

Improbabilidad del ensayo surrealista

Sus derivaciones discursivas en la obra de Eugenio F. Granell

Arturo Casas



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1022>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.1022

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 1 diciembre 2009

Paginación: 519-549

ISBN: 978-2-86781-617-8

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Arturo Casas, « Improbabilidad del ensayo surrealista », *Bulletin hispanique* [En línea], 111-2 | 2009, Publicado el 01 diciembre 2012, consultado el 04 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1022> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.1022

Improbabilidad del ensayo surrealista. Sus derivaciones discursivas en la obra de Eugenio F. Granell

ARTURO CASAS
Universidade de Santiago de Compostela

Le surréalisme a modifié sur plusieurs plans les caractéristiques discursives de l'essai et a exploré les possibilités de faire de ce genre une modalité transversale d'expérience et de rationalité en alternance, et ceci souvent avec une forte exigence de cohésion et une tendance au manifeste ou au dialogue circulaire. L'article explore les racines de ces changements dans la tradition hispanique de cercle, notamment à travers la production du peintre et écrivain Eugenio F. Granell qui, lors de son exil dans différents pays américains, a publié une série d'essais aux thèmes et aux modalités d'écriture très variés.

El surrealismo transformó en varios niveles las características discursivas del ensayo e indagó las posibilidades de convertir el género en una modalidad transversal de experiencia y racionalidad alternativas, a menudo con fuerte exigencia cohesiva y con tendencia al manifiesto y al diálogo de círculo. Este artículo explora el enraizamiento de esas pautas de ruptura en la tradición ensayística hispana, en concreto en la producción del pintor y escritor Eugenio F. Granell, quien durante su exilio en varios países americanos publicó obra ensayística de muy diversa condición temática y discursiva.

Surrealism transformed the discursive conditions of the essay on several levels. It explored the possibility of converting the genre into a transversal trend for alternative modes of experience and rationality, often expressing strong demand for cohesion and a tendency towards manifesto or circular dialogue. This article explores how these norms of rupture were rooted in the Hispanic tradition of the essay, particularly through the work of the painter and writer Eugenio F. Granell, who published a body of essays of highly varied thematic and discursive features during his exile in the United States and various Latin American countries.

BHi, Tome 111, n° 2 - décembre 2009 - p. 519 à 549.

Mots-clés : Essai surréaliste - Eugenio F. Granell - Juan Larrea - Manifeste - Surréalisme espagnol - Exil républicain de 1939.

EL ASUNTO que aquí se desarrollará conecta con debates abiertos y complejos que convendría tener presentes aunque no puedan abordarse en profundidad. Básicamente estos cuatro: i) la definición discursiva del ensayo y su lugar relativo de marginalidad en el sistema de géneros, ii) la transdiscursividad genérica como fenómeno usual en la modernidad (de lo que interesarían aquí la asimilación de la ficcionalidad por algunas modalidades ensayísticas y, en sentido inverso, lo estudiado como *ensayificación* de poesía y novela), iii) la falta de reconocimiento normativo o siquiera repertorial de los géneros por parte del surrealismo y iv) el desinterés experimentado por las vanguardias históricas hacia el conjunto de prácticas tradicionalmente asociado con la discursividad ensayística y con la institución-ensayo.

Es evidente que esta última clave tiene que ver con una de las señas de identidad del surrealismo como movimiento y como escuela. Ante todo por su cuestionamiento de la suficiencia de la razón analítico-instrumental y por su designio programático de desacreditación de las vías analíticas corrientes como forma de conocimiento exclusivo o hegemónico¹. En definitiva, según señalaba Breton en 1924, por la intención de provocar en cada uno, y en todos como civilización, una *crisis de la conciencia*. Pero también por la tensión introducida mediante la aplicación de la *función manifiesto* (Mangone y Warley 1993) en un sector muy amplio de la producción surrealista, incluidos textos en principio ficcionales –poemas, relatos..., como *Poisson soluble* o *Nadja*–, que no pocas veces acabarían integrando, pese a su condición de origen, registros poetológicos sobremarcados por la predisponibilidad comisiva del sujeto enunciador y por la activación del principio de adhesión/exclusión, aquella «profesión de fe de SURREALISMO ABSOLUTO» demandada en el primer *Manifiesto*. De este modo, es reconocible en el surrealismo la postulación *táctica* de una práctica ensayística indiferenciada y transdiscursiva en la que el manifiesto y sus modulaciones ilocucionarias se hacen eje de unas condiciones de experiencia y de una racionalidad crítica alternativas y se superponen a toda concreción

1. Recuérdense la tantas veces citada definición del surrealismo por Breton en el *Manifiesto* de 1924: «Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (Breton 2002: 34).

de género². Naturalmente, se trata de un vector más acentuado cuanto más cerca de los momentos categóricos de la intervención manifiesta surrealista, que son los que corresponden a la etapa 1924-1930.

Entre esas condiciones de experiencia se cuenta para empezar una rectificación radical de las coordenadas que asentaron las bases enunciativas del ensayo moderno. Contemplado desde la terminología de Bajtín (1982: 248-293), podría decirse que el ensayo surrealista desenchajó la correlación habitual entre género discursivo primario, el constituido como comunicación oral o escrita simple e inmediata, y género discursivo secundario o complejo, de naturaleza artístico-literaria, científica, jurídica... asociada a una comunicación más organizada, que requiere prácticamente siempre la escritura. A propósito de la serie histórica de textos protoensayísticos (desde el consejo o la epístola hasta la *disputatio* oratoria o el debate) y del ensayo propiamente dicho a partir de Michel de Montaigne, aquella correlación consolidó la manifestación de una voz y de un entendimiento de condición en alguna medida *ejemplares*, la de un *vir bonus* de tono y guía discretos, como ocurrió de Cicerón a Francis Bacon o Joseph Addison, como había ocurrido ya con el Sócrates platónico y como siguió haciéndose a lo largo de los siglos XVIII y XIX.

La consecuencia fundamental de la modificación buscada por el ensayo surrealista fue la afectación tanto de la posición autor-autoridad como de la posición lector-autorizado. Esto es así, en particular, por cuanto el ensayo surrealista, de impronta dialogística y simposiaca, reaccionó contra la referencia magisterio-discipulado de larga tradición ilustrada, romántica y positivista, o contra lo que percibió como mero aleccionamiento dirigido a una reflexión metódica amparada y autorizada por el maestro-autor³. El

2. Las teorizaciones posmodernas sobre el ensayo, ya a partir de Adorno (1962), recurren a los conceptos negativos como bases definitorias y hablan de lo que el ensayo *no es* o de lo que *le falta* o en todo caso *suple* en relación con otros géneros poéticos, retóricos o filosóficos aceptados como canónicos. Signo interesante de una dialéctica de opuestos –absoluto/relativo, fragmentarismo/totalidad, yuxtaposición/linealidad, virtualidad/actualidad...– a la hora de pensar el ensayo son las propuestas formuladas por De Obaldía (1995). Con atención fundamental a la obra de Roland Barthes, Bensmaïa (1986) piensa el ensayo no como híbrido o contragénero sino como como *el otro* que suscita todos los demás géneros, un referente problematizador y *réfléchissant* que desde su alteridad afecta al autor, a la forma o a la relación entre textualidad y lenguaje. En espacios teóricos como estos que se indican el ensayo surrealista tiene un lugar propio, mucho más acomodado y legítimo que el que pudo alcanzar con paradigmas teóricos anteriores, de base formalista, idealista, retórica o sociológica.

3. Spector (2003: 49-83) ha señalado que en sus orígenes el movimiento surrealista fue una reacción «en las aulas» contra el racionalismo cartesiano y el nacionalismo pequeñoburgués

ensayo surrealista apuesta de preferencia por un diálogo entre pares que comparten una iniciación común y no precisan mantener la continuidad de una línea meditativo-argumentativa sujeta a progresión, a salvo de contradicciones o desorientaciones, volcada a una síntesis consensuada y destinada a alcanzar alguna conclusión, explícita o implícita. Por eso no se sintió como excepcional en ese espacio la autoría compartida, opción que en general es bastante menos frecuente en el ensayo que en otros géneros. Mi hipótesis de trabajo es que esas condiciones pragmáticas provienen de un enraizamiento específico localizable en la comunicación epistolar, bien como origen efectivo, en mayor o menor medida azaroso, bien como práctica simulada o virtual.

Donde mejor podría contrastarse lo que se acaba de señalar es en textos de impronta automática como *L'Immaculée conception* (1930), de André Breton y Paul Éluard, o «Le Dialogue créole», de Breton y André Masson, publicado por vez primera en 1942 en la revista *Lettres françaises* e incorporado seis años después a un libro que, según se verá, es de mucho interés para nuestro propósito actual, *Martinique charmeuse de serpents*. En cualquier caso, con la mención de ese dialogismo simposíaco no se trata de acotar tan solo el operativo de la autoría/perspectiva/voz múltiple sino que se apunta a cualquier procedimiento de proyección e inscripción de la alteridad sobre el acto de la enunciación y sobre el enunciado. Por ejemplo, a través de la dramatización del ensayo, esto es, de la constitución de un *ensayo de ensayos*, con la correspondiente ficcionalización y el impulso hacia la narratividad y la caracterización de voces-personajes. En esa clase de metaensayo por fragmentación tuvieron cabida discursos y registros irreductibles entre sí, no destinados a resolver su diferencia en términos dialécticos o de dominio. Tuvieron cabida asimismo formulaciones de las que es legítimo dudar sobre su adscripción propiamente ensayística, en especial por una deriva acentuada hacia el relato, hacia el monólogo de autocaracterización o hacia el poema. Sería el caso justamente de *L'Immaculée conception*, tanto por la relación de sus cuatro partes entre sí como por la que se establece, dentro de la segunda parte («Les Possessions»), entre sus cinco monólogos o «essais de simulation» discursiva de otras tantas enfermedades mentales. En otra vertiente, sería asimismo el caso de la producción ensayística de Philippe Soupault, de su *poétique indécise*, que, como ha sugerido Myriam Boucharenc (1999), lo es sobre todo porque autoriza lecturas que *a priori* serían incompatibles.

que sostenían el sistema educativo de la Tercera República francesa. Ello habría promovido una aproximación inicial al idealismo alemán.

