal. La mayoría de los críticos que aparecen en estas obras han orientado (o reorientado), con mayor o menor fortuna, sus obras en una misma dirección, importantísima para comprender la historia de la literatura del siglo XX: su objetivo es desarrollar el estudio de la poética (desde el punto de vista formal y de pensamiento) de aquellos autores de los años veinte que comprendieron que en las vanguardias se encontraba larvada la gran revolución de la poesía de nuestro siglo.

NOTAS

1. Ver a este respecto Blanch, especialmente los tres primeros capítulos.

2. Muy interesante al respecto, como ejemplo del pensamiento de los poetas, el texto de "Mundo poético" que cita Díez de Revenga (189) sobre el paso de Aleixandre desde la poesía pura al surrealismo y el famoso libro de Ortega, *La deshumanización del arte*, como ejemplo por parte de la crítica.
3. "1925 es «annus mirabilis» para la evolución de la vanguardia en España: Louis Aragon pronuncia una charla sobre el surrealismo en la Residencia de Estudiantes, R. Alberti obtiene —con G. Diego— el Premio Nacional de Literatura, aparece la revista *Plural*, se celebra la importantísima Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (ESAI). La *Revista de Occidente* ha consolidado su prestigio, y con ella la «etapa constructiva» que se anunciaba al final del ultraísmo. Al asentamiento de esta línea contribuyen dos libros, un acercamiento filosófico y una primera historia del arte nuevo: *La deshumanización del arte*, de Ortega, y *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre" (Soria Olmedo: 133). También es muy interesante para profundizar en el aspecto de las influencias vanguardistas en España el artículo de Jorge Guillén, "El estímulo superrealista".
4. Cano Ballesta insiste en la aversión de los escritores del 27 por cualquier doctrina que negara el valor de la técnica y el esfuerzo. Pero su verdadera intención, siguiendo el enfoque de todo el libro, es la de estudiar el compromiso político del surrealismo español. No está de acuerdo con Ilie cuando éste defiende la posición apolítica del surrealismo español, y afirma que "es indudable que tanto Lorca como Alberti atisbaron por primera vez en sus obras surrealistas el planteamiento tan básico del compromiso" (140), opinión que comparto y que también considero fundamental para entender el cambio que se produjo desde la separación de literatura y política de la poesía pura hasta la poesía comprometida de la época de preguerra, tanto en lo que se refiere a un compromiso político (Alberti) como social (Lorca) o humano (Aleixandre).
5. Como es ya harto conocido, la primera reseña del surrealismo en España es la que hace Fernando Vela en la *Revista de Occidente*, en diciembre de 1924, pocas semanas después de la publicación del *Manifeste du surréalisme* de Breton. El paso siguiente en la crítica lo da Guillermo de Torre en su libro *Literaturas europeas de vanguardia*, publicado en 1925.
6. Estas afirmaciones, publicadas en la *Revista de Occidente* (CXIV) pocos años más tarde —en 1932— ya suponen una distancia muy grande con respecto a las que acabo de comentar.
8. "Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire" (Breton 1988: 319).
9. ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie (Breton 1988: 328). La traducción es mía.
10. "Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale" (Breton 1988: 328).
11. *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, es, en su versión original, de 1968. La traducción española llegará cuatro años más tarde, en 1972.
12. *El superrealismo en la poesía española contemporánea*. Se trata de la primera publicación de cierta envergadura dedicada por entero a este movimiento y su influencia en España.
13. El libro de Marcial de Onís reconoce que Breton quería hacer del surrealismo toda una filosofía de la existencia, pero que lo que ha conseguido el movimiento en la práctica no pasa de ser una nueva toma de conciencia de lo que es la actividad poética. Explica que "existe —y siempre existirá— una contradicción insalvable entre la doctrina del surrealismo y sus manifestaciones artísticas concretas. Si hemos de valorar el surrealismo desde el punto de vista estético, tendremos que hacer tabla rasa de esta contradicción y considerar a las obras por lo que son en sí mismas, no por lo que, teóricamente, se quería que fueran". El estudio de Marcial de Onís, tiene, como consecuencia de este razonamiento, un carácter casi exclusivamente estético.

