



Las iluminaciones profanas. Mirada, representación y mundos en la poesía de E. F. Granell

Arturo Casas

-51-

O POETA / destroi-vos

Mário Cesariny

En un trabajo publicado en 1929 en la revista *Die literarische Welt* Walter Benjamin afirmaba que, desde Bakunin, en Europa no había vuelto a *vivirse* un concepto radical de la libertad hasta que el surrealismo desvaneció la esclerosis de los ideales etopolíticos dominantes. En la irrupción de la mirada y la conducta surreales en la esfera pública hubo, a su juicio, una decisión por ganar «las fuerzas de la ebriedad para la revolución» (Benjamin, 1929 trad. 1980: 58-59), un elemento que él sabía que históricamente, sobre todo en modulación anarcoide, había figurado casi siempre en los momentos de cambio social conflictivo. Yendo más allá, los surrealistas habrían aportado una visión dialéctica, verdaderamente insólita, de la libertad y de la ebriedad, relacionándose de modo transitivo y vital con esos que ya no eran sólo conceptos ni horizontes, sino vivencias de naturaleza dionisíaco-subversiva movidas a síntesis exploratoria, hermenéutica¹. Los -52- surrealistas *organizaron el pesimismo histórico* entrando en el debate ideológico, continuaba Benjamin, para dar cuerpo a la tropología poética -a las imágenes creadas/soñadas/sorprendidas- en el terreno de la acción política. Para reificar el signo o el símbolo en praxis o programa. Se trataba así de

ensanchar el ámbito de las soluciones económicas y sociales simultáneamente a aquella otra ampliación que anhelaban practicar de entrada, la focalizada en la experiencia estética. En definitiva, observémoslo, estaríamos ante una revolución en la que uno de los elementos más profundamente afectados sería el *referente*. Porque el surrealismo incumbe a la realidad (construida), se conforma en sentido pleno como un *interpretante*. Es un vértice tercero en relación doblemente dialéctica y metonímica con el mundo y el lenguaje; y, asimismo, con sus respectivas gramáticas. De hecho, ese rasgo lo comparte con otras poéticas pictóricas y literarias afines, aunque cultural o etnográficamente menos amplias. Muy singularmente lo hace con el realismo maravilloso, también problematizador de los límites lógicos de la percepción de lo real, también cuestionador del discurso que sobre esa experiencia enuncia el sujeto que testimonia, y también, por último, defensor del carácter integral de todo lo humano. He ahí -53- uno de los motivos que pueden explicar evoluciones estéticas como la experimentada por Alejo Carpentier y otros artistas y escritores caribeños.

A Juan Larrea (1956 1974: 49-55) le gustaba aplicar, en esta misma esfera cognoscitiva, la noción de *continuum*, bien útil para descifrar el trabajo titánico del pintor Concheiro en la novela de Eugenio Granell *Lo que sucedió...*, consistente nada menos que en pintar y retocar durante la mayor parte de su vida un enorme lienzo tensado entre dos grandes cilindros. El lienzo aspiraba a contar la historia de España, todo un «catálogo de realidades», ocupando -el dato no es menor- la práctica totalidad del espacio vital habitado por Concheiro, una especie de cueva en la que se refugia del mundo *superficial* que lo cerca. Sin embargo, la continuidad no afecta sólo al soporte material del objeto artístico: Concheiro y sus coyunturales colaboradores llegan a fundirse (en el mejor *estilo Borges*) con el mundo descrito en la obra. La luz escasea y funde los límites: la historia (la representada y la que es producto mimético) devora a sus hijos (artífices mimetizadores, claro, pero antes que eso *hombres*), y el *collage* perenne de idas y vueltas que otorga a su creador la libertad necesaria para vivir se convierte al mismo tiempo en su cárcel (Granell, 1968 1989: 173-181).

Entiendo equivocado el análisis según el cual del proyecto totalizador del surrealismo sólo hubo conciencia plena y cabal en su primera etapa europea. Interpreto que en la segunda se produce una corrección -54- importantísima de las dimensiones del movimiento. Son tan relevantes los encuentros mexicanos de Breton con Trotski o con Rivera y el desastre plural ocasionado por las guerras española y mundial como la ubicación original de ese segundo período en Latinoamérica. Esto último fue el desencadenante efectivo de lo que con terminología larreana llamaré *la instauración de un Nuevo Mundo*, fue el catalizador de aquella anhelada fundación civil vacunada ya contra toda organización sinodal, que el escritor bilbaíno encomendaba nada menos que al «Logos vivo», aquel que a través de la voz de los poetas y su «Verbo visionario» sabría iluminar un nuevo rumbo espiritual para Occidente. Lo cual suponía para Larrea (1944), entre otras cosas, algo que importa destacar ahora: 1) una preclara y muy inusual conciencia del trance europeo como crisis de una forma de pensar y de actuar -palmaria en libros como *Razón de ser*, y merecedora de algún análisis a la luz, por ejemplo, de Husserl, o de Ortega, o de Camus-, y 2) el paso de la internacionalidad de una escuela más o menos doctrinal y bastante dependiente aún de la asociación de genios individuales (características ambas que están detrás de ciertas desavenencias, autoexclusiones y marginaciones) a la *universalidad* de una revolución abierta, expandida y total, dispuesta a denunciar con letra algo más gruesa que antes la avidez de fama y dinero por parte del artista, su mezquina entrega al mercado y los peligros de su

desideologización o de la *vuelta a la casa burguesa* después del aventurismo pródigo de una irreflexiva -55- juventud (Cocteau, Dalí, Hinojosa..., la fenomenología de la defección ya había crecido lo suficiente). Fijémonos en que este paso se enmarca en una situación histórica no exclusiva del surrealismo español. En este tiempo todo surrealista fue antes que cualquier otra cosa un exiliado. Pero el propio exilio reactivó en los mejores de ellos la asunción proyectiva de un viaje de iniciación sin fin, para concebir y alentar desde una esperanza histórica de raíz *magnética* un nuevo mundo. Cuando menos esto es lo sostenido en un trabajo reciente por Jacqueline Chénieux-Gendron (1996), con el que concuerdo plenamente excepto en lo tocante a los nombres que se silencian.