El *diálogo de círculo* propio del ensayo surreal —que, por cierto, no equivale a cualquier ensayo escrito por un surrealista— entroncaría con un género discursivo primario aparentemente específico, el del intercambio comunicativo y cohesionador de experiencias comentadas y por ello compartidas por el grupo⁴. Éstas pueden proceder de una pluralidad de ámbitos, el empírico, el ideológico, el onírico, el paranoico, el delirante, el lúdico, el visionario u otros, si bien las experiencias se tratan siempre como plenamente efectivas. Merced a la incorporación de citas, ecos y comentarios a modo de montaje o de colaje fortuitos —conduciendo así al extremo la delimitación, debida a Max Bense, del ensayo como *ars combinatoria*—, lo experiencial se manejó con marcado valor fático, a través del cual se mantiene un contacto conversacional no procesual y se potencia la cohesión como grupo de quienes participan en la comunicación y en buena medida negocian y consolidan los ejes básicos de atracciones y repulsiones, quizás por encima de cualquier otra consideración⁵. Por esto mismo, reitero que el ensayo surrealista extremó el dialogismo que pueda caracterizar al ensayo moderno (Vian Herrero 1994), si bien la funcionalidad de tal operación no equivale a una simple cuestión de grado en relación con éste, como deja ver la falta de implicación lógico-dialéctica en la ensayística surrealista⁶; ni tampoco exige la asunción de un relativismo que casaría mal con la ilocución manifiesta. Todo ello vuelve a sustanciarse en «Le Dialogue créole», donde las intervenciones sucesivas de Breton y Masson ni siquiera aparecen diferenciadas por atribución nominal específica a cada uno de ellos. Pero hay también dialogismo sin diálogo expreso, con las pautas indicadas, en textos como los que componen *Point du jour* (Breton 1974), por ejemplo en «Introduction au discours sur le peu de réalité», de 1924⁷.

4. El concepto «diálogo de círculo» procede de Bajtín (1982: 254), quien lo incorpora al conjunto de los tipos del diálogo oral y lo entiende por tanto como ejemplo de género discursivo primario.

5. De ahí lo que César Vallejo criticaba en los primeros años 30 como «el vicio del cenáculo», tan a menudo vinculado con una jerarquización de sus miembros y con el culto hipertrofiado a la personalidad. Considérese que el dialogismo sostenido en la incorporación de citas y referencias mutuas introduce en efecto de forma inevitable un principio jerarquizador y canonizador asentado en el número y entidad de esas citas y en la autoridad que se les adjudique.

6. Por esto mismo resulta desproporcionado y fallido un análisis estético-argumentativo del ensayo surrealista del tipo del propuesto por Champigny (1967).

7. Otras veces el ensayo toma derroteros muy diferentes, casi ajenos a las marcas que se han mostrado como identificadoras del ensayo surrealista. Sin abandonar a Breton, es el caso de *Les Vases communicants* (1932).

Un aspecto derivado es el de la lectura. Michel Riffaterre y Derek Harris han defendido que el lector de textos surrealistas –contra la poética del movimiento– no renuncia nunca a la localización de principios y engarces lógicos en el texto. Esa búsqueda constituiría un impulso hacia lo que cualquier lectura exigiría de forma ineludible: racionalización de la información y la argumentación recibidas (Harris 1987: 191); quizás, podríamos añadir ahora, más que en ninguna otra modalidad textual justamente en el ensayo. Así que, como ha postulado Harris, a la escritura automática correspondería de hecho una lectura racional. Según esta propuesta, difícil de compartir, aquel dialogismo de cohesión que hemos apuntado a propósito del marco enunciativo interno del ensayo surrealista no tendría un correlato en el marco empírico que pone frente a frente a autores y lectores. Y sin embargo, no es así; o al menos no tiene por qué ser así. Ni a propósito del ensayo surrealista ni a propósito de ningún otro tipo de discurso. Ante todo, porque supondría dejar de lado el pacto o las convenciones de lectura a los que los géneros, las poéticas o los estilos de época –la tragedia griega, los sueños barrocos, la novela gótica...– se vinculan de modo necesario para diferenciarse. En la poética surrealista una exigencia de ese pacto, con dimensiones psicológicas, epistemológicas, lúdicas..., es el reconocimiento de una inteligibilidad y una comunicabilidad otras. El tipo de lectura requerido desde tal poética presupone la aceptación de un pacto alternativo, susceptible de entenderse como «reglas del juego» y que, regresando a algo ya sugerido antes, proyectaría en concreto sobre el ensayo pautas de recepción no lejanas de las que corresponden a la lectura de un epistolario plural o multipolar: hay claves ocultas y referencias indiscernibles para el lector, pertenecientes al mundo sentimental, imaginario o intelectual de quienes intercambian cartas, pero eso no expulsa al lector del texto ni demanda una actitud criptológica. Es posible que no todo lector de textos ensayísticos surrealistas entre en ese juego o asuma aquel pacto. Y es evidente que el lector-estudioso o el lector-académico compromete cuando menos un análisis sistematizador del texto y de su propia lectura, ahora sí necesariamente ajustado al razonamiento lógico. Pero esto es otra cosa.

Insistiré aún en otra vertiente diferencial del ensayo surrealista que no sale del terreno pragmático pero que se abre ya hacia lo semántico y lo temático. Desde Montaigne, el ensayo aúna dos notas que sirven para identificar una tradición literaria sólida. Una es la de la mostración directa y franca de la personalidad del autor, que no escondería ni simularía nada, que dice ofrecerse tal cual es, en su escala real, sin galas. Como escribe el propio Montaigne en el envío al lector que sirve de puerta de entrada a los *Essais*, él se presenta «doméstico y privado», en un ambiente de intimidad

y naturalidad. Lo hace para servir del mejor modo al propósito de la obra: nada menos que ser él mismo la materia o el objeto de su libro a medida que éste crece. Algo que, dicho así, y una vez considerados los parámetros de autognosis y escritura-acontecimiento propios de la poética surrealista y de las prácticas escriturales posmodernas, apunta paralelismos de mucho interés para la indagación actual (Chénieux-Gendron 1983: 164-171). El ensayo queda inscrito en Montaigne, pues, como escritura mixta –objetivista y subjetivista– de acceso al yo, entre lo exploratorio y lo declarativo, limitando con el tratado y con la autobiografía/confesión, pero es cierto que a la vez sin renuncia a la postulación de lo que Walter Mignolo (1984: 215) clasificó como un «sujeto universal».

La segunda nota que quiero destacar es la corriente apostrofica que va unida a ese tono de confesión o, en otros casos, de ilustración objetiva sobre costumbres y conductas. Eso es, con certeza, lo que nos autoriza a ver en Séneca, en Plutarco, en Marco Aurelio o en Agustín de Hipona anticipaciones de la forma ensayística. Apelación íntima, confidencia, opinión, distancia a veces, conversación... mediadas por el yo y ofrecidas por una individualidad que se muestra a un tú lector serían, pues, las marcas pragmáticas que el ensayo moderno eligió para diferenciarse de la prosa doctrinal, filosófica, didáctica o ejemplar.

El ensayo surrealista –y es posible que por esto mismo deje ya de ser ensayo, o lo sea en el límite de la herejía requerida por Adorno (1962: 36)– empieza por poner en causa la estabilidad del sujeto y su accesibilidad, pero quizás más importante que eso sea su renuncia a la simulación de una comunicación privada y a la inscripción de un yo en un tú. La contrapráctica en el ensayo surrealista se promueve mediante la multiplicación de situaciones de enunciación y por tanto también de los enunciados y de los agentes partícipes, con un sentido que cabe calificar de ensamblario, fragmentario, azaroso, sincopado, tendente a lo anti-genérico y que tendría su máximo exponente, seguramente extralimitando ya la identidad discursiva y textual del ensayo⁸, en el *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Breton y Eluard 1938). Un *nosotros* especular y comprometido es el verdadero causante del ensayo surrealista. Un *nosotros no universal*, por retomar la etiqueta empleada hace unos instantes, y que con los escrúpulos necesarios, pues hay que preguntarse si *algo* queda fuera de tal categoría, cabría ver como *sujeto ideológico* (Mignolo 1984). En una dimensión más general, lo expresó de modo muy gráfico Julien Gracq en su introducción a la exposición organizada en 1991

8. Pero no más de lo que pueda hacerlo, con otro rumbo, una colección de microensayos aforísticos como *Die Fliegenpein*, de Elias Canetti.

por el Centre Georges Pompidou sobre Breton y el surrealismo, cuando, al negar una supuesta tradición expandida entre románticos y surrealistas, subrayó —por oposición a la soledad del genio romántico y a su necesidad de aislarse y diferenciarse incluso respecto al romanticismo como movimiento— la imantación y la cohesión de los surrealistas en sus asambleas rituales o en sus juegos dirigidos (Gracq 1991: 18). El surrealismo recompuso siempre en su entorno, señalaba Gracq, su propio medio orgánico, que fue el de la aglutinación. Habría que añadir que conjugada ésta con la recolección y con una pulsión incontenible hacia la ostensión, hacia el muestrario (por ejemplo de conceptos/discursos propios e incautados, procedentes de casi todas las clases textuales, de casi todos los géneros, como ocurre en sus diccionarios y antologías), hacia el repertorio expuesto, hacia la panoplia pública que ni oculta las armas usadas ni la compañía de objetos, colecciones, compañías, abandonos, restos. Y como tantas otras veces en la práctica de las vanguardias históricas, el ensayo surrealista que acentúa su *función manifiesto* o alcanza un *efecto de manifiesto* (Sobrino Freire 2001) se *literaturiza*. En el valor restringido de tal expresión: se percibe y se recibe como relato, como dramatización o como poesía.

Lo que se acaba de indicar trae consigo una redistribución significativa de la atención al triángulo performativo tema/sujeto/método. Como ha indicado González Echevarría (2001: 39), es característica del ensayo la proyección simultánea de un problema o tema que se desea explorar, del sujeto de la exploración y de la estructura de pensamiento. Pues bien, en el ensayo surrealista, como en cualquier otra formulación de respuesta subversiva a un orden dado y consolidado de pensamiento, el tercer vértice adquiere una pujanza no raramente ostentativa, en el doble sentido de hacer patente la estructura y el proceso reflexivo y de hacer gala de esa decisión, determinando así incluso una acaso inesperada minoración del tema explorado en cuanto problema. Si nos fijamos bien, esta marca no es ajena a otras muestras del operativo surrealista. Cuando André Breton preparó en 1963 una nueva edición de *Nadja* declaró en el «Proemio» su interés pasado y actual por someterse al imperativo antiliterario de un relato constituido y resaltado en todas sus páginas como examen médico y solo eso. La estructura patente del *documento tomado en vivo* debería así imponerse a cualquier otra consideración, incluidos el objeto y el sujeto de ese documento. Ya en esa inversión cabe apreciar la proclividad metadiscursiva de la enunciación surrealista, reforzada en numerosos ensayos de esta filiación por su tendencia al comentario de discursos previos.

