

RAQUEL MEDINA BAÑÓN

*El surrealismo en la poesía española de posguerra
(1939-1950): Ory, Cirlot, Labordeta y Cela*

Madrid, Visor Libros, 1997, 199 p.

La reivindicación de un surrealismo español en la poesía de los años 1939-1950 configura la tesis que vertebra este libro publicado en 1997 por la editorial Visor. No deja de resultar arriesgada esta postura teniendo en cuenta la controvertida aceptación que ha venido padeciendo el término *surrealismo* en nuestra tradición poética. El planteamiento general de la autora es considerar que esta vanguardia de posguerra no fue un hecho puntual y aislado, sino una manifestación que muestra evidentes puntos de continuidad con la vanguardia de preguerra, al tiempo que la toma como el precedente no sólo de los novísimos sino también de los poetas de los 50. Sus propósitos son, pues, situar la experiencia surrealista en el ámbito poético de la posguerra, definir los rasgos propios del surrealismo español ante la ortodoxia francesa y señalar que, pese a su aislamiento, la poesía española seguía de cerca las propuestas poéticas que se sucedían en el resto de Europa.

Frente a las posturas que han negado la existencia de un surrealismo español, este trabajo continúa la línea expuesta por Paul Ilie en *Los surrealistas españoles* al considerar el surrealismo español como una modalidad del surrealismo francés basada en un estilo o técnica y no en la reivindicación política. Sin embargo, matiza su autora que, aunque la actitud política militante quede al margen, en la poesía española surrealista la conciencia social es un factor determinante, por lo que buscar “nuevos modos de representación de la realidad no implica que no hubiera conciencia social en los surrealistas de posguerra” (p. 17). Para Medina a veces los límites no quedan muy bien definidos, pues la impronta irracionalista es perceptible incluso en algunos poetas espadañistas —Victoriano Crémer o Eugenio de Nora—, en el Luis Rosales de *La casa encendida* o en poetas como Luis Felipe Vivanco y Leopoldo Panero. Pero sor-



prende su radical partidismo cuando considera que esta tendencia vanguardista de posguerra “puede caracterizarse como uno de los revulsivos poéticos que salvaron a la poesía española del estancamiento que parecía avecinarse” (p. 11), o cuando recupera entre los poetas en los que centra su estudio el sorprendente nombre de Camilo José Cela junto a los de Miguel Labordeta, Juan Eduardo Cirlot y Carlos Edmundo de Ory.

La clasificación de la poesía española entre esos años como una poesía garcilasista, tremendista y existencialista no dejó espacio, según comenta, a la tendencia surrealista. Estos poetas, situados, pues, en la heterodoxia, no comulgaron con los presupuestos de los poetas realistas ni con los de la ortodoxia, por lo que cabría considerarlos como un intento de recuperar el espíritu de la vanguardia europea. De esta manera, en la vanguardia española de los 40 habría una evolución más que una ruptura con la continuidad histórica y con las técnicas tradicionales. Desde este punto de vista, sitúa al surrealismo como una de las reacciones vanguardistas a la concepción del ‘utilitarismo’ que produjo la modernidad. Ya que uno de los puntos que con mayor ímpetu une al surrealismo de posguerra con el histórico es la concepción del lenguaje, se dedica a estudiar ese tipo de lenguaje reivindicado por los surrealistas de posguerra “como respuesta a la situación de ‘instrumentalización’ a la que la poesía había sido abocada en la España franquista” (p. 59). La concepción surrealista del signo lingüístico se opondría tanto a la de los garcilasistas como a la de los realistas, puesto que reivindicaba nuevos instrumentos de percepción de la realidad como la imaginación. Esto no supone una subjetivización de la realidad a la manera romántica, sino que, siguiendo a Paul Ilie, el inconsciente aportaría un distanciamiento de los estados anímicos que afectan a la percepción sensorial. En todos estos poetas encontramos un primer estadio de introspección subjetiva al que le sigue una disgregación del yo para alcanzar una fusión con la totalidad, una proyección hacia lo exterior. La poesía se convierte desde esta concepción en respuesta ideológica: “Porque buscar en la imaginación, en lo onírico y en lo irracional el medio por el que sobrepasar la realidad apariencial, significa rechazar lo racional, lo normativo” (p. 174). Esta labor introspectiva es necesaria para la definición de la conciencia del yo y su relación con la realidad. La introspección, entendida como la búsqueda de la objetivación de lo subjetivo, llevaba al desdoblamiento del yo con el que se conseguía romper la distancia entre lo objetivo y lo subjetivo; de ahí que tenga lugar la dislocación de la realidad. El movimiento de introspección del yo, al que José Carlos Mainer llamó la búsqueda de la “razón subjetiva”, era una de las características de