Ésta de la que se habla es la etapa en la que Granell amplía su intervención pública a la creación artística surrealista. El autor ya había orientado su vida en sentido revolucionario en el decenio de los años treinta, tal y como demuestran su actuación en los años de la II República, su militancia política en las células trotskistas de Izquierda Comunista, y posteriormente en el POUM, y su activa participación miliciana en la Guerra Civil, tan pendiente de las balas de fabricación alemana como de las producidas por la industria soviética, y muy consciente además de algo que un sector no pequeño de la historiografía española, torpemente preso en las redes de una mal entendida reconciliación, todavía no es capaz de reconocer sin ambages. Me refiero al hecho probado de la feroz e implacable represión llevada a cabo por falangistas, con la colaboración de los militares y la -56- anuencia del clero, en los territorios *liberados*; represión que fue generalizada en la península, pero que tiñó de sangre muy especialmente a Galicia².

En las entrevistas concedidas y en los escritos biográficos publicados hasta el presente es habitual encontrarse con un par de datos: 1) Granell pintaba y escribía ya desde su primera juventud compostelana, y 2) para él, pintar y escribir fueron siempre actividades confluyentes en la noción vivencial de la *poesía*, que recobra así el valor etimológico de *creación*, de acto libre representador e instaurador de existencia. Consta además que la obra de aquellos años, incluidos incluso los del trienio bélico, nada tiene que ver con una orientación surreal, ni tan siquiera vanguardista, y esto aun contando con el hecho de que Granell trató durante la guerra a Benjamin Péret y a Wifredo Lam, y que hacia 1932 había -57- conocido ya a Pierre Naville (escritor y teórico del surrealismo y del trotskismo, que en 1926 había dado a la imprenta un libro de título inequívoco, *La Révolution et les intellectuels: que peuvent faire les surréalistes?*). Así, el relato-testimonio «Zapadores», publicado en *Hora de España* (1938), es en lo fundamental un reportaje de su labor en el frente de Aragón³. Nada que ver, a pesar de la coincidencia de paisajes nevados y trincheras abarrotadas -a pesar, incluso, de algunas imágenes incongruentes con la estética de fondo, del tipo de ésta: «la luna se decidió a salir, luciendo entera como un gran botón de calzoncillo pegado en el cielo» (p. 73)-, con un capítulo como «Speculum Belli» de *La novela del Indio -58- Tupinamba*, donde se habla del invento de un seminarista romano para abastecer de armamento a los curas combatientes: crucifijos con incrustaciones de reliquias que tenían por munición una mezcla de plomo y hostias secas, materia prima -informa el narrador- con la que las fuerzas eclesiásticas del catolicismo redimían *ipso facto* sus pecados contra el cuarto mandamiento (Granell, 1959 1982: 111).

La participación de Granell en la revista *P.A.N.*, ya en el año 1935, es bien sintomática de lo que se afirma. Dirigida por Otero Espasandín y promovida por los

hermanos Eduardo y Rafael Dieste, fue un medio claramente elusivo, cuando no beligerante, en relación con las vanguardias, a menudo presentadas como sectas o grupos colegiados de artistas. Otero Espasandín, en su recensión del libro *Poesía* de Rafael Alberti, no encontraba horizonte humano o social en el surrealismo, descrito como una escuela promotora de la desintegración de las virtudes del poeta en mera búsqueda de su subconsciente personal (4, p. 80). Mayor interés ofrecen las tomas de posición del crítico de arte de *P.A.N.*, Cándido Fernández Mazas, futuro ilustrador de la revista trotskista *El combatiente rojo*, dirigida por el propio Granell en otoño de 1936. Fernández Mazas conoció de primera mano el surrealismo y otras vanguardias merced a su residencia en París a mediados de los años veinte. Entonces ya había escrito uno de los que tengo por primeros atisbos del casi siempre mixtilíneo surrealismo hispano, en concreto el relato «El hombre -59- del bastón», de 1922. En él se encuentran párrafos del tenor de este que sigue:

Al mediodía volvió a su casa y encontró muerto su pobre corazón olvidado. Todos sabemos que el corazón sólo resiste nueve horas y siete segundos fuera de la cabina de nuestro cuerpo. No tuvo un solo gesto para su corazón que flotaba sobre el agua como un ahogado. Era un hombre sin corazón y no le dio importancia; cogió su bastón y lo colocó amorosamente del brazo.

(Fernández Mazas, 1922 1990: 18)

Mazas fue quien primero informó a Granell sobre el curso y desarrollo del grupo surrealista francés, si bien en un momento -¿el propio 1935 de la fundación de *P.A.N.*?- ya algo distante de la curiosidad que pudo sentir por las entregas inaugurales de *Minotaure* (aquellos dos primeros números dobles, de 1933); y más alejado aún de la experimentación dramática que había puesto en práctica en obras que casi nadie se tomó la molestia de leer, la parábola onírica en tres escenarios *Santa Margorí*, de 1930, y la farsa en siete momentos *Los cuernos disparatados*, compuesta hacia 1931 y vuelta a retomar pocos meses antes de su muerte, en 1942, pero, en cualquier caso, inédita hasta 1981. *Los cuernos disparatados* es una pieza curiosísima en la que se investiga la funcionalidad teatral de un temprano narrador-mediador y de otras «ejemplares interrupciones». Mas el caso -60- es que en 1935 Mazas descalificaba sin medias tintas la trayectoria de los surrealistas franceses. En su criterio, tentativas de un arte ingrátido y sonámbulo; reduciéndolas, junto con las cubistas, apenas a un problema económico y especulativo de las galerías de arte (1935: 22-23). Para el crítico -repárese en su ángulo de tiro- existía una contradicción insoluble entre la actitud ensimismada, íntima, *pueril* y ahistórica del primer surrealismo y la apertura materialista experimentada a raíz de la entrada en el Partido Comunista de sus miembros más destacados; de manera tal que «meter en cifra histórica» la intimidad de la conciencia, extirparla del mundo de la ucronía para temporalizarla, era a sus ojos una simple aporía paralizadora.