En otro orden de cosas, debe advertirse que la especificidad de cada campo cultural —digamos en su dimensión nacional— introduce cuestiones

relevantes para la comprensión a fondo de las cuatro claves mencionadas al principio. Parece una obviedad señalar al respecto que nos ocupa, pero con frecuencia se olvida, que las dinámicas no han sido las mismas en el campo cultural francés y en otros campos nacionales o en otras culturas, como en general la hispánica y la latinoamericana. Quiero expresar con ello que la supuesta homología entre el ensayo surrealista francés y el ensayo surrealista mexicano, por ejemplo, no es algo que pueda dirimirse por atención exclusiva a los textos, a las autorías o a las poéticas. Como tampoco es accesible con sólo esa atención otra homología de carácter más general, la de las escuelas surrealistas en distintos países y culturas. Son necesarias, siempre, las coordenadas sistémicas específicas, los mapas de conjunto que sitúan en términos relativos las tomas de posición.

Dicho de modo más concreto, ahora por relación con la primera clave introducida: no existe una identidad discursiva esencial del ensayo ni una correlatividad específica en abstracto con otros géneros o con el sistema de géneros en conjunto; como tampoco existe una única distribución de presencia y funciones entre el ensayo y otras formas más académicas, formales o regladas de exploración o transmisión de conocimiento. Existen en cambio realidades histórico-culturales cambiantes e identidades discursivas polimórficas e inestables en sus límites que se muestran, entre otras esferas, en las elecciones temáticas, en las decisiones enunciativas o en las opciones performativas. De qué hablar, cómo abordarlo y con qué finalidad. En este sentido, es probable que el conjunto de textos expositivo-argumentativos constituyan el archigénero más sujeto a la situación contextual de cada enunciación como acto histórico y como acción comunicativa; el más condicionado por esas coordenadas raíces relativas a cada discurso concreto, más aún cuando se piensa en los discursos de postulación y de intervención, los propios del momento vanguardista.

A partir de ello, y dado que el referente principal que me propongo tratar es la producción ensayística de Eugenio Fernández Granell (1912-2001), son necesarias otras observaciones iniciales que no se limitan a la personalidad y a las circunstancias de este *talento múltiple* del surrealismo español, autor de obra literaria, pictórica, escultórica, fotográfica y cinematográfica⁹. Lo mínimo que debe destacarse en el caso de Granell, como en el de tantos otros pensadores y artistas que perdieron la guerra, es que su producción

9. Entre otras dimensiones, la más destacada de las cuales sería la musical. En 1928 entró en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde se formó como violinista. Años después ejerció como crítico musical en la revista madrileña *P.A.N.* y en el diario dominicano *La Nación*. Uno de sus puestos profesionales en el exilio fue el de violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional de la República Dominicana.

literaria es casi en su totalidad una obra *en el exilio*, que además sigue siendo percibida en general como una obra *desde* el exilio o perteneciente a él, motivación que en la academia española sigue amparando una floja atención crítica e historiográfica. En segundo lugar, es asimismo pertinente recordar que la vinculación más estrecha del autor con el movimiento surrealista y con algunos de sus más destacados miembros o allegados (Breton, Mabille, Duchamp...) es también fruto del exilio y que en alta medida contempla esa condición del destierro y la radicación americana o la específicamente caribeña como una nueva oportunidad para la civilización occidental, idea común a exiliados surrealistas tan diversos como el médico y etnógrafo Pierre Mabille desde Haití o el poeta y ensayista Juan Larrea desde México (Granell 1989). El joven Granell había conocido de cerca el surrealismo, en particular por su trato con Cándido Fernández Mazas, Pierre Naville, Maruja Mallo, Wifredo Lam o Benjamin Péret. En algunos casos ya desde finales de los años veinte y casi siempre a partir de un impulso político más que estético (surrealismo al servicio de la revolución). Pero lo cierto es que su intervención como publicista y como artista vinculado al surrealismo se concreta sólo a partir de su llegada a la República Dominicana en 1940 merced al inicio de su amistad con Breton, a través de la fundación de la revista *La Poesía Sorprendida* en 1943 y con su primera exposición individual, ya con pintura de innegable marca surrealista, ese mismo año y también en Santo Domingo¹⁰. Fue su relación con los surrealistas centroamericanos y con otros exiliados radicados en la América Central la que lo resituó como artista, como crítico y como pensador, de modo que la propia realidad cultural, antropológica y artística del llamado *nuevo continente* se constituyó en uno de sus objetivos fundamentales de atención. Pero antes de centrar definitivamente nuestra atención en Granell son precisos algunos ajustes relativos al rumbo del ensayo español de preguerra y a la recepción hispana del surrealismo.

El ensayo anterior a la Guerra Civil se movió en España entre coordenadas internas poco desahogadas. Los nombres fundamentales son por supuesto los de Miguel de Unamuno y José Ortega y Gasset¹¹. Pensando en trayectorias

10. María Lopo (2007) ha estudiado las relaciones epistolares de Granell con Breton y con Péret durante los años cuarenta y cincuenta, de gran interés para los asuntos que aquí se tratan.

11. En realidad, siguen siéndolo a día de hoy, y de forma destacada en relación con la totalidad de la producción ensayística del siglo XX español. Lo ha dejado ver una encuesta reciente realizada entre especialistas y profesores de literatura contemporánea (Ródenas de Moya y Gracia 2006). La encuesta se destinaba a presentar un canon de autores y obras del ensayo español del siglo XX. Sólo ocho nombres aparecen destacados sobre los demás.

con alguna incidencia sobre la escasa prosa surrealista de los años veinte y treinta, sólo habría necesidad de sumar otro autor, Ramón Gómez de la Serna¹². Se trata de tres desarrollos intelectuales y personales muy divergentes, con tres poéticas del ensayo y tres temáticas igualmente diversificadas. Suele reconocerse que la ensayística de Unamuno, Ortega y Ramón respondió respectivamente, en relación con la vida, a un sentimiento trágico –el vacío existencial, la agonía, el mito–, un sentimiento estético –la plenitud como proyecto, un raciovitalismo afirmativo y jovial que evolucionó como razón histórica– y un sentimiento lúdico aunque nostálgico –el impulso, lo nuevo, el humor, la desmesura, la huída–; todo ello experimentado frente a la crisis europea de la razón y teniendo casi siempre en el objetivo a *España como problema*.

La autoridad como pensadores de Unamuno y de Ortega en especial alcanzó firme arraigo incluso entre quienes no compartían sus posiciones políticas o estéticas, de modo que en el espacio público español de preguerra era indiscutida su importancia como referentes. No obstante, a partir de los años republicanos o ya durante el primer exilio hay que tener presente el desarrollo de trayectorias de ensayistas que presentaron alternativas a aquellas formulaciones de la racionalidad y del sentimiento. Al menos las siguientes: una razón neorretórica y mayéutica en los apócrifos de Antonio Machado, una razón aforística y espiritual en Bergamín, una razón poético-teleológica en Juan Larrea, una razón dramática y hermenéutica en Rafael Dieste, una razón desnovelada y esencial en Ramón Gaya y una razón poética en María Zambrano. Aun asumidos el legado y la autoridad de Unamuno y Ortega, la revista *Hora de España*, en la que entre 1937 y 1939 publicaron casi todos los pensadores que se acaban de citar y aun otros como Cernuda, Chacel, Xirau, Sánchez Barbudo o Gaya, dedicó buena parte de su esfuerzo al intento de ensanchar las bases y registros de la razón y hacer más rica y plural la percepción de la realidad.

Por otra parte, la recepción y presencia del surrealismo en las letras hispánicas configura un foco de problemas que precisa también aclaración. Para nuestro propósito, lo más relevante sería recordar la ausencia de un movimiento o una escuela surrealistas constituidos con algunas bases

Son, en orden ascendente de preferencias, los de Antonio Machado, Azorín, D'Ors, María Zambrano, Fernando Savater, Sánchez Ferlosio, Unamuno y Ortega.

12. La cartografía no precisa de más referencias, aunque un libro como *La lámpara maravillosa* de Valle-Inclán, sobre todo por su crítica al racionalismo desde una posición neomística, esotérica y simbolista, merecería alguna atención. En otro orden, ése sería igualmente el caso de voces críticas influyentes como las de Azorín, D'Ors o Cansinos Assens.

programáticas o teóricas. Como se ha sugerido ya, ésta no es cuestión menor cuando se habla de escritura ensayística en el entorno de las vanguardias. En realidad, y pese a algunas tentativas frustradas, fueron sólo dos los manifiestos con alguna trascendencia surgidos desde núcleos surrealistas, en concreto, desde el catalán y el canario¹³. La inexistencia de cohesión entre los surrealistas españoles en cuanto núcleo de intervención artístico-literaria alcanzó igualmente la dimensión ideológica, relativamente unitaria durante escaso tiempo y sólo en el grupo de surrealistas radicados en París o en el grupo canario¹⁴, aquí con el límite cronológico de la sublevación de 1936. Ilustra esta falta de unidad la relación que en la Residencia de Estudiantes de Madrid desarrollaron Pepín Bello, Buñuel, Dalí y García Lorca, en la que el elemento solidario y cohesivo por antonomasia surgió, más que en términos de intervención positiva, en cuanto hostilidad visceral hacia determinados usos artísticos, literarios y crítico-ensayísticos catalogados como *putrefactos*, que alcanzó —no siempre de forma consensuada por los cuatro, ni mucho menos— al lirismo esencialista juanramoniano, al neopopularismo de Alberti, a la revitalización poético-académica de Góngora (para Buñuel, es bien sabido, «la bestia más inmunda que haya parido madre») o cualquier atisbo de la razón o del buen gusto burgueses. Al fondo, asimismo, la *supersaturación religiosa* hispánica en las esferas educativa y social, analizada por Robert Havard (2001) en Alberti y en los demás autores que se acaban

13. El primero, ecléctico y gestual, declaradamente contrario a argumentar sus propias posiciones, fue el *Manifeste groc* (1928) de Salvador Dalí, Sebastià Gasch y Lluís Montanyà, surgido del grupo que alentó la revista *L'Amic de les Arts*, en el que Josep Vicenç Foix era la voz más autorizada. El segundo manifiesto, más discursivo y sólido en sus dimensiones poética y política, y muy atento a los reajustes internos del movimiento surrealista y a sus polémicas con otras posiciones de vanguardia o de la reacción ideológica y cultural, fue el conocido como *Manifiesto surrealista de Tenerife*, que firmaron André Breton, Agustín Espinosa, Pedro García Cabrera, Domingo López Torres, Benjamin Péret, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl en 1935. Interesaría igualmente el desarrollo del método paranoico-crítico por Dalí en *La Femme visible* (1930) y en revistas como *Minotaure* o *Cahiers d'art*.