la poesía surrealista de la posguerra española. Dicha búsqueda, en opinión de la autora, deparaba “la comprensión de un yo desdoblado, de múltiples facetas, inmerso en una realidad también múltiple e imposible de determinar” (p. 115). El desdoblamiento no fue sólo temático, pues llegó a convertirse también en el paradigma de la construcción metafórica. De manera muy tangencial repasa el tratamiento que el pensamiento positivista había otorgado a la metáfora negando su carácter cognoscitivo. Recordemos que a partir de 1936, con la propuesta de Ivor A. Richards en *The Philosophy of Rhetoric*, se explicó el proceso metafórico como un proceso cognoscitivo, iniciándose una ruptura con las ideas aristotélicas. Numerosos han sido desde entonces los acercamientos teóricos a la metáfora —Monroe C. Beardsley con su teoría de la oposición verbal, Paul Henle con su planteamiento acerca de la significación icónica o la teoría del intuicionismo de Israel Scheffler. Las posiciones más contemporáneas han admitido el carácter semántico de la noción metafórica, es decir, “la imprescindible participación del contexto poético en la significación metafórica; o, dicho de otro modo, la contextualidad de la metáfora” (p. 100), éstos eran los puntos de vista de M. Riffaterre, Paul Ricoeur, Benjamin Hrushovski y Samuel R. Levin. Así, pues, la metáfora surrealista no dependía de la analogía, sino de la divergencia, de manera que con ella se rompieron las leyes metafóricas basadas en la asociación racional entre los elementos, realzando el espacio irracional, tal como previamente habían hecho los futuristas. Este esquema metafórico subrayaría su incapacidad para la unidad del yo o de cualquier otro elemento de la realidad, por lo que “revierte tanto en el nivel semántico como sintáctico, implicándose una unidad de intención al enfatizar la multiplicidad del sujeto y del objeto y basarse en la coordinación o la aposición” (p. 115).

Otra característica de la poesía surrealista de posguerra fue la tensión provocada por una doble concepción de lo onírico y de la memoria. El sueño, la alucinación, provocaba una doble respuesta ante la realidad. Así, la concepción de la ciudad en Labordeta, Ory, Cirlot y Cela se relaciona directamente con la ciudad lorquiana: centro de alienación y deshumanización. Frente a ella, encontramos el paraíso perdido, representado por la naturaleza. La noción de alienación como sinónimo de la modernidad la hallamos particularmente en la poesía de Labordeta, quien, al igual que los poetas del 27, realiza su crítica desde el paisaje urbano. Para Medina, el carácter existencial de la poesía de Labordeta tiene un origen social, con el planteamiento de los problemas de clase, que es el que condiciona su respuesta existencialista. No olvidemos que Carnero habló del “superrealismo realista” de Labordeta, pues para este poeta



lo cotidiano formaba parte del mundo surreal. Esa búsqueda del paraíso perdido nos lleva directamente a una compleja noción de la temporalidad. Si el surrealismo francés establecía, por una parte, un tiempo cronológico en el que el pasado era rechazado porque remitía a la nostalgia romántica y, por otra, una noción metafísica de tiempo, que remitía a la atemporalidad de la existencia, los surrealistas españoles de posguerra rompen con la concepción cronológica del tiempo de los franceses, aunque manteniendo su noción metafísica. De esta manera, frente a la modalidad francesa canónica, que había rechazado la noción cronológica de pasado, “el surrealismo español de posguerra parece dirigirse hacia un neorromanticismo que encarama la nostalgia del pasado frente a la realidad del presente, y que hace ver el futuro a imagen y semejanza del pasado” (p. 156). El pasado es reivindicado desde el punto de vista cronológico, siguiendo la línea neorromántica del surrealismo español anterior a la guerra civil.

El elemento central que los surrealistas perseguían de la fusión entre lo subjetivo y lo objetivo representaba para los franceses un intento por descubrir la verdadera realidad: la surrealidad. Esta búsqueda de lo inefable dio lugar a una especie de misticismo en el que el poeta se convertía en mago, creador y arqueólogo. Esta es la postura de Ory, Cirlot y, a veces, de Labordeta. Medina afirma que no se puede negar la raíz subjetiva de esas voces pero también se debe contemplar el anhelo por salir de ella, por lo que puede entenderse más claramente la evolución de Labordeta de un *yo* a un *nosotros* o la búsqueda amorosa de Cirlot y Ory, aunque ese movimiento de apertura se realice siempre desde los presupuestos subjetivos de lo privado. En su opinión, la inmersión de lo subjetivo en el ámbito de lo objetivo debe “contemplarse como el interés genuino por trasgredir los límites a los que había sido confinada esta poesía y por mostrar que también desde lo subjetivo puede articularse un discurso representativo que siempre, por ser subjetivo, es verdadero” (p. 122). Consecuencia de este misticismo y de la noción de temporalidad es la aparición de una filosofía del deseo en la que la figura femenina se configura como eje. Hay en esta poesía una sacralización de la figura femenina que proviene de la tradición cortés y de la imagen sublimada romántica. Algunos ejemplos del tratamiento que el amor adquirió en el surrealismo podrían ser, entre otros, los libros *Najda* (1928) y *L'amour fou* (1937) de André Breton y *L'amour et la poésie* (1929) de Paul Éluard. Pero el surrealismo de posguerra contempla más bien las circunstancias sociales y morales de una sociedad oprimida como generadoras de la castración de la sexualidad. Miguel Labordeta asocia, por