Granell, que en diversos medios ha reconocido su deuda intelectual y formativa con Fernández Mazas y con los hermanos Dieste -igualmente desafectos al *método* surrealista como camino de libertad-, hizo en *P.A.N.* tan sólo crítica musical, por cierto no exenta de un tono academicista. En ella es difícil apreciar indicios de proclividad

surrealista o vanguardista al margen del interés que demuestra ya entonces por las culturas periféricas en cuanto inspiración o punto de apoyo para la elaboración de un discurso musical renovado, que sin hacer dejación de la búsqueda de universalidad supiese adoptar algunas referencias específicas o regionales. El crítico musical de *P.A.N.* revelaba ya en 1935, pues, una de las convicciones que lo acompañarían más tarde: la desvalorización de todo localismo folclorizante, al que en -61- el campo de la música no se habría sabido resistir Dvorak, entre otros (Granell, 1935: 84). Se trata de una de las principales bases axiológicas -así lo estimo- de su distancia frente a cualquier propensión nacionalista, por democrática y respetuosa de la alteridad cultural que ésta se mostrase.

Como no puede ser de otra manera, voy a esquivar aquí ese problema óptico del surrealismo español, imperecedero cuando menos desde la *Antología* de Albi y Fuster (1952). Mas no por eso dejaré de aludir a peripecias como la del propio Larrea, padre huidizo del precario grupo surrealista hispano. El autor de *Versión celeste*, tan diligente en la introducción de las nuevas ideas como distante en relación con su puesta en práctica, es al mismo tiempo paradigma insuperado de la *instalación liminar o mestiza* de las corrientes vanguardistas actuantes en la España de entreguerras (dadaísmo, ultraísmo, creacionismo, surrealismo...), irreductibles a esencias puras o a recetas importadas de ingredientes medidos en París o donde fuere. Ahora bien, pensando en el caso concreto del movimiento que aquí nos importa, lo cierto es que precisamente por su naturaleza globalizadora, por su imbricación de lo poético y lo etnográfico con lo político y lo estético, el surrealismo exigía mucho más que una receptividad a la experimentación artística o psíquica y que una predisposición filoneísta. Carlos Edmundo de Ory (1972) escribió en una ocasión sobre el *falso problema* del surrealismo en España; puesto que, salvo excepciones -62- contadas que protagonizaron escritores o pintores con una formación muy particular, el ambiente cultural hispano -y el poeta postista hace aquí mención expresa de la calma chicha auspiciada por el catolicismo- atenazó los espíritus creadores impidiendo la marcha a favor de aquella revolución integral pretendida por Breton.

Pues bien, todo esto, todo ese cúmulo de angosturas, muda con el transtierro americano; se potencia incluso en los primeros años del exilio en aquellos escritores y creadores plásticos que conservaban indemne el germen revolucionario político y/o estético de sistemas de creencias como el surrealista. Y va a ser precisamente en el Nuevo Mundo (que los más de ellos quisieron Novísimo) donde se va a suavizar la famosa carencia programática del surrealismo español, reconocida por Vittorio Bodini (1963) y por la generalidad de los estudiosos. Y no será inoportuno en este momento señalar en el caso canario, organizado en torno a la *Gaceta de Arte* y bien documentado a estas alturas, una suerte de precedente o vaticinio. El archipiélago, mundo liminar entre mundos -Europa, África y América-, había sido ya *colonizado*, así lo expresa Pérez-Minik, por Breton y por Péret en su estadía tinerfeña de 1935, experiencia surreal y provechosa para ellos mismos y para su poética.

En América Central, donde sobre todo en los primeros años, la labor didáctica de los exiliados españoles fue extraordinaria y se vio generosamente reconocida, la responsabilidad mayéutica giró en los intelectuales menos académicos, y también en los menos *instalados*, hacia -63- una odisea fundacional, positiva, optimista: América era en aquel momento el lugar propicio para la palingenesia de la civilización occidental, aunque fuese a base de gritos, como sugirió Benjamin Péret en frase célebre que años

más tarde reformularía Mário Cesariny (1987), frase que se habilitaba como *Leit-motiv* de la presentación que el surrealista francés escribió para el catálogo de la primera exposición individual de Granell en París (Galerie L'Étoile Scellée, 1954), que cito por el catálogo de la antológica madrileña de 1990 (en adelante *CM*):

À la hauteur d'un cri... Ce cri qui, parti d'Europe, éveille tous les échos de la mer caraïbe, n'a pas manqué, de surcroît, de trouver sur son passage matière à enrichir ses vibrations. Certes, l'Espagne originelle transparait dans chacune des œuvres de Granell, mais ne peut-on pas y voir déjà des tentatives d'hybridation? Ces êtres qu'il nous présente semblent issus d'un monde à découvrir.

(p. 90)

En casos como los de Larrea o Cernuda el proceso había desembocado ya antes del 36 en una retracción mística o en la simple indolencia y desconfianza histórica⁴. En el de Granell asistimos a una auténtica *revelación*, -64- a una conversión a la lucidez en la que coadyuvaron en alto grado los azares y los encuentros, y no menos el impulso de investigación antropológica, compartido con otros muchos surrealistas, que creo que habría que atender como signo de la *universalidad* de miras antes que como un producto ancilar de la morrena acumulada por el aluvión de una curiosidad coleccionista, polarizada entre la fascinación patológica de la que hablaba Freud y el prurito museológico e ilustrado que establece una insalvable línea divisoria (espacial y temporal) entre observadores y objetos. Claro que, como se sabe, todo encuentro es en realidad una cita, y la habida en mayo de 1941 en Santo Domingo con André Breton, Victor Serge, Pierre Mabile (no confundir con el ya citado Pierre Naville) o Wifredo Lam fue un acontecimiento crucial en la vida y en la obra de Eugenio F. Granell. También lo fueron los hallazgos (previstos) de máscaras, *kachinas*, *ready-mades*, juguetes, tallas...