14. Algunos escritores vinculados con el surrealismo experimentaron hacia 1930 una evolución hacia las derechas que determinó en casos como el de Ernesto Giménez Caballero, el director de *La Gaceta Literaria*, una militancia fascista. Signo de la diversificación ideológica de los surrealistas españoles es el constituido por los asesinatos de dos escritores que participaron directamente en la acción política y sindical durante la República, José María Hinojosa, fusilado en Málaga en 1936 por milicianos comunistas en represalia tras un ataque aéreo a la ciudad, y Domingo López Torres atado y arrojado vivo al mar por falangistas (Tenerife, 1937). En la trayectoria vital e ideológica de Eugenio F. Granell el año 1929 supuso un momento importante. Fue entonces cuando participó en Madrid en un congreso internacional clandestino trotskista al que se unió el sociólogo Pierre Naville, director inicial en 1924 junto con Benjamin Péret de *La Révolution surréaliste*.

de nombrar a fin de destacar la marca antropológico-cultural más visible del surrealismo español, por él señalada como tendencia conjunta al irracionalismo y la trascendencia.

El debate sobre la existencia y la entidad de la poesía española surrealista no es abordable aquí. Hoy en día existe acuerdo en admitir una práctica poética de ese signo entre 1928 y 1936, autónoma en relación con lo que en algún momento Ricardo Gullón anotó como «la autocracia ideológica de Breton» y, de la mano de lo advertido por Ortega y por Fernando Vela desde la *Revista de Occidente*, reacia casi por principio a asumir la escritura automática. Reuniría propuestas que no se deben limitar a un efecto ecoico y sincrético de los rumbos canónicos franceses ni tampoco a la mera actualización de una tensión estética antropológico-nacional hacia polos como lo grotesco, lo esperpéntico u otros (Ilie 1972). Los nombres de García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Juan Larrea, Emilio Prados o Agustín Espinosa son los imprescindibles. Los de Buñuel o Picasso, con algunos proyectos frustrados, son algo más que simples anécdotas en el terreno poético, como a veces se tratan, en especial por lo que afecta a los *polismos* buñuelianos¹⁵. En otro plano quedarían los poetas *surrealizantes*, por emplear un vocablo que se ha usado en el marco latinoamericano para sugerir la asimilación de alguna de las marcas asociadas a la poética surrealista.

En relación con la prosa surrealista las reservas críticas se acentúan¹⁶, pero no se da entre los prosistas la actitud casi general entre los poetas de *desmentir* una filiación excesiva con el movimiento de origen francés. Descontados algunos ejercicios protosurrealistas de Ramón, quien además dedicó

15. Tras la guerra, el postismo de Carlos Edmundo de Ory reinició la recepción del surrealismo entre los poetas españoles (Pont 1987), alcanzando continuidad inicial en autores como Miguel Labordeta, Camilo J. Cela o Juan Eduardo Cirlot. De todos modos, De Ory, en textos como «Valor y lógica del postismo» (de 1948 y recogido en Pont 1987: 515-518), incide en el efecto negativo de una proyección del subconsciente en poesía.

16. Por ejemplo a propósito de Azorín o de Juan Ramón Jiménez. Azorín publicó en 1929 *El libro de Levante*, inicialmente titulado *Suprarrealismo* y que, pese a su presentación como *prenovela gaseiforme y amorfa*, encaja con dificultad en las coordenadas del surrealismo. De Juan Ramón se suele mencionar un libro largamente aplazado y conocido sólo segmentariamente, *Viajes y sueños*, en el que habría concomitancias con la indagación onírica practicadas ya desde un temprano 1915. Sobre el libro ofrece información y criterio Gómez Trueba (2003). Azorín también ha sido asociado al surrealismo a partir de obras teatrales como *Brandy, mucho brandy* (1927) y otras. No trataré aquí la compleja relación teatro-surrealismo ni sus dudosos trayectos hispánicos (Gómez de la Serna, Claudio de la Torre, Cándido Fernández Mazas, Ignacio Sánchez Mejías, Rafael Alberti, Federico García Lorca...).

bastantes páginas al surrealismo en sus ensayos¹⁷, y la apertura narrativa del poema en prosa hacia lo onírico o lo obsesivo, quedarían pocas referencias reseñables antes de la Guerra Civil: el caso singularísimo de Juan Larrea que abordaré más adelante, de nuevo Foix en catalán, Prados por el conjunto de sus *Textos surrealistas*, publicados en 1990 pero escritos sesenta años antes, Agustín Espinosa por su libro de 1934 *Crimen*, Juan José Domenchina por *La túnica de Neso* (1929) o los habitualmente más citados José María Hinojosa y Ernesto Giménez Caballero por sus relatos *La flor de California* y *Yo, inspector de alcantarillas*, ambos de 1928. Estos dos títulos comparten la peculiaridad de integrar como parte final sectores no exactamente narrativos que en el primer caso aparecen bajo el epígrafe «Textos oníricos» y en el segundo como «Fichas textuales». Sería forzar las cosas ver en ellos marcas propias de una discursividad ensayística surrealista.

Ésta, al margen de las defensas y aplicaciones teórico-críticas del movimiento, en leve forma adherentes al imaginario o al estilo surrealista, como las de los canarios Domingo López Torres y Agustín Espinosa, es fruto tardío en las letras españolas y se concreta de nuevo de forma aislada y en pocas publicaciones. Nada anómalo si se considera el proceso de las interferencias culturales tal como lo entiende Itamar Even-Zohar (2005: 53-80), para quien los sistemas literarios importarían elementos repertoriales de otro sistema siempre de forma selectiva y nunca en bloque. En este orden, es claro que las prácticas ensayísticas surrealistas no encajaban en el grueso de lo que se consideró oportuno asimilar a la cultura española. Cualquier explicación plausible de esa situación emanaría no sólo de las dinámicas internas de los grupos o de las individualidades intervinientes sino también de amonestaciones externas avaladas por la autoridad y el prestigio. Y de nuevo jugó aquí un papel relevante Ortega y Gasset –respaldado por Fernando Vela, Benjamín Jarnés y los críticos afines de *Revista de Occidente*– como ambivalente animador del cambio estético y político y de una deshumanización del arte, intelectual y modernizadora. Jugó ese papel Ortega por una doble advertencia permanentemente activada, la dirigida contra cualquier procedimiento que no aceptara la soberanía de la intelección racional y la que señalaba las consecuencias de toda actividad vanguardista unidireccional o no sincrética (García Gallego 1985). El surrealismo configuraría en su criterio una autolimitación innecesaria e inoportuna, tanto por su renuncia a la razón y al control autorial de los mecanismos discursivos

17. Interesa sobre todo «Suprarrealismo», incluido en el libro de 1931 *Ismos* y que incorpora como ilustración práctica del significado del movimiento un relato sobre el joven surrealista Henri Klotz.

como por su dependencia absoluta del eje onírico-mecánico. De hecho, en la perspectiva de Ortega el surrealismo se reduce a poco más que eco neorromántico. De ahí su veto y el inicio de lo que se conoce como «mala prensa» del movimiento en España (García de la Concha 1987; Navas Ocaña, en Pont 2001: 339-366).

Cuando se habla de surrealismo español y del debate sobre su proyección latinoamericana tras la Guerra Civil es ineludible el nombre de Juan Larrea. Sin entrar en su proximidad inicial desde el propio París con el movimiento surrealista ni en lo que su poesía asuma del mismo, lo que ahora destacaré es tanto su diario (ensayo) personal entre 1926 y 1934, publicado sólo parcialmente en 1990 con el título *Orbe*, como su amplia trayectoria ensayística durante el exilio. Ni lo uno ni lo otro pueden clasificarse como prosa surrealista en su concreción estilístico-formal ni mucho menos en sus desarrollos argumentativos, que a Larrea sí preocupaban y mucho, pero es innegable que existe una acentuada afinidad de origen con el surrealismo por el protagonismo absoluto de la videncia, por el abandono de la racionalidad académico-disciplinar a favor de una *ciencia poética* y por la obsesiva necesidad de atribuir un sentido teleológico a la vida personal y a los acontecimientos conformadores del *orden poético* del mundo, aun con tintes vaticinantes y asumiendo el riesgo cierto de una reducción onirocrítica a simple delirio. Larrea tiene muy presente al Breton de «Situation du surréalisme entre les deux guerres» (1943) cuando en 1944 escribe *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Pero fundamentalmente para matizarlo y corregirlo, contraponiendo de paso la que valora como figura menor del francés, apenas sintomática y anunciadora, a la de César Vallejo, y contrastando asimismo, de modo complementario, el surrealismo de una Europa agotada como civilización y como proyecto de la razón a la labor de los verdaderos poetas-profetas que deberían afrontar la tarea de instauración de un *Nuevo Mundo* en tierras americanas, pues, en efecto, tendría que ser *el Verbo* quien obrase esa fundación sincrética y utópica tras lo que Larrea describe como el sacrificio español de 1936. En su análisis de la trayectoria ensayística del escritor vasco, Del Pliego (2002) ha defendido la sistematicidad de un pensamiento que respondería en último extremo a una teleología de la cultura¹⁸. En ella desde luego comparecen elementos suficientes como para hablar de aquel «desmesura quijotesca» de aquel proyecto vital e intelectual.

18. Por su parte, López González de Orduña (2002) ha descrito cinco discursos político-culturales confluente que caracterizarían los ensayos de Larrea: surrealismo, filosofía espiritualista, milenarismo, pensamiento utópico y esencialismo hispánico.