ejemplo, en su poesía la libertad sexual a la libertad social, al tiempo que denuncia la represión sexual y, por ende, la hipocresía social de la España de los 40, de donde proviene la caricaturización de los modelos de conducta sexual femenina durante la posguerra. La mujer se convierte en un tema central de esta poesía representando ideas contrapuestas. En Cirlot la mujer es vista como agente destructivo, en Labordeta la vemos como la perpetuación de valores morales o sociales rechazados; pero, al mismo tiempo, encontramos en Ory, Cela y Cirlot a la mujer celestial, percibida “como el agente de la anulación temporal y de la consecución de lo absoluto” (p.178) y generadora de la creación poética.

En definitiva, este surrealismo de posguerra fue definiéndose, en palabras de Raquel Medina, a través de la fusión de diversas fuentes: Cirlot aunó el neobarroquismo sensualista y el surrealismo, Cela recibió la influencia lorquiana y la quevedesca, Labordeta aportó el surrealismo imaginístico de carácter visual con claras conexiones con el surrealismo cinematográfico, mientras Ory ofrecía “las negruras goyescas, así como quevedescas, de una realidad concebida como pesadilla que se expresa en un verso plagado de imágenes visonarias y de musicalidad extremada” (p. 176). Dejando a un lado a Cela, que ya no publica más poesía, comenta que la evolución de estos poetas afianzó el carácter inicial de sus poéticas. Cirlot refuerza su conexión con la poesía experimental, Labordeta divide su poesía en “epilírica” —a medio camino entre lo testimonial y lo creacional, pero manteniendo la imagen surrealista en numerosas ocasiones— y “metalírica” —la lírica de la creación poética, de la experimentación con la palabra. Por su parte, la poesía de Ory viene marcada en los años 50 por el llamado “introvertismo”, muy próximo a la “metalírica” labordetiana, aunque posteriormente se lanza a la comunicación del experimentalismo poético. La huella de esta poesía surrealista continuaría en la década de los 50 por diversos caminos en las revistas *Deucalión* o *El pájaro de paja* y en poetas como Ángel Crespo, Alejandro Gabino Carriedo, Antonio Fernández Molina, Félix Casanova de Ayala, Manuel Álvarez Ortega, Antonio Saura, Javier García Sola, entre otros. Afirma de este modo la tesis de la que partía al principio: más que un vacío —paliado tal vez en parte por *Antología del surrealismo español* (1952) de J. Albi y Joan Fuster, *Poesía surrealista en España* (1974) de Pablo Corbalán y *Antología de la poesía surrealista* (1985) de Ángel Pariente, que consideraron el surrealismo español como una constante poética desde la preguerra hasta la posguerra— se reitera en este libro la idea de una continuidad evolutiva entre la vanguardia del 20 y las posteriores manifestaciones ex-



perimentales. No obstante, resulta exagerada la postura de la autora al comparar este surrealismo de posguerra con el de algunos poetas del 27, más aún partiendo de nombres tan dispares como el de Cela en *Pisando la dudosa luz del día* o el de Gabriel Celaya en *Marea del silencio* y *La soledad cerrada* como los dos continuadores del surrealismo vanguardista, o al considerar que su propuesta fue la única solución para lograr “la superación del maniqueísmo poético de la época y la revitalización de la poesía” (p. 179). Asimismo, podríamos replantearnos el debate crítico sobre el propio término *surrealismo*, dado que hasta las manifestaciones neovanguardistas de algunos poetas de finales de los sesenta y principios de los setenta no se comenzó a relacionar esta poesía con la de la generación del 27. Pero sobre todo se le puede discutir que relacione insistentemente la poética experimental de los autores seleccionados con una concepción unilateral y, desde mi punto de vista, excesivamente dogmática de la modernidad, aquélla que opone la tradición al vanguardismo, perpetuando una vez más un modelo dualista y excluyente sin cuestionar la dialéctica entre el discurso literario y su enclave cultural.

XELO CANDEL
Universitat de València