Para el artista gallego, según leemos en la entrevista publicada por Domingo-Luis Hernández en el número diez de la revista canaria *La Página*, pintura y escritura fueron en los tiempos primitivos -como demuestra cualquier vestigio rupestre- la misma actividad. Los surrealistas habrían recuperado aquel espíritu, de manera tal que «la forma de organizar el surtido de imágenes de un poema surrealista es similar a la forma en que utilizan esas imágenes los pintores» (1992: 21), palabras que estarían en condiciones de suscribir otros poetas-pintores de la tendencia surrealista española, como -65- Moreno Villa, Alberti o su admirado García Lorca. Eso se logró ante todo -añade Granell- por la liberación antimimética de su arte, por la aspiración a una pintura en la que la inflación representativa fuese reconducida en beneficio de la mirada co-creadora y semiósica (fundamentadora de significado) del destinatario textual, observador, espectador o lector, algo que como expone en *Arte y artistas en Guatemala* ya había alcanzado la cultura maya, una prueba más de la universalidad intemporal del surrealismo⁵.

En consonancia con esto, en el libro misceláneo *Isla cofre mítico*, un crisol de géneros en el que converge el ensayo y la glosa con la crítica o el poema en prosa y que

obedeció en primera instancia a un homenaje íntimo al opúsculo de Breton y André Masson *Martinique charmeuse de serpents*, defiende Granell que la poesía es *anticipación*: la poesía sabe anticipar -igual que lo hacen las islas- el sentido vívido e inexplorado del mundo original. A este respecto recupera una importante clave bretoniana sobre el poeta Aimé Césaire. La poesía digna de ostentar ese nombre se valora en función de su grado de abstracción *negativa*. La poesía materializa una doble dialéctica del rechazo, primero en relación a la realidad -66- referencial, y en segundo lugar *contra* todo discurso previamente enunciado. La poesía, como la isla, es para Granell hermana del volcán: destrucción instauradora de un paisaje nuevo (1951 1995: 44). Igualmente interesantes a la hora de esbozar la poética granelliana son otros apuntes críticos dispersos en sus entregas ensayísticas de aquellos años. Así, en su trabajo de 1945 «De El Escorial al Guernica», adelantaba ya posiciones como las que acabamos de citar en *Isla cofre mítico*. En primera instancia, contra la creación cómoda, contra el autoplagio:

Sólo se arraiga, se fecunda y se crea cuando de algún modo se sintió la desazón del desarraigo. Si el proceso creador se detuviese un mínimo instante -y una forma de la detención es la repetición- sería el fin. Todo explotaría irremisiblemente al simple contacto de lo que es consigo mismo, tal cual es.

(Granell, 1945 1993: 3)

Y, en segundo término, para asentar de manera muy resolutiva el único rescate mimético por el que se sentía atraído, profesando así un credo poético que se reconoce plenamente coincidente con el emprendido por dos de sus más venerados escritores entre los no surrealistas, Rafael Dieste y María Zambrano, nombres a los que cabría aún añadir el del romántico inglés John Keats:

-67-

Si hay algún intento de representación en el arte es sólo el intento de representar los orígenes; es decir, de adivinar el fin.

Al lado de algunos poemas sueltos compilados en catálogos como los de las exposiciones antológicas madrileña (1990) y compostelana (1993; en adelante *CSC*) y los presentados en revistas como *Pro Arte* (Santiago de Chile), *International Poetry Letter* (Honolulu), *The Philosophical Egg* (Toronto), *Free Spirits* (San Francisco), *Rey Lagarto* (Mieres) y otras, Granell escribió un único libro de poesía lírica, *Estela de presagios*, que aquí citaremos por la edición aparecida en el número 8 de *Rey Lagarto* (1991; en adelante *EP*), a la que seguiría aún una tercera, debida a Endymion (Madrid, 1992). Pese a ser un volumen tardío, no parece que sobre él pueda aplicarse el rótulo de «poesía de senectud», que hizo célebre Díez de Revenga en un libro de 1988 dedicado al estudio de la producción por él denominada *terminal* de varios de los poetas del 27:

Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti. Los poemas de Granell, lozanos y apartados del campo competencial de la geriatría, conocieron la fortuna de la traducción a diversas lenguas. Entre sus intérpretes figuran Mário Cesariny, Paul Aubert o Nancy Peters.

Pero conviene recuperar el anterior juicio/designio de Granell, en el cual se precisa la alta tarea de la poesía lírica (y, aquí sí, *ut poesis pictura*): representar los orígenes para vaticinar la ultimidad, para profetizar el fin. El -68- acto creador como medición e intermediación temporales. El presente de la escritura en tanto atención, recuerdo y espera. En simultaneidad que después, en la recepción, sólo la *pictura* (y ya no la *poesis*) conservará. Así se lo exponía Goethe a Eckermann, resaltando la violencia impactante e inmediata de las artes visuales, una carencia de aquellas otras artes que como la lírica se ven obligadas a una verbalización por fuerza secuencial.

Granell reitera aquí la vieja obsesión pancrónica de Agustín de Hipona en las *Confesiones* (XI, 28). El yo enunciator toma forma presencial para *solidificarse en la verdad* (XI, 30), que el obispo igualaba con Dios (única, sobrenatural): «Conózcate yo, conocedor mío; conózcate yo como tú me conoces a mí» (X, 1). Igual que Benjamin, Granell aspira a resolver la verdad en *iluminación profana*: la verdad es ya apenas una verdad, una mirada representativa de un mundo en la ficción terrenal, en la posibilidad surreal que concatena principio y consumación al *hic et nunc* discursivo. Con todo, fijémonos bien: el santo católico y el poeta trotskista coinciden en confiar su ejercicio de autoindagación y de interpretación del universo a la propia voz enunciatora, a la permanencia sin término de su (r)evolución en círculo, a una iluminación que, profana o divina, en ambos posee un eje interior. Rafael Dieste había formulado en las páginas conclusivas de su ensayo *Sobre la libertad contemplativa* que amar, igual que conocer, son acciones ilimitadas, sin fin: amarse supone no acabar de amarse, -69- e, igualmente, conocer (sinónimo de *amar* para Dieste, que coincide aquí con los surrealistas) implica que se ignore el final del acto cognoscitivo (1948 1981: 100). La alternativa es clara, según Granell:

Fuera del círculo humano, el hombre se trocó en bestia -y
se cuadró. [...] Al ser humano le corresponde la forma
redonda, la cuadrada es propia del cuadrúpedo.