En Granell difícilmente se localizará nada semejante al programa de indagaciones de Larrea. Su producción ensayística es muy diferente, pese a compartir lecturas, intereses y en especial la condición personal de la derrota republicana y un largo exilio posterior en tierras americanas. O aun pese a haber dedicado ambos atención al *Guernica* (1937) de Picasso en muy sustanciosos ensayos publicados originalmente en inglés —el de Larrea en 1947 y el de Granell en 1967— que sería productivo contrastar. Igual que tantas otras veces entre quienes sintieron en España algún interés por el surrealismo, la interacción y el diálogo entre los dos escritores no llegó a cuajar. El propio Granell refirió sin concederle mayor importancia la displicencia con la que Larrea rechazó a finales de los años cuarenta un pequeño trabajo de su autoría sobre el *Guernica*¹⁹, probable precedente del estudio de 1967.

Como ocurre con el conjunto de su obra artístico-literaria, salvo escasísimas excepciones, la producción ensayística de Granell es fruto del exilio. Su accesibilidad es parcial y resulta a veces de compilaciones recientes, lo que ha dificultado la atención crítico-historiográfica²⁰. Tampoco resulta sencillo delimitarla ni en términos de poética ni en términos genológicos. Es corriente que los textos literarios de ficción experimenten en Granell una atracción hacia el ensayo en clave paródica y humorística, bien por tratar globalmente sobre conflictos de ideas, perspectivas o discursos, bien por desarrollos autocaracterizadores de tipo ideológico o sociológico atribuidos a algún personaje²¹. Y no lo es menos que sus ensayos, sumados con frecuencia los de condición académica, adquieran la forma extrañadora de lo lírico, lo dramático —con aparición de personajes— o en particular de lo que podría señalarse como *escritura de reencuentro*²², orientada a un

19. El poeta guatemalteco Luis Cardoza fue el mensajero que, de viaje a México, quiso entregar al escritor bilbaíno el texto de Granell, devuelto a su autor «porque según Larrea ya él había escrito todo lo que se podía decir acerca de dicha pintura» (Granell 1989: 99).

20. Existe además obra ensayística inédita cuya amplitud supera la de la obra publicada, como la serie de cinco volúmenes titulada *Pintura escrita: textos y visiones de pintores*, que no he llegado a consultar. La Universidad de Puerto Rico proyectó su edición en los años cincuenta, pero no llegó a materializarla. Granell ejerció en Río Piedras como catedrático de Historia del Arte entre 1950 y 1960. Allí compartió claustro con otros exiliados, como Juan Ramón Jiménez, Francisco Ayala o Segundo Serrano Poncela.

21. Asoma igualmente esa atracción en poemas como «Discurso del método», del libro *Estela de presagios* (1981). Y en otra escala en la titulación de la obra plástica, sugeridora en ocasiones de tratados *posibles*, o de la promesa de un desarrollo crítico-ensayístico: *Europa despedazada*, *Formación de la metáfora*, *Conversación española*, *Historia de un documento*.

22. Empleada la etiqueta en el modo en que ha sido aplicada al Philippe Soupault de *Profils perdus* (Boucharenc 1999) y que cabría extender al Julien Gracq de libros como *En lisant en écrivant*.

ejercicio crítico experiencial con la obra y la personalidad de otros artistas y escritores, en especial de los más próximos a su condición de surrealista plenamente adscrito —«cabezas de tormenta», en sentido bretoniano— o de trotskista, antifascista y antiestalinista plenamente militante²³; pero también hacia quienes, a pesar de no existir trato o siquiera coetaneidad, supusieron para el autor alguna cercanía sentimental o intelectual especial, entre ellos varios clásicos de la literatura española (Garcilaso, Cervantes, Gracián, Valle-Inclán, Baroja...) o los grandes pintores europeos. Por razones como éstas, Sanz Villanueva (1990: 24) ha calificado a Granell de «ensayista original y estudioso alejado de los hábitos de la crítica académica», con tendencia en alguno de sus textos analíticos sobre temática literaria a una «irreverencia provocadora».

Los títulos que habría que considerar son al menos los siete siguientes: *Arte y artistas en Guatemala* (1949), *Isla cofre mítico* (1951), *Picasso's Guernica. The End of a Spanish Era*²⁴ (1967), *La Leyenda, de Lorca. Y otros escritos* (1973), *Ensayos, encuentros e invenciones* (1998), *Escritos sobre F. García Lorca* (1998) —donde reaparecen algunos de los ensayos publicados en el libro de 1973— y *El aire fresco de Eugenio F. Granell*²⁵ (2000). Mi propósito es establecer una primera aproximación tan sólo a los textos en los que al carácter ensayístico se suma una poética discursiva surrealista.

Como se sugirió antes, la adscripción de un autor al surrealismo no supone que cualquiera de sus escritos participe en plenitud y en igual grado de la poética que identifica al movimiento o a la trayectoria general del propio autor. La cuestión no carece de complejidad, empezando ya por la

23. No son pocos los escritos que Granell dedicó a clarificar la lucha revolucionaria trotskista y anarquista, en los años de la Guerra Civil, contra fascismo y estalinismo. En particular, destaca la permanente denuncia de la tortura y asesinato en junio de 1937 a manos de estalinistas de Andreu Nin, máximo dirigente del Partido Obrero de Unificación Marxista, en el que él mismo militaba desde su fundación en 1935 y al que llegó desde Izquierda Comunista de España. No puedo ocuparme aquí de esta producción, si bien indicaré que redactado este estudio han aparecido dos volúmenes relevantes con textos recuperados de Granell: *Artículos políticos (1932-1990)* y *Correspondencia con sus camaradas del P.O.U.M. (1936-1999)*, publicados ambos por la Fundación Eugenio Granell en 2009.

24. En origen, *Sociological Perspectives of Guernica* (1965), su tesis doctoral, defendida en la New School for Social Research de Nueva York. Granell ejerció en esta ciudad como catedrático de Literatura Española entre 1960 y 1982, concretamente en Brooklyn College, de la City University of New York.

25. Este libro y *Ensayos, encuentros e invenciones* son compilaciones de textos breves, por lo general aparecidos en periódicos y revistas, en las que no me detendré. *El aire fresco* es una selección de columnas del diario dominicano *La Nación*, aparecidas entre 1940 y 1945. El otro volumen recoge textos de esa misma procedencia, a los que suma trabajos críticos y de opinión publicados en Guatemala, España, Estados Unidos y otros países.

delimitación de lo que se entienda por *poética*. Una poética no equivale a lo que tradicionalmente se llamó *estilo*, sobre todo si con ello se ajusta a una especie de *desvío* elocutivo y poco más. Por *poética* entenderemos aquí algo de mayor amplitud: una red intervencional de opciones morfológicas, pragmáticas, imaginarias, semánticas, tropológicas, temáticas, mediales, dispositivas, compositivas... Además de la poética, en realidad *antes* que la poética, se concretan las condiciones enunciativas empíricas, ilocucionarias y perlocucionarias, en las que el acto comunicativo tiene lugar: no son equiparables las de una columna de opinión en un periódico y las de un libro de relatos; o las de un estudio académico y las de un poema. No lo son sobre todo porque, en términos socio-culturales, los respectivos pactos implícitos de emisión y recepción se han establecido de modo diferenciado. Pues bien, las condiciones enunciativas empíricas y las opciones poéticas internas favorecen o dificultan determinados desarrollos textuales. En ese sentido, se reconocerá que en términos socioculturales es más aceptado/ esperado un poema surrealista que una crítica surrealista, incluso pensando en el mismo medio, un periódico por ejemplo; entre otras razones por la diferente acogida de la práctica automática en uno y otro caso. Y algo más, aun aceptadas las condiciones de legitimidad y oportunidad de un texto en unas determinadas coordenadas enunciativas, sus concreciones poéticas (morfológicas, pragmáticas, etc.) pueden manifestarse como no homogéneas o divergentes en relación con repertorios *a priori*. Por centrarnos en lo que interesa: un ensayo puede fijar como tema un asunto de interés axial para el surrealismo (la interpretación de un sueño, el objeto encontrado, el azar objetivo...) y sin embargo desarrollarlo con opciones morfológicas, tropológicas, dispositivas... distanciadas o ajenas a las que identificamos como específicas del surrealismo en campos como el del relato ficcional o el poético. Con certeza, eso es lo que ocurrió más frecuentemente. De manera que podría decirse que lo excepcional, incluso entre autores surrealistas, es que un ensayo —o cualquier modalidad ensayística— se concrete con nitidez como discurso surrealista.

Con probabilidad, Granell es el surrealista español que más intensa y continuamente lo fue a partir de un determinado momento de su trayectoria vital y artística. En él nunca hubo palinodia estética ni tampoco ideológica. En él el surrealismo no se redujo a gesto o a reclamo pese a su éxito como artista plástico. Sus posiciones en esos órdenes no variaron en lo sustancial a partir del exilio, iniciado sin haber cumplido los treinta años, y se reafirmaron al regresar del exilio en 1985. Ser surrealista, antifascista y antiestalinista, y serlo con firmeza y a la vez, fue para Granell un compromiso vital. Así, pues, no es sólo que, contra lo más usual en los surrealismos

hispanicos y latinoamericanos, no dejase nunca de ser surrealista sino que además nunca se reconoció fuera del movimiento a partir de los primeros años cuarenta. Quizás por esta razón sea tarea difícil encontrar textos suyos en los que no se plasme, de algún modo o en algún nivel, la condición surrealista, con frecuencia establecida ya desde la propuesta temática. Otra cosa es la concreción enunciativo-poética global de sus textos, en particular ahora de los ensayísticos. Otra cosa es, digámoslo así, el grado de perceptibilidad de lo surrealista en esferas como la temático-inventiva, la dispositiva o la estilística en sus ensayos. Resulta evidente, por ejemplo, que un artículo académico o incluso su tesis doctoral en Sociología raramente podrían representar una incidencia máxima de tales marcas. Y no la representan, desde luego, aunque las marcas acaben por comparecer en esos textos en alguna proporción.

En lo que sigue propondré una ordenación en la que los trabajos académicos y muchos otros de naturaleza crítica ocupan también un cierto lugar en la cartografía de la ensayística surrealista granelliana, que tiene su centro en textos como *Isla cofre mítico* y algunos de los recogidos en el volumen *La Leyenda, de Lorca. Y otros escritos*, en especial «La escena dramática del perro aullador» y «Recepción en la Academia, de Palomino y Ceán», ambos originalmente publicados en la revista *La Torre*, de la Universidad de Puerto Rico.

