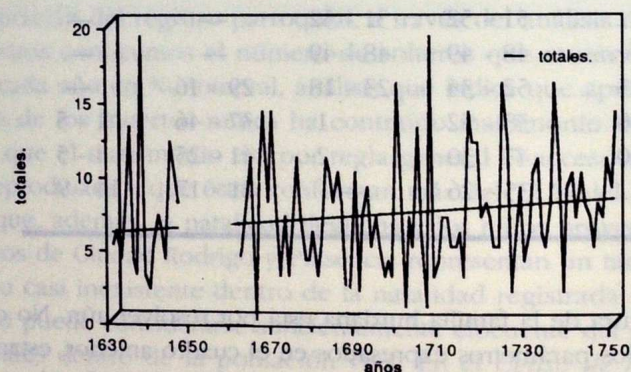


Los datos expuestos por I. Testón Núñez y M. A. Hernández Bermejo⁴⁰ confirman a través del análisis de las matrículas de cumplimiento una estructura familiar basada precisamente en la nuclearidad para todo el territorio noroccidental. Esto viene a poner en tela de juicio las afirmaciones vertidas por N. Catani en relación con el sistema familiar hurdano, basado, según el antropólogo franco italiano, en una familia extendida verticalmente a los ascendientes. Al menos en el período moderno, a falta de nuevas investigaciones, la familia hurdana está más cerca de la nuclearidad que de cualquier otra forma de convivencia y relación⁴¹.

JOSE-PABLO BLANCO CARRASCO

GRAFICO 5

TOTALES MORTALIDAD. TENDENCIA



⁴⁰ La familia cacereña a finales del Antiguo Régimen, manuscrito mecanografiado, 1991.

⁴¹ En todo caso, la afirmación de Catani concierne únicamente al siglo xx.

IMPORTANTE.—No incluimos repertorio bibliográfico porque las obras utilizadas están mencionadas, en su totalidad, en las notas.

El surrealismo desde su ontología asimilada por un espontáneo

A mi catedrático de la Universidad Hispalense, el excmo. doctor D. Antonio de la Banda y Vargas, presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, y catedrático de Historia del Arte.

Conocimiento intelectual es el que nos hace presente las realidades inmateriales, y los materiales de un modo inmaterial.

En la Naturaleza, dentro de la existente unidad de plan, ésta está traducida por la jerarquización de los seres, y éstos la integran desde sus aspectos múltiples y variados.

Así, las biológicas están compuestas por elementos físicos-químicos, más otros elementos privativos que las complican más: los psicológicos —los cuales veremos en su momento— contienen los biológicos, que les confieren un carácter más peculiar.

La vida —según Aristóteles y Santo Tomás de Aquino— es la definida como «movimiento que procede de lo intrínseco y que es inmanente».

La conciencia (del latín *cum-scientia*) se define como conocimiento por un sujeto de sus aspectos propios, como suyos o propios también —o lo que es igual— como atribución de los actos de un «yo».

En el hombre, que ha sido llamado «microcosmos» (del griego *micros* = pequeño, y *cosmos* = universo) por simplificar los diversos tipos de realidades al jerarquizar éstos, tenemos: que su peso es fenómeno físico; la asimilación, un fenómeno vital o vegetativo; la visión, un fenómeno síquico sensitivo; el razonamiento, un fenómeno síquico superior.

En la noción del hecho psicológico o síquico hay grados de claridad en la conciencia o conocimiento de los actos. A esta advertencia se le conoce por el «yo».

Cuando el grado de claridad que le une al «yo» es ínfimo, es decir, «que no caemos en la cuenta», es lo que llamamos «subconsciente».

El «yo» se proclama en manifestación cuando miramos hacia dentro de nosotros mismos (experiencia interna o introspección) como un conglomerado unitario y permanente a través del constante cambio de nuestros hechos síquicos; su consistencia radica en la realidad de nuestro ser substancial.

La Psicología no puede ni debe renunciar al estudio del alma.

La conciencia es la génesis informativa más variada y proteica para el estudio de nuestra vida síquica. Sin embargo, al igual que todo lo importante se presta a fines contradictorios.