Esto escribió en sus magníficas «Notas para una teoría de la forma circular» (*CSC*, 227-239). Así pues, el *ser* es el ser que se constituye a través de la enunciación por él enunciada y de los actos por él asumidos. No hay final o conclusión en esa espiral cognoscente⁶. Sujeto -70- discursivo y discurso en perpetua génesis transitiva, igual que en la elaboración de un *mandala*, que en sánscrito significa precisamente «círculo». Y, siempre, en la orilla liminar, en la sorpresa, como en «Orilla asustada» (*CM*, 373), de título transparente:

Juntos en el rincón

Yo
Con la Poesía

Hay un estudio de Walter Mignolo, «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», de sumo interés para nuestro actual propósito. En él se defiende que la poesía vanguardista fue diluyendo paulatinamente la figura del poeta como banal resultante del nudo entre un *rol social* y un *rol textual*. Con la vanguardia la presencia del poeta se disuelve en la presencia de una voz enunciativa; más aún, en el acto volitivo que precede a su discurso, en aquello que convendremos en denominar *enunciación*. La lírica resultante problematiza la función del sujeto, lo proyecta ineluctablemente en la ambigüedad. Como sostiene John E. Jackson (1978: 15), a partir de la obra de Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé el *yo* es a la vez signo y referencia. La deixis, añadiremos, amplía/reduce la función cohesionante del discurso, que -71- por naturaleza propia le corresponde: se hace *enigma*, se instaura en novísima *esfinge*, fragmentaria, intangible.

Estructuralmente, la lírica de Eugenio G. Granell parte de esos mismos presupuestos. Los asume, si (como en el poema «Entre aquí y ahí» (CSC, pp. 264-265), otro título bien diáfano), pero por encima de eso impone una multiplicación que algo tiene que ver con la vieja obsesión distanciadora de la *mise en abîme*. Quizás por ello su poesía resulte de entrada tan sumamente *teatral*, tan reforzadora de esa hipóstasis del espacio escenográfico, en definitiva, de la relación dialógica consciente entre un espacio escénico *visto* (o lugar de la representación) y un espacio *desde el cual se ve*⁷. O, expresado en otros términos, de la sublimación del vínculo entre la historia/mundo que se ofrece como -72- ficción y su/s espectador/es (entre los cuales el inicialmente privilegiado es el propio sujeto enunciativo, el mismo espectador de lo por él configurado). Razón por la que algunos poemas se acercan tanto a la didascalía. Así, «La hora de la siesta» (EP, p. 12), donde el lector reconoce numerosas claves de la obra pictórica de Granell (pienso en óleos como «Felicísimo encuentro», también de 1981):

Una nube de arpas susurrantes

circunda el carruaje del aroma sabiamente cándido
que transporta entre virutas de mármol y de corcho
la delicada estambre
panal de modorras en varios capítulos

Ahí está la pareja

esa que se enfrenta rugidora unguada de proyectos
cada parte callada al rojo vivo
cada cual su capa de cristales

Ahí

los amenos contendientes del encuentro en todos los atajos
sin falta de las sonajas en relieve y el bastón original

La pareja

anegada en ilustre huracán de avispas encendidas.

En cualquier caso, importa subrayar que lo que de encuadramiento metadiscursivo pueda haber en los poemas -73- granellianos no es producto de una simple duplicación o multiplicación referencial, sino más bien de una operación especulativa *frontal* por la cual se desvirtúa la polaridad entre sujeto y objeto. Aquel está (o es) en este como este es (o está) en aquél. De ahí la imprescindibilidad del azogue deíctico. Ese que también nos faculta para descodificar parodias paronomásticas de la clase de las que se ofrecen en «Pirata enamorado» y en otros textos en los que el poema actualiza un particular retablo surreal de las maravillas (humor, *collage*, juego de cánones y repertorios...), muy próximo en su modelización -lo ha escrito M.^a Teresa González de Garay (1996: 151)- al practicado por Benjamin Péret en *Le Grand jeu*, libro calificado por C. B. Morris de *hipnótico* (1972: 106). A «Pirata enamorado» (*EP*, p. 14) pertenecen los versos

¡Oh! Aminta descalza

¡Oh! lauros ¡Oh! lares
¡Oh! lores cautos
sufridos y ya exóticos

Mas sobre todo

¡Oh Beleforonte enfurruñado!

Estela de presagios es a tal luz un título poco inocente. (Com)promete toda una poética, con especial incidencia en el marco semántico-pragmático, que es al que aquí nos estamos refiriendo. La *estela*, como resultado del transcurrir por un espacio del que nos alejamos -74- irrevocablemente: como contemplación (escénica) de la grafía efímera de una inmediatez temporal (i. e., *la prueba reveladora de que yo estuve ahí hace sólo un instante, la verificación de mi existencia*), como producto de un movimiento/evolución imparable, pues detenerse supondría la negación ontológica de la *estela*, y, tal vez, del cuerpo/vida que la provoca. Por su parte, el *presagio* conforma la definición de la estética surreal en su dimensión intuitiva, anticipatoria, potencial; pero antes que eso configura ya un acto enunciator por mediación del cual alguien vaticina algo. Anunciar una *estela de presagios* implica, pues, la escenificación o representación de un mundo reciente y continuo de voces alusivas a un devenir que se desenvuelve a la vez que se anticipa⁸. En consecuencia, la lírica de Granell *subjuntiviza* el tiempo y su percepción (el valor lo tomo del libro de Jerome Bruner *Actual Minds, Possible Worlds*, de 1986): la *estela* marca un recorrido presente-pasado mientras que el *presagio* dibuja una trayectoria pasado-futuro. No es casual -75- el título «Futuro presente», ni su alusión a «la trompa del tiempo» (*EP*, p. 23), si bien ahora preferiría recordar unos versos de «Comedia equivocada» (*CSC*, p. 266):

Ayer es el futuro pero uno camina de espaldas

Qué cosa si viésemos el mundo con ojos al revés y en la nuca (?)