14. *I poeti surrealisti spagnoli* no será traducido al castellano hasta 1971. La visión del surrealismo de Bodini es amplia, habla de él como de un movimiento europeo al tiempo que critica a los franceses de "chauvinismo literario" por querer apropiarse de un fenómeno cultural mucho mayor que lo que fue su expresión gala.
15. Coincidiendo con el 50.º aniversario de la publicación del Manifiesto del surrealismo, en 1974 edita Pablo Corbalán su *Poesía surrealista en España*. Comparte la opinión de que la carga moral del surrealismo es clave inseparable del movimiento artístico, y considera que precisamente ese bagaje espiritual es el que le confiere una profundidad mucho mayor que la de cualquier otra vanguardia. A su vez, esta hondura de contenido, opina, se tradujo en una técnica radicalmente renovada. Destaca también que la mayoría de los escritores valiosos del surrealismo —tanto francés como español— alfan las técnicas irracionales y subconscientes a un "propósito racional deliberado", sin que por eso sus creaciones dejen de ser surrealistas. De lo cual deduce Corbalán, yendo a la causa principal de las reticencias, que es imposible negar que existió un surrealismo en España. Insiste en la necesidad de tener en cuenta qué fueron de hecho las obras de arte surrealistas, hasta qué punto vemos en ellas la aportación de lo irracional y hasta dónde llegó su elaboración. También creo que tiene razón al ponderar la influencia que ha tenido este movimiento en el arte contemporáneo. Él mismo dice poco antes: "El carácter de la sensibilidad y del arte de nuestro tiempo se debe, en gran medida, al surrealismo. La mayor parte de sus conquistas han sido asimiladas por el desarrollo histórico de las artes" (9).
16. Tanto Aranda como Santos Toroella consiguen introducir al lector en el ambiente surrealista español de las décadas de los 20 y 30.
17. De entre éstas, dos de las más destacadas tienen el mismo nombre, *El surrealismo*. Una fue editada por García de la Concha en 1982, y la otra por Bonet Correa el año siguiente.

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. "Espadas como labios' por Vicente Aleixandre". *Revista de Occidente* 114 (dic. 1932): 323-333.
- Aranda, Francisco. *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Blanch, Antonio. *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos, 1976.
- Bodini, Vittorio. *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Bonet Correa, Antonio. *El surrealismo*. Madrid: UIMP, 1983.
- Bousoño, Carlos. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. Madrid: Gredos, 1981.
- . *Superrealismo poético y simbolización*. Madrid: Gredos, 1978.
- Breton, André. *Œuvres complètes*. 2 vols. Ed. Marguerite Bonnet. Paris: Gallimard, 1988-1992.
- Cano Ballesta, Juan. *La poesía española entre pureza y revolución (1930-36)*. Madrid: Gredos, 1972.
- Cernuda, Luis. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1957.
- Corbalán, Pablo. *Poesía surrealista en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1974.
- Díez, Gerardo. *Poesía española contemporánea (1915-1931)*. Madrid: Taurus, 1979.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Vicente Aleixandre, de la poesía pura al surrealismo". *Estudios de Investigación Franco-Española* 6 (1992): 185-197.

- Durán Gili, Manuel. *El superrealismo en la poesía española contemporánea*. México: Universidad, 1950.
- García de la Concha, Víctor. *El surrealismo*. Madrid: Taurus, 1982.
- García Gallego, Jesús. *Bibliografía y crítica del surrealismo y la generación del 27*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, 1989.
- García Gallego, Jesús. *La recepción del surrealismo en España (1924-1931)*. Granada: Ubago, 1984.
- . ed. *Surrealismo. El ojo soluble*. Málaga: Litoral, 1987.
- Geist, Anthony Leo. *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*. Madrid: Guadarrama, 1980.
- Guillén, Jorge. "El estímulo superrealista". *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 1970. 203-206.
- Hernández, Patricio, coord. *Imagen en libertad*. N.º monográfico de *Ínsula* 592 (abr. 1996).
- Ilie, Paul. *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 1982.
- Marcial de Onís, Carlos. *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*. Madrid: Porrúa, 1974.
- Morelli, Gabriele. *Treinta años de vanguardia española*. Sevilla: El Carro de la nieve, 1991.
- Morris, Cyril Brian. *A Generation of Spanish Poets (1920-1936)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- . *Surrealism and Spain, 1920-1936*. Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- . *The surrealist adventure in Spain*. Ottawa: Dovehouse Editions, 1991.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte; y otros ensayos de estética*. 1925. Madrid: Espasa-Calpe, 1997.
- Rico, Francisco, dir. *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 7/1. Barcelona: Crítica, 1997.
- Salinas, Pedro. "Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor". *Literatura española del siglo XX*. Méjico: Antigua Librería Robredo, 1949.
- Santos Torroella, Rafael. *Dalí residente*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1992.
- Soria Olmedo, Andrés. *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid: Istmo, 1988.
- Surrealismo español*. N.º monográfico de *Ínsula* 515 (nov. 1989).
- Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1965.
- . *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio, 1925.
- Vela, Fernando. "El suprarrealismo". *Revista de Occidente* 18 (1924): 428-434.