Casi todo cuanto se estableció al comienzo de esta exploración sobre la especificidad del ensayo surrealista alcanza plasmación perceptible en los textos de Granell. A fin de proceder a una mejor caracterización, sintetizaré ahora las claves principales y al tiempo introduciré ejemplificaciones que contrasten con sentido dialéctico esa síntesis. Las referencias son todas a ensayos contenidos en los siete volúmenes antes mencionados, en especial los que se centran en cinco órdenes temáticos: la utopía insular y la relectura del libro de Breton y Masson *Martinique charmeuse de serpents*, la representación artístico-literaria de algunos tópicos o imágenes fundamentales del surrealismo, la trayectoria de algunos artistas radicados en Guatemala, la obra teatral de Lorca y el *Guernica* de Picasso. Una primera conclusión a partir de esta nómina es que el grueso de la ensayística de marca surrealista en Granell está asociado con una mirada crítica ejercida sobre la pintura y la literatura, incluso con procedimiento comparatista. Ciertamente es así. En casos, existe un impulso que va más allá de la glosa, la exégesis o el comentario para entrar en territorios límite entre tres de los cinco tipos de transtextualidad diferenciados por Gérard Genette (1982). En concreto, entre la intertextualidad, la metatextualidad y la hipertextualidad, o, dicho en términos más gráficos pero también menos exactos, entre la cita, la crítica y la continuación/derivación. Vamos, pues, con esas claves del ensayo

surrealista, que admiten ser reordenadas en tres núcleos de caracterización y se asocian con sus respectivas redes conceptuales del modo siguiente: i) sujeto, razón y enunciación; ii) ostensión y transdiscursividad; iii) lectura y tradición textual.

El primer núcleo se refiere a una crítica de la razón analítico-instrumental y al descrédito adjudicado por los surrealistas a la institución-ensayo en su intento de dar cuenta de lo experiencial humano. Integra como punto de partida el cuestionamiento sobre la accesibilidad y la estabilidad del sujeto-autor, una alteración de su referencia como axialidad/autoridad y una multiplicación enunciativa promotora de un diálogo ensamblario y azaroso, especular y cohesivo. En ese *diálogo de círculo* adquirió relieve la postulación de una tradición propia y una ilocución manifestaria adscritas a un *nosotros no universal*. Lo dialógico convergía así con una discursividad no meditativa, no argumentativa, no orientada a síntesis ni a progresión, y admitió el absurdo y el humor como fundamentos. Se alcanzó por esa vía una discursividad yuxtapositiva proclive a la fragmentación y al montaje textual. Pese a lo anterior, en el ensayo surrealista existe una tensión nada sencilla de resolver en términos dialógicos por provenir de dos campos de fuerzas opuestos: el de una colaboración meta-epistolar de envíos cohesivos entre pares y el de una *ortodoxia del margen* en la que el límite entre manifiesto y dogma fue gestionada casi siempre desde un principio de jerarquía.

El segundo núcleo de caracterización del ensayo surrealista, conectado con la transdiscursividad y con la intertextualidad, comprende básicamente los fenómenos del montaje discursivo y de la hipertextualidad, con incorporación yuxtapositiva y fortuita de citas y ecos de diversa procedencia y susceptibles de ampliación o comentario; con tendencia además a una ostensión relacionada con el colaje y el muestrario (de objetos, realidades, seres...) que descubrió líneas temáticas propias para el ensayo surrealista, entre ellas, sobre todo a partir de los años treinta, la que exploró la alteridad de la civilización occidental a través de la etnografía. Las pautas discursivas participantes de aquel impulso transdiscursivo y globalizante favorecieron la aparición de segmentos narrativos, dramáticos, líricos..., así como la caracterización de voces-personajes capaces de sobreponerse a un yo expreso.

El tercer núcleo se centra en la quiebra de una lectura tutelada o dirigida del texto ensayístico. El ensayo surrealista pretendía una comunicabilidad otra, un pacto de lectura alternativo no auspiciado por la simulación de una confidencialidad privada o por el sometimiento a una guía intelectual, moral, ideológica o sentimental, que, de nuevo, se coordinó difícilmente con el tono manifestario y cohesivo al que se ha aludido. Existiría alguna

proximidad entre ese modo de lectura y el específico de un epistolario cruzado a varias voces, con lo que vuelve a cobrar funcionalidad la consolidación de una tradición diferenciada.

En la «Nota preliminar» a su primer libro, *Arte y artistas en Guatemala*, Granell hace una declaración diáfana: «el orden y el sistema nunca fueron mi fuerte. El desorden sí. Si al menos hay en las páginas que siguen fuerte desorden, algo habrá» (7). Ese primer libro nacía como compilación de textos dispersos, algunos más discursivos y otros reducidos a apuntes breves o a aforismos encadenados. En el texto dedicado al pintor Carlos Mérida (125-138) se leen propuestas del tipo «Mérida ve en la marimba la gran dentadura sonora de un dios quiché» (131) o «Cuando se va con Mérida no se temen las apariciones» (137). Otras veces se busca un apoyo digresivo en la onomancia y en exploraciones anagramáticas; o a partir de un animal simbólico, como el león, se propone un recorrido por una historia personal del arte (133-134). La refutación de un pensar orgánico y sistemático puede extenderse al conjunto de la producción ensayística de Granell, pues ésta obedece en realidad a un pensamiento serial y yuxtapositivo, con la misma pauta que se materializa en varias de sus obras narrativas y que en otro lugar he comparado con la disposición de un retablo. Donde más apreciable resulta la opción dialógica no progresiva –o, como diría el propio autor, *no consecutiva*– es en *Isla cofre mítico* y en el breve ensayo «La escena dramática del perro aullador». Ambos textos plasman un pensar asociativo y por impulsos, un pensar vertebrado apenas en el automatismo que conecta referentes y que Granell extiende a alguno de los escritores y artistas de los que habla en sus ensayos, en particular a Federico García Lorca, a quien se presenta sin ambages como partícipe de la poética surrealista. Desde esos presupuestos, defiende que la tragedia de Lorca *Así que pasen cinco años. Leyenda del tiempo* «carece de plan» y es producto directo de la intuición, escritura «contra toda lógica» y sin esquemas o concepciones previas, de donde deduce que fue el hallazgo del título lo que engendró el drama, certeramente profético por otra parte en relación con el asesinato de su autor (Granell 1949: 17).

Isla cofre mítico supone la escritura en libertad compartida y mantiene una nítida tonalidad de manifiesto de principio a fin. Estelle Irizarry (1976: 39) habla por ello de un libro que es tributo a Breton y homenaje-crónica al grupo de surrealistas que desembarcó con él en la Martinica en 1941. E Isabel Castells (2000: 36) ha propuesto ver estas páginas –«a medio camino entre el ensayo, la memoria y el poema»– en cuanto lectura simultánea «del surrealismo como actitud y de la isla como mito». En efecto, el autor informa al comienzo de que su libro quiere anticipar un nuevo mito

que es el ya anunciado por el etnógrafo Pierre Mabilie: el Caribe como *lugar consagrado* y *crisol mágico* (15) y las Antillas como el cofre que guarda el nuevo mito. El mito es el mismo al que se asomaron previamente Breton y Masson en su *Martinique*²⁶. Siempre al lado de ese libro también plural, el del autor gallego concatena atenciones: las islas como tema literario y artístico auspiciado por lo utópico y por su carácter telúrico de *zonas ultrasensibles*, una serie de equiparaciones simbólicas que afectan al concepto *isla* o a la identidad antillana como naturaleza y cultura, el sincretismo y el azar como condición del trópico, la alteridad femenina o la crudeza histórica de la realidad social y política en las Antillas ya desde Cristóbal Colón:

¡Las islas! ¡Las islas! Durante siglos, éste fue un grito de guerra por la paz del espíritu. Islas incógnitas, lejanas, inasibles, llaman a la mente ardiente, sacuden el cerebro y hacen brotar chispas del embotamiento a que lo reducen la lucha por la vida y el agobio del trabajo. Más tarde, dolorosa cuña tratará de impedir el menor resquicio de luz en la circunvolución cerebral: cuña racionalista, incrustada con torpe crueldad entre la pared sudorosa del quehacer cotidiano y la fría pared de las exigencias perentorias. [Granell 1951: 18]

Las referencias en *Isla cofre mítico* a textos del propio Breton y de Apollinaire, Césaire, Gracq, Mabilie, Péret, Colón, Gracián, Unamuno... son constantes. Uno de los capítulos, «Bibliomancia», recoge un diálogo azaroso surgido de la consulta de libros, revistas y periódicos a mano. Las citas casuales establecen una rueda de intervenciones adjudicadas a (textos de) Gauguin, Platón, Henry Miller, Nerval, Marx, Alfonso X, Alfred Jarry, Juan Ramón, Kant, Péret, Ortega, Breton, Nietzsche y otros. No hay orden, no hay prelación ni avance, sólo acronía y el motivo unificador de la isla. A diferencia de lo que ocurre en *Martinique charmeuse de serpents* o, con más claridad, en el libro de Michel Leiris *L'Afrique fantôme* (1934), que abrió la serie etnográfica de los surrealistas franceses sobre territorios colonizados²⁷, en el de Granell no se concreta un yo textual ni mucho menos se documenta

26. Una visión crítica de esa aproximación etnografista y una comparación parcial entre la mirada de Breton y la de Larrea aparecen desarrolladas en Ferdinán (2002), quien explica sobre claves culturales, políticas y económicas lo que juzga como fracaso del surrealismo en América Latina. El motivo/tema de la isla es de gran riqueza en el imaginario cultural y literario centroamericano. Véase un ejemplo en las ponencias recogidas por Alemany Bay *et al.* (2001). A este respecto véase asimismo Castells (2000).