El espíritu, por ejemplo, presenta un doble examen dentro del testimonio de la conciencia, ofreciendo sus peligros. Unos surgen del espontáneo desarrollo de nuestra vida interior. Pinillos, el psicólogo, afirma que sin espontaneidad no existe el Arte.

Mi maestro, el catedrático de Historia del Arte y ahora presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla, al presentar el catálogo de mi exposición en Cáceres, en 1966, en el Aula de Cultura de la Caja de Extremadura, decía del que esto suscribe y pinta: «Por ello, Polo, hombre en actualidad constante, ha entendido, como el poeta, que «sólo se hace camino al andar», y, en consecuencia, camina por senderos de la espontaneidad con la firme convicción de que la meta nunca se alcanza, pero sí, cuando de veras se trabaja, se siente la satisfacción del deber cumplido».

La espontaneidad, aspecto proteico en la creatividad plástica y, según Bretón, también en la literaria —y de ahí el automatismo síquico—; la

espontaneidad señalada por De la Banda y Bretón, se produce por la efervescente y visceral manifestación de la vida interior. Esta se superpone a una misma observación y se fragua sin la permisividad de nuestra voluntad reflexiva. Hasta el extremo que rebasan el plano de lo inconsciente, por más que sus raíces y savia permanezcan en lo más hondo del espíritu. Otras veces el inconsciente permanece entre las sombras, pasando inadvertido, sin que por ello abandone su protagonismo en la vida síquica.

Es tan admirable la nota peculiar de la *espontaneidad* en el pintor y en la capacidad creadora del espíritu a la hora de plasmar plásticamente su subconsciente en su obra, que algunos filósofos han tratado de explicar que la susodicha *espontaneidad* se expresa con toda la realidad conocida del pintor y autor de la obra surrealista.

ACUÑACIÓN CRÍTICA Y DIDÁCTICA DEL SURREALISMO

Hijo del Dadá, el surrealismo emplea materiales de lo más heterogéneos, extraños y diversos. A veces como en Museo de Arte Moderno, *El perro muerto y putrefacto*, de Vostell.

Por el Dadá y el surrealismo han entrado en el templo del Arte (o en el no-Arte) detritos, basuras, trapos, arpilleras, telas metálicas, carbones; los sacos corcudos, de Burri; las arpilleras manchadas, de Millares; las arenas laceradas, de Tapies, y hasta su controvertido calcetín; las superficies agujereadas de Fontana; las telas maculadas y desgarradas, de Rauschenberg; las esculturas en chatarra, de Kemeny o de César; las composiciones de plástico, de De Koon. Todo el realismo actual nuevo se debe al empujón propiciado por el Dadá y el surrealismo y del común denominador de lo desafiante y carácter contestatario, inacostumbrado e inteligible hasta la fatiga e incomodidad, aun cuando haya casos de excepción y agradables, como el corazón de joyas, de Dalí, engastado por rubíes y movido por un pequeño motor; o en Chagall, en sus recuerdos de infancia, propios para decorar clases de educación infantil preescolar o jardines de infancia y guarderías.

Wilhelm Apollinaris, llamado Guillaume, conocido por Apollinaire, escritor francés (Roma 1880 - París 1918), ejerció la crítica de Arte, y, demostrándose como teórico y defensor de las nuevas tendencias que

representaban sus amigos Picasso, Braque, Dufy, Matisse, Rousseau..., colaboró en las principales revistas de vanguardia.

Cuando, en 1917, Picasso vuelve de España a París, viaja a Italia con Cocteau para colaborar en los ballet rusos. Hace estancia en Nápoles y Pompeya. El ballet «Parade» se estrena en París, produciendo gran escándalo. Apollinaire, en su presentación, usa por primera vez la palabra «surrealismo», según su compañera sentimental, y en su biografía, Geneviève Laporte, en su *Amor secreto de Picasso* (Edit. Euros).

Esta génesis o acuñación crítica es la caja de Pandora y cajón de sastre, adonde irrumpirán tantos