Se da en estas formulaciones además un cruce dialógico, una mezcla polifónica en la que no es fácil la atribución de voces y miradas. Lo ejemplifica bien el texto «Gloria en el espejo» (*EP*, pp. 16-17), donde la huella de las primeras secuencias poéticas, que dan cuenta de las hazañas pretéritas de un héroe cansado y algo abúlico («es difícil creerlo / en su ballesta brillaba un caracol»), acaba por ceder paso a la premonición de la última secuencia, precedida por la notificación vidente de que la imagen embalsamada del guerrero será venerada por los siglos («Nadie logrará estrangular su aureola cantora»). Pero entremedias, como en taracea de apostillas, se ajustan intromisiones discursivas de rara procedencia; algunas de sonoridad gnómico-*clownesca*: «La gloria está hecha de cornetas y tambores / y no de quisicosas ni de las cuatro reglas»; otras claramente sediciosas: «No hay nada perfecto por mucho que se mire».

Páginas atrás hice mención de un curioso escrito de Granell, el ensayo «Historia de un cuadro», en el que el autor ponía en práctica un ejercicio hermenéutico relativo -76- a una obra por él mismo pintada, «Homenaje a los amantes de la playa de Riazor», originalmente titulada «Amor partido en dos»⁹. Granell utiliza la expresión «esclarecer el sentido de mi cuadro» (p. 53) para referirse a un proceso temporal, muy prolongado en el tiempo, que llegó a convertirse en obsesión. Nunca como aquí Granell sometió a desconstrucción su quehacer como inventor. Nunca como aquí trajo a primer plano la *perspectiva* (leída esta frase a la luz de sus distintas valencias). No parece por tanto que estemos ante un caso paradigmático -más bien, insisto, es excepcional- de su experiencia como observador o estudioso de su propia pintura. Pero de lo que no cabe duda es de que en «Historia de un cuadro», texto que también podría estar encabezado por el epígrafe «Pre-historia de un cuadro» o «Historia de la interpretación de un cuadro y de la modificación de un título», hay algunas pistas no desdeñables alrededor de -77- la *poiesis* y de la *mathesis* autoriales, pistas que como no podía ser de otro modo conducen al surrealismo.

Por ejemplo, 1) la del desinterés absoluto -*desprecio*, incluso- por la intencionalidad original consciente de la creación y por la planificación de la misma. Por ejemplo, 2) la de la relativización del azar en la *intellectio* y en la *inventio* artísticas. También, 3) la de la equiparación del acto hermenéutico aplicado a la obra propia con una autocomprensión personal-contextual que trasciende las estrecheces del psicoanálisis (el cuadro es aludido en la p. 44 como un «cofre de memorias o revelaciones»; poco después se añade aún que «el arte de la pintura es el de atesorar los sueños, esperanzas, reveses y venturas de la vida»), pero que se parece al método freudiano en la fe depositada en la procesualidad casi interminable de la investigación. Por ejemplo, 4) la de la sublimación del dirigismo del subconsciente en el proceso poético, en su lógica y en su estructura dispositiva. Más, 5) la de que la función social del arte o de la literatura nunca es fruto de un designio sometido a la razón -y mucho menos a la llamada *Razón de Estado*- sino que radica en la educación visual-lectora de sus destinatarios, algo que en su día supieron y ejercitaron mucho mejor los habitantes de Atapuerca, o por lo menos los de Altamira, que nosotros¹⁰; lo cual justifica para Granell la toma de posición

frente al artista que agregando a su obra *historicismos, sociologismos o laboratorios físico-químicos*, -78- lo único que consigue es cumplir un papel meritorio *como ciudadano* pero no como creador (p. 42). Por ejemplo, 6) la de la equiparación de la realidad poética de un objeto artístico con su potencia emotiva (p. 40), con lo que nosotros llamaríamos *caudal apostrófico*, cuya desembocadura natural es en Granell - así lo confesó en repetidas ocasiones- la elección de un título adecuado, acto que por definición queda instituido como averiguación primera de un significado, como *hermeneia* inicial que a nivel propedéutico se define y justifica por dotarnos de una trama o fábula aplicable sobre la verticalidad estatuaría de las figuras representadas. Y, en fin, 7) la de la alegoresis que fundamenta toda la inventiva de este autor: de hecho, «Historia de un cuadro» no es otra cosa que la búsqueda vivencial, casi existencial de una alegoría, de los sucesivos elementos del plano figurado que se corresponden con los del plano sensible-literal.

Todo lo anterior posee una extraordinaria capacidad iluminadora cuando se proyecta sobre *Estela de presagios* y sobre el resto de los textos líricos de Granell, transvase este de la pintura a la literatura perfectamente legítimo, como ya supieron ilustrar Estelle -79- Irizarry (1976: 173-196) y Arturo Ramoneda (1994) entre otros estudiosos de la obra del autor coruñés, además de él mismo. Esa proyección ayuda a comprender sus elecciones elocutivas y retóricas, su cronotología de lo imaginario, las realidades y enigmas de los mundos representados y contemplados, el *engagement* heterodoxo de poemas premonitorios como «Un sueño de Rumanía», que uno ya no sabe si estaban leyendo las camadas populares de Bucarest mientras con ira secular llamaban *drácula* a Ceaucescu allá por la Navidad de 1989 («qué gran espectáculo qué solemne sin agujas ni antorchas la estatua de Trajano empeñada en aplastar entre las estampas del libro de cocina la silueta de Stalin dándoles cabecitas de moscas a Alberti Aragon Mercader y Neruda»)... Todo eso que Emmanuel Guigon (1995) ha designado como el inventario del *planeta Granell*, descrito con magistral precisión como *eruptivo y pánico*, y que Benjamin Péret -repetámoslo- situó «à l' hauteur d'un cri».