27. Dash (2003) sostiene que el libro de Leiris funcionó como efectivo modelo para el relato del viaje y el encuentro con el Caribe de los surrealistas franceses allí refugiados a comienzos de los años cuarenta.

una experiencia personal de huida o exilio. Aquí el yo está limitado a leer, oír, ver, testificar, asociar y celebrar, de una forma no desemejante de la que años después plasmaría la prosa poética de título «El rito mecánico del Pájaro Pi» (Granell 1991: 384-392). Como ha sugerido Estelle Irizarry (1976: 40-41), el proyecto no parece otro que el de equiparar isla y surrealismo merced a desarrollos metafóricos y analógicos ininterrumpidos:

La isla materializa los ensueños. Punto vivificador del horizonte muerto conocido. De una a otra isla el vuelo se impone. Punta de pararrayos invisible sobre la catedral geológica sumergida en el primer hundimiento universal. Pezón sensible al cosquilleo de la profecía. Nube rebelada. Ángel anegado, la pupila inmóvil, fija en la ola única que llegará, igual a sí mismo, propio espejo. Hierro de lanza arrojada hacia acá, índice incansable señalando al cielo. Hermana del volcán, uña del espacio, pestaña del ojo de la mar – la isla. [Granell 1951: 46]

El ensayo «La escena dramática del perro aullador» presenta igualmente un recorrido textual que se desinteresa por sostener una argumentación y en cambio es receptivo a la variación y a la amplificación temáticas de lo que se sugiere en el arranque del texto como «hilo de plata invisible y visible, intermitente, hilo de noche y día, que hilvana vida y muerte y anuda al pintor a su pintura» (Granell 1973: 34). El estímulo son los escritos cronísticos de un fraile pintor, Fray Juan de San Jerónimo. En particular, «Muerte del perro aullador», donde recoge el ahorcamiento de un perro en El Escorial la madrugada del 25 de agosto de 1577, un perro que aullaba largamente a la luz de la luna y no dejaba dormir ni al rey ni a nadie. Desde esas escenas dotadas de una fuerte expresividad surrealista²⁸ Granell se dirige a la relación histórica entre hombres y canes, y en particular a su representación literaria y artística²⁹. Se fija para ello en pinturas de Goya, Gauguin y Miró, presentados como tres médiums por los que habla la Historia, pero las referencias se multiplican otra vez: Zurbarán, Piero di Cosimo, Tintoretto, Delacroix, Cervantes, Manet, Degas, Freud, Leonardo, Fourier, Francisco Ayala, Breton, Durero, Baudelaire, Cézanne, Uccello,

28. «Aquí no hay pintura, sino teatro. Toda España era escena. Aquel arte, en tiempos de Fray Juan de San Jerónimo, era escena en bulto más que imagen quieta» (Granell 1973: 37).

29. Ese planteamiento hacia lo comparatista y lo intermedial reaparece en el libro a propósito de asuntos como las representaciones de la ciudad o de los fusilamientos. Más inmediato a la iconografía surrealista, por ejemplo al Breton de *Constellations* (1959), es el capítulo «La mujer voladora» (Granell 1973: 119-148), de nuevo pendiente del modo en que pintores y escritores concretaron tal imagen.

Valdés Leal, Malinowski, Góngora, Ghelderode o Carpaccio. De nuevo, pues, el azar, la asociación de imágenes y de voces de forma inopinada, las citas y los ecos hipertextuales, la analogía poética de la que habló Breton, sin pretensión de argumentar pero sí de mostrar una obsesión y una disposición vaticinante: el perro como símbolo aciago y presagio de enfrentamiento fratricida, tal y como de modo claro para Granell ocurriría con el cuadro de Miró *Personaje en presencia de la naturaleza* (1935), «alucinante pre-visión [...] de la guerra de España» (Granell 1973: 64).

El lugar en el que el montaje discursivo y la asamblea azarosa resultan más operativos dentro de la ensayística de Granell es, además del capítulo «Bibliomancia» antes mencionado, el texto «Recepción en la Academia, de Palomino y Ceán». Inspirado por los que el autor describe como «parnasos aéreos» del médium, dibujante y dramaturgo francés Victorien Sardou, Granell recupera los nombres de diferentes pintores mencionados en los catálogos dieciochescos de Juan A. Ceán Bermúdez y Antonio Palomino de Castro y convoca una especie de asamblea abierta en la que intervienen numerosos artistas. Pintores de renombre y pintores secundarios que a veces dialogan con reyes o nobles en corros aleatorios. «A través de los muros de papel se filtran los fantasmas» (Granell 1973: 171), y a partir de ahí entran en danza no sólo los artistas que Ceán y Palomino pudieron catalogar en sus parnasos sino también otros posteriores como Rousseau, Renoir, Rusiñol o Dalí, aludidos en algún momento.

El ensayo busca así una transdiscursividad narrativa y dramática. Hay narración y diálogo con claro propósito caracterizador y contrastivo de estéticas, intereses y psicologías (artísticas o meramente humanas). Se quiebra la ilusión referencial de un único tiempo o un único lugar. Se busca el colaje, la yuxtaposición improbable, el encuentro múltiple de lo que difícilmente podría reunirse por proceder de realidades disjuntas. Hay en fin lo que antes referimos como muestrario, ostensión ilimitada³⁰ pendiente de lo que une las individualidades artísticas: méritos, vanidades, dependencias, secretos, limitaciones, descréditos, oficio, voluntad, reto. Todo para constituir una respuesta lúdica, humorística y apócrifa al discurso ensayístico orgánico³¹,

30. Granell hizo algo semejante en *La novela del Indio Tupinamba* (1959) y en *Lo que sucedió...* (1968), donde abundan asambleas y reuniones poco verosímiles, alguna de ellas también en espacios académicos.

31. Breton explicó sobre bases hegelianas «dos modos particulares de sentir» que se encuentran en las bases del surrealismo en tanto *realismo abierto* que aspira a destruir el edificio cartesiano-kantiano («Limites non-frontières du surréalisme», 1937). Se trata del azar objetivo y el humor objetivo, el primero entendido en términos de Hegel como «la forma de manifestación de la necesidad» y el segundo visto como «triunfo paradójico del placer sobre

a la centralidad del yo artístico, a la autoridad teórico-crítica de autores e instituciones. Por momentos, incorporando alguna obsesión surrealista, incluso marcadamente buñuelesca:

Un grupo con aire de estar para pintarlo habla de anatomía. Palomino en persona muestra a los presentes una pierna de barro que es izquierda, obra de Becerra, que él posee, útil a la pintura desde luego, así como a los cirujanos que gracias a su estudio evitaron aumentar el número de cojos (finge no interesarse en el asunto Vicente de Benavide, corpulento y de buena estatura, aunque de un pie claudica un poco). La examina atento Pérez de Alessio, y no en vano, porque pintó en Sevilla un San Cristóbal de treinta pies de alto, cada pantorrilla una vara de ancho.

Mas de pinturas grandes no hay quien le tosa al trío que reúne a Fabricio Castello, Nicolás Granelo y Lázaro Tabarón. Para pintar la batalla de Higüerueta sacaron un lienzo de Dello que estaba arrollado en un arcón, a fin de copiarlo. ¡Bueno; pues el lienzo medía ciento treinta pies de largo! [...]

Ábrese un silencio y se oye el breve diálogo de Felipe II y el pintor Morales:

Felipe. –Muy viejo estás Morales.

Morales. –Sí, señor; muy viejo y muy pobre.

Felipe (dando órdenes). –¡Que de las arcas le señalen doscientos ducados para comer!

Morales. –Señor, ¿y para cenar?

(Se ahogan las risas entre temor y celos). [Granell 1973: 176-177]

Esta clase de discurso, que se acompaña de unas pocas notas a pie de página con complementos informativos bibliográficos o de cariz enciclopédico para explicar lo que es un *fumage* o una *calcomanía sin objeto*³², es evidente que quiebra el pacto de lectura asociado al ensayo tradicional. Y que lo hace además en un sentido plural, por cuanto las alternativas transdiscursivas se orientan sucesiva y lúdicamente hacia el tratado, la nota erudita, la semblanza, el diálogo o el cuento. Queda planteado *así un pacto otro* en el que son decisivas una reconsideración del vector argumentativo-persuasivo y la ausencia de toda referencialidad íntimo-confidencial. Se plantea en realidad una paradójica fuga discursiva del yo autorial y de su autoridad o

las condiciones reales en el momento en que se las considera más desfavorables» (Breton y Aragon 1973: 12-13).

32. En casos como el que afecta a la conversión de Dalí al catolicismo, confesada tras entrevistarse en Roma con Pío XII, esos complementos poseen un carácter marcadamente jocoso (Granell 1973: 174-175).

guía, próxima a prácticas posmodernas en las que el pensamiento se insinúa únicamente a través de un reflejo en el espejo de la ficción. La argumentación se hace así especular. Se confía al acto de lectura y al ejercicio de un contraste entre posiciones y perspectivas que sólo el lector culminará. Granell acogería aquí, antes que el sesgo surrealista, un procedimiento caro al modernismo hispánico, el de la *novelización* o al menos *anecdoticización* de un problema y su exploración perspectivista merced a un ahondamiento en la caracterización y la anécdota. Se aprecia en el breve ensayo que dedicó al pintor y escultor surrealista Miguel Alzamora, asesinado por estalinistas guatemaltecos muy poco después de que Granell escribiera lo siguiente sobre él:

Alzamora aprovecha la libertad de hoy para producir la libertad de su pintura. Pensó Alzamora que ya era tiempo de salir del círculo del arte realista que por igual aprecian burgueses «amateurs» y líderes sociales. Al fin y al cabo, la diferencia que existe entre el arte realista burgués y el arte realista proletario es bien pequeña; el primero representa señores burgueses sentados; el segundo pinta proletarios de pie. La diferencia la establece una silla.

Lo que hizo Alzamora para pintar sus cuadros fue suprimir la silla. Los mayas no tenían sillas. Ni tenían tampoco pintores burgueses ni pintores proletarios. [Granell 1949: 145]

En efecto, Granell no es ajeno a la tradición ensayística que antes se describió por apelación a Unamuno, Ortega y Gómez de la Serna, como deja ver su permanente interés por pensar el mito a nueva luz, por reconsiderar como proyecto la plenitud vital o por indagar en la desmesura y el humor. Tampoco fue ajeno a prácticas narrativas como las que puedan representar Azorín o Pérez de Ayala³³ a propósito de desarrollos ficcionales de asuntos *a priori* adscritos a la reflexión ensayística, desde luego en Granell sin implicación regeneracionista de ninguna clase. Es curioso que uno de los lugares donde esas claves convergen con los dos pilares temáticos del ensayismo modernista hispánico –la crisis de la razón y el problema de España– sea su tesis doctoral, presentada en lengua inglesa en una escuela neoyorquina de sociología. Una visión desde el exilio de una pintura siempre exiliada, el *Guernica* de Pablo Picasso, que Granell se niega a reducir a episódico «cuadro de guerra» ni, mucho menos, a arte esperanzado.