Hablar de la mirada o de la óptica surrealista exige una referencia mínima al órgano de la misma. Nada más problematizado por los surrealistas que el ojo: desde el llamado «caso Brauner», que tanto (per)turbó a Larrea (1944 1967: 40-63), hasta el *close-up* del ojo vaciado en *Un chien andalou* de Buñuel/Dalí, las múltiples alusiones de Hinojosa en *La flor de California*, la famosa ilustración de *La Révolution Surrealiste*, con las fotografías de dieciséis componentes del grupo, todos ellos con los ojos cerrados... En 1944 Granell pinta un autorretrato -80- en el que el ojo derecho, desplazado de su órbita aunque preso al arco ciliar con un imperdible, sobrevuela alado una clepsidra. Por aquellos años dominicanos reitera pinturas y dibujos en los que los indios se representan siempre bizcos (años después supo que las madres mayas colgaban de los cabellos frontales de sus hijos pequeñas esferas de copal para lograr que éstos acabasen estrábicos, lo cual se consideraba como un signo de primacía social). Como anécdota, esa referencia a la ceguera/videncia ocupa su lugar en *Estela de presagios*, así en el poema «Castillo ciego» («Las mujeres pegadas a la pared del pasillo / colgaron sus ojos transparentes de la cortina a rayas / para meditar como sombra amurallada», p. 24). De todos modos, me interesa más abstraer la concreción de esas imágenes para buscar su significado en un ámbito ampliado. El poema «Estela de presagios» (*EP*, pp. 9-10) ordena una serie anafórica de líneas abiertas por el sintagma «En el fondo del río». Es fácil ver en este poema un epítome del poemario en su totalidad, un indicio de la poética asumida por el autor. En lo que ahora nos importa, creo que el río metaforiza el mundo

empírico; mientras que el fondo de aquel funcionaría como metonimia de la superficie de éste. La voz lírica, sobreimpuesta según antes se anunció al sujeto de la enunciación -oculto, sumergido apenas en su discurso-, describe una realidad no visible. Sólo esto: enumera los componentes de un mundo subacuático e irracional que el lector extraerá y proyectará a su experiencia sensible, reconociendo en aquellos referentes -81- fluviales los seres que la mirada no-surreal ignora en la realidad superficial y racionalmente enjuta de su particular y posiblemente trivial *locus amœnus*. Es, sí, como una denuncia de la ceguera de los que ven. O como un cotejo de los respectivos *décollages* (en la acepción de Léo Malet que recogen Breton y Éluard en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938 1992: 804) a los que poeta y lector someten la esfericidad total de su mundo. La alegoresis se complementa con una correspondencia menos perceptible, la de la movilidad. Río y mundo como universos en mudanza, en movimiento perpetuo, en pulsión dialéctica: «En el fondo del río las aristas diurnas dicen sí dicen no». Río y mundo como el espacio escenográfico último, el marco que ya por nada puede ser enmarcado:

En el fondo del río sin cortinas así como suena sin cortinas

[...]

En el fondo del río el río.

Suplementaria es la aportación del poema que cierra el libro, «Discurso del método», un manifiesto de optimismo y esperanza histórica, casi una cosmogonía en la que la voz lírica sigue poniendo en claro la ubicuidad en la que se instala la enunciación («para ver bien las hormigas y amparar los himeneos»), ahora resaltando el espacio histórico y mítico más que el puramente locativo. «Discurso del método» es un himno a la Victoria que se -82- encaja *en la rosa de los tiempos*. Este expediente reclama una forma de narratividad, que, en unas coordenadas menos himnicas pero igualmente hipertextuales -a menudo de raigambre mítica-, encontrábamos ya por ejemplo en «Madrigal del encuentro», en «Épitafo del miliciano de Serós» y en «Postal de aniversario» (*EP*, pp. 22, 29-30 y 35), o en «La visita del buen fantasma» (*CM*, p. 371) y en el poema en prosa «Querría hacer lo que fuese» (*CSC*, p. 271).

La narratividad y la alegoresis dotan la lírica de Granell de una característica que habitualmente falta en su pintura, en especial si nos limitamos a leer ésta como mero artefacto visual. La opción por el planismo no se confirma en cuanto ampliamos la lectura de los cuadros desde una semiótica sintáctica a una semiótica pragmática (con preeminencia de los vectores ideológico y cultural). Así, gana protagonismo la perspectiva. La narración alegórica intensifica la efectividad de la cohesión semántica. La fragmentación yuxtapositiva en la que se instalan *prima facie* algunos de los poemas de Granell -a veces podría parecer que apenas bajo el impulso lúdico de un *cadavre exquis* compuesto por las diversas identidades convivientes en el yo autorial- se concierta, se ordena en la alegoresis, puede ser que no prevista o no planificada, pero en todo caso bien orgánica, muy trabada. No es disímil el resultado de aquel otro que induce la elección de los títulos en las obras plásticas del autor, de irreprochable hechura *académica* en su formulación gramatical, por supuesto, pero de imparable -83-

virtualidad dialéctica en cuanto las cédulas son confrontadas con la pintura o la escultura en cuestión. De este modo, en la poesía y en la pintura de Granell el mundo producto de la representación artística y el ánimo de iluminación profana del orden imperante en el mundo empírico que culturalmente estamos acostumbrados a ver/construir transparenten de forma *dialéctica* de la mirada analítica del observador/lector.

ARTURO CASAS

Traducción de Ángel Abuíñ

-84-

△▽

Referencias bibliográficas

ALBI, José, y Joan FUSTER (1952). «Antología del surrealismo español», *Verbo*, 23-24-25, febrero.

BENJAMIN, Walter (1929). «El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea», ensayo publicado en alemán en la revista *Die literarische Welt*. Cit. por la trad. recogida en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-63.

BODINI, Vittorio (1963). *I poeti surrealisti spagnoli*, Turín, Giulio Einaudi.

BRETON, André (y Paul Éluard) (1938). *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, París, Galerie Beaux-Arts. Cit. en A. Breton, *Œuvres complètes*, ed. de Marguerite Bonnet, París, Gallimard, 1992, vol. II, pp. 787-862.

BRUNER, Jerome (1986). *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge (Mass., EE.UU.), Harvard University Press.

CASTRO FLÓREZ, Fernando (1993). «A través do mar: as illas poéticas de Granell», en *[Catálogo] Eugenio Granell*, Javier Ruiz (dir.), Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade, pp. 21-35.

[CATÁLOGO] *Eugenio Granell. Exposición Antológica. 1940-1990* (1990). Comisariado de la Exposición y Dirección del Catálogo: Javier Ruiz. Madrid, Consejería de Cultura de la Comunidad.

[CATÁLOGO] *Eugenio Granell* (1993). Comisariado de la Exposición: Javier Ruiz y Miguel Saco. Dirección del Catálogo: Javier Ruiz. Santiago de Compostela, Consorcio da Cidade.

CERNUDA, Luis (1937). «Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales», *Hora de España*, VI, junio, pp. 64-66.

-85-

CESARINY, Mário (1987). «En el fondo del río», en C. A. Molina (ed.), *Eugenio Granell*, La Coruña, Ayuntamiento, pp. 45-48.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline (1996). «Surrealists in Exile: Another Kind of Resistance», *Poetics Today*, 17-3, pp. 437-451.

DIESTE, Rafael (1948). «Sobre la libertad contemplativa», en *Luchas con el desconfiado*, Buenos Aires, Sudamericana. Cit. por *El alma y el espejo*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 49-103.

DOLEZEL, Lubomír (1990). *Occidental Poetics. Tradition and Progress*, University of Nebraska Press. Cit. por la trad. *Historia breve de la Poética*, Madrid, Síntesis, 1997.

FERNÁNDEZ MAZAS, Cándido (1922). «El hombre del bastón», *La Zarpa*, 31 de agosto. Cit. por el volumen recopilatorio *El periodismo de Fernández Mazas*, ed. de Armando Fernández Mazas, Ourense, Andoriña, 1990, pp. 17-18.

- (1935). «Información de arte», *P.A.N.*, 2, febrero, pp. 21-23.

GONZÁLEZ DE GARAY, M.^a Teresa (1996). «Juego, humor negro y surrealismo en la obra literaria de Eugenio F. Granell», en D. Villanueva y F. Cabo (eds.), *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, Universidade e Consorcio da Cidade, vol. II, pp. 149-164.

GRANELL, Eugenio F. (1935). «Los conciertos», *P.A.N.*, 5, mayo, pp. 83-84.

- (1938). «Zapadores», *Hora de España*, XIX, julio, pp. 72-77.

- (1945). «De El Escorial al Guernica», *La Poesía Sorprendida*, 6. Citado por la reproducción incorporada como separata de la revista madrileña *Versión Celeste*, 9, 1993.

-86-

- (1951). *Isla Cofre Mítico*, Puerto Rico, Caribe. Cit. por la ed. de Libertarias, Madrid, 1995.

- (1959). *La novela del Indio Tupinamba*, México D.F., Costa-Amic. Cit. por la 2.^a ed., Madrid, Fundamentos, 1982.

- (1968). *Lo que sucedió...*, México D.F., España Errante. Cit. por la 2.^a ed., Barcelona, Anthropos, 1989.

- (1970). «Paisaje superpuesto, transparencia del visto por Garcilaso en el del Greco», *La Torre*, 6. Cit. por *La leyenda, de Lorca y otros escritos*, México D.F., Costa-Amic, 1973, pp. 67-118.

- (1981). *Estela de presagios*, ilustraciones y presentación de Ludwig Zeller, Toronto, Oasis, 1981. Cit. por la 2.^a ed., separata de *Rey Lagarto*, 8, 1991.

- (1992). «Historia de un cuadro», *La Página*, 10, pp. 35-53.

GUIGON, Emmanuel (1995). *Eugenio Granell. Inventario do planeta. Inventario del planeta. Inventory of the Planet*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell.

HERNÁNDEZ, Domingo-Luis (1992). «Eugenio F. Granell: datos para la persistencia», *La Página*, 10, pp. 17-34.

IRIZARRY, Estelle (1976). *La inventiva surrealista de E. F. Granell*, Madrid, Ínsula.

JACKSON, John E. (1978). *La Question du moi. Un aspect de la modernité poétique européenne. T. S. Eliot. Paul Celan. Yves Bonnefoy*, Neuchâtel, Baconnière.

LARREA, Juan (1944). *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, México D.F., Cuadernos Americanos. Cit. por la recopilación *Del surrealismo a Machupicchu*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1967, pp. 15-100.

- (1956). *Razón de ser*, México D.F., Cuadernos Americanos. Cit. por la 2.^a ed., Madrid, Júcar, 1974.

MIGNOLO, Walter (1982). «La figura del poeta en la lírica de vanguardia», *-87-Revista Iberoamericana*, 118-119, pp. 131-148.

MORRIS, C. B. (1972). *Surrealism and Spain 1920-1936*, Londres y Nueva York, C.U.P.

NAVARRO DE ZUVILLAGA, Javier (1997). *Eugenio Granell y el teatro*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell.

ORY, Carlos Edmundo de (1972). «¿Surrealismo en España?», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 261, pp. 579-583.

RAMONEDA, Arturo (1994). «La poesía de Eugenio F. Granell», en C. A. Molina (ed.), *Eugenio Granell*, La Coruña, Diputación Provincial, pp. 123-134.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