33. A quienes por cierto recriminó, siempre que pudo, su debilidad ante el régimen de Franco. Fue esta una pauta recurrente en Granell, la crítica frontal del sometimiento de los intelectuales.

Podría presuponerse que un trabajo académico de esa naturaleza difícilmente funcione como ensayo. Sin embargo, hay más de ensayo socio-económico, antropológico e histórico en esas páginas que de tesis o de discurso académico. Incluso cabe entender que el esfuerzo del autor consista en un acceso desde lo fenoménico a lo surreal, a aquello que no se muestra pero que constituye la maquinaria mental profunda de la sociedad española desde el siglo XVII como psicología social, realidad e imaginario simbólicos, creencias y estructuras de dominación... El propio Granell reconoce que a lo que aspira es a leer el *Guernica* como si fuera un libro. Y lo cierto es que lo hace afirmándose en surrealista, si bien la gramática y la argumentación retórica de la superficie de su texto nunca se imbuyó menos de las prácticas correspondientes en cuanto escritura.

Las dos ideas fundamentales postuladas son que con la Guerra Civil se alcanzó el fin de una era histórica en España y que Picasso plasmó esa interpretación en el *Guernica* a través de la representación simultánea de dos mitos colectivos asimismo clausurados por la contienda, uno sagrado y otro profano, pero ambos con incidencia en la vida cultural, social y económica del país durante siglos. Se trataría de los mitos de la epifanía o adoración de los Reyes Magos en el pesebre de Belén (leído en sus claves de irracionalidad, pasividad social y expectación histórica paralizante a partir de su regular representación navideña en los hogares españoles) y de la corrida de toros (irracionalidad de nuevo, aislamiento, riesgo, botín, anhelo de proyección y fama individual).

Eso es lo que para Granell representó Picasso en un cuadro que aparentemente retrata el bombardeo y destrucción de la ciudad vasca por la aviación nazi el 26 de abril de 1937. Durante más de tres horas de aquella jornada interminable. Frente al mito epifánico y patriarcal de la caridad y el igualitarismo social, frente a un ideal libertario de aislamiento y caos doméstico asociado a la corrida de toros, los vencedores instauraron, según Granell, la idea de *cruzada moderna* aplicada a un mundo industrial y dictada, ya, por el capitalismo internacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor W., *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel. Traducción de Manuel Sacristán a partir de la edición original alemana (1958), 1962.
- Alemaný Bay, Carmen, et al. (eds.), *La isla posible. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Alicante: Universitat d'Alacant y AEELH, 2001.
- Bajtín, Mijaíl M., *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno. Traducción de Tatiana Bubnova a partir de la edición original rusa de 1975 (con inéditos y textos publicados entre 1919 y 1974), 1982.
- Bensmaïa, Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*. Tubinga: Gunter Narr Verlag, 1986.
- Boucharenc, Myriam, «Philippe Soupault essayiste». En Myriam Boucharenc y Claude Leroy (dirs.), *Présence de Philippe Soupault. Colloque de Cerisy-la-Salle (23-30 juin 1997)*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 263-273, 1999.
- Breton, André, *Martinique charmeuse de serpents*. Avec textes et illustrations d'André Masson. Nevers: Éditions du Sagittaire, 1948. [*Œuvres Complètes*, ed. de Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, vol. III, 1999, 365-410].
- 1974, *Apuntar del día*. Caracas: Monte Ávila, Traducción de Pierre de Place a partir de la edición francesa de 1970 (original de 1934, *Point du jour*). [*Œuvres Complètes*, ed. de Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, vol. II, 1992, 263-392].
- *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor, 2002. Traducción de Andrés Bosch a partir de la edición francesa de 1962, con textos del periodo 1924-1953. [*Œuvres Complètes*, ed. de Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, vols. I, II y III, 1988, 1992 y 1999].
- Breton, André y Louis Aragon, *Surrealismo frente a realismo socialista*. Barcelona: Tusquets, 1973. Traducción y edición de Óscar Tusquets a partir de la edición francesa de 1967, Tusquets.
- Breton, André y Paul Eluard, *Diccionario abreviado del surrealismo*. Madrid: Siruela, 2003. Traducción de Rafael Jackson a partir de la edición original francesa de 1938, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*. [*Œuvres Complètes*, ed. de Marguerite Bonnet, Bibliothèque de la Pléiade, París, Gallimard, vol. II, 1992, 787-862].
- Castells, Isabel, *Un felicísimo encuentro: poesía, amor y libertad en la obra de Eugenio Granell*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2000.
- Champigny, Robert, *Pour une esthétique de l'essai. Analyses critiques (Breton, Sartre, Robbe-Grillet)*. París: Lettres Modernes, 1967.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman 1922-1950*. Lausana: L'Âge d'homme, 1983.

- Dash, J. Michael, «The Play of Difference in the Francophone Caribbean». *Yale French Studies*: 103, 93-105, 2003.
- De Obaldia, Claire, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Del Pliego, José Benito, *La obra ensayística de Juan Larrea y los fundamentos de la modernidad artística (Implicaciones estético-filosóficas de su utopía «poética»)*. Madrid: Universidad Autónoma Madrid, 2002. Edición en cederrón.
- Even-Zohar, Itamar, *Papers in Cultural Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research, Tel Aviv University, 2005. Accesible en <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf>>. Consulta: 2 marzo 2008.
- Ferdinán, Valentín, «El fracaso del surrealismo en América Latina». *Revista de crítica literaria latinoamericana*: 55, 73-111, 2002.
- García de la Concha, Víctor, «Sobre el primer surrealismo español». En *Philologica Hispaniensa in Honorem Manuel Alvar*. Madrid: Gredos, vol. IV, 165-182, 1987.
- García Gallego, Jesús, «La crítica del surrealismo en la *Revista de Occidente*». *Analecta Malacitana*: VIII (1), 191-207, 1985.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- Gómez Trueba, Teresa, «El libro de sueños de Juan Ramón Jiménez y su problemática aproximación al surrealismo». *Hispanic Review*: 71 (3), 393-413, 2003.
- González Echevarría, Roberto, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum, 2001. Es traducción de la edición original en inglés, de 1985.
- Gracq, Julien, «Introducción». En catálogo de la exposición *André Breton y el surrealismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 17-21, 1991.
- Granell, Eugenio F., *Arte y artistas en Guatemala*. Guatemala C.A.: Ediciones El Libro de Guatemala, 1949.
- *Isla cofre mítico*. Isla de Puerto Rico: Editorial Caribe, 1951. Se cita por la edición facsimilar de la Fundación Juan Ramón Jiménez, Huelva, 1996, con texto inicial de Juan Ramón Jiménez y prólogo de Fernando Castro Flórez.
 - *Picasso's Guernica: The End of a Spanish Era*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1967. Se cita por la traducción al castellano de Rafael Gámez Jiménez *El Guernica de Picasso: el fin de una era española*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso y Ayuntamiento de Málaga, 2002. Introducción («La recepción crítica del Guernica de Granell», 9-12) de Lourdes Moreno.
 - *La Leyenda, de Lorca. Y otros escritos*. México: Costa-Amic Editor, 1973.
 - «La aventura surrealista en las Antillas». En VV.AA., *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. Catálogo de la exposición del Centro Atlántico de Arte Moderno. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 95-100, 1989.
 - «El rito mecánico del Pájaro Pi». En *Eugenio Granell. Exposición antológica 1940-1990*. Madrid: Comunidad de Madrid, 384-392, 1991.

- *Ensayos, encuentros e invenciones*. Madrid: Huerga & Fierro, 1998. Edición y «Prólogo» (7-30) de César Antonio Molina.
- *Escritos sobre F. García Lorca*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 1998, «Presentación» (5-10) de Arturo Ramoneda.
- *El aire fresco de Eugenio F. Granell*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2000. «Introducción» (5-13) de Isabel Castells.
- *Artículos políticos (1932-1990)*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2009. «Introducción» de Pello Erdoziain, 7-71.
- *Correspondencia con sus camaradas del P.O.U.M. (1936-1999)*, vol. 1 de *Correspondencia*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2009. «Introducción» de Natalia Fernández Segarra, 8-17.
- Harris, Derek, «¿Escritura automática: lectura racional? Una pesquisa comparativa acerca del surrealismo en España y Francia». *Litoral*: 174-176, 190-206, 1987.
- Havard, Robert, *The Crucified Mind: Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. Londres: Tamesis, 2001.
- Ilie, Paul, *Los surrealistas españoles*. Madrid: Taurus, 1972. Traducción de Juan Carlos Curutchet sobre la edición original en inglés de 1968.
- Irizarry, Estelle, *La inventiva surrealista de E.F. Granell*. Madrid: Ínsula, 1976.
- Larrea, Juan, *The Vision of Guernica*. Nueva York: Curt Valentin Publisher, 1947. Se cita por la traducción al castellano *Guernica. Pablo Picasso*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1977.
- López González de Orduña, Helena, *Vanguardia y exilio: sus representaciones en el ensayo de Juan Larrea*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2002.
- Lopo, María, «Eugenio Granell e o surrealismo francés: Breton, Duchamp, Péret». En VV.AA., *Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 33-61, 2007.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley, *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1993.
- Mignolo, Walter, «Discurso ensayístico y tipología textual». En *Textos, modelos y metáforas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 209-222, 1984.
- Pont, Jaume, *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia. Estudio y textos*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- Pont, Jaume (ed.), *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- Ródenas de Moya, Domingo, y Jordi Gracia. «El ensayo español en el siglo XX». *Quimera*: 269-270, 11-26, 2006.
- Sanz Villanueva, Santos, «Fantasía y denuncia en Eugenio F. Granell». *Ínsula*: 527, 24-25, 1990.

IMPROBABILIDAD DEL ENSAYO SURREALISTA

- Sobrino Freire, Iria, «El manifiesto artístico: una aproximación al estudio de su funcionamiento en el campo de producción cultural», 2001. En José Luis Gómez Martínez (ed.), *Proyecto Ensayo Hispánico*. <<http://www.ensayistas.org/critica / manifestos/iria.htm>>. Consulta: 2 marzo 2008.
- Spector, Jack J., *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. Madrid: Síntesis, 2003. Traducción de Pedro Navarro Serrano sobre la edición original en inglés de 1997.
- Vian Herrero, Ana, «La más íntima ley formal del ensayo es la herejía». Sobre su condición dialógica». *Compás de Letras*: 5, 45-66, 1994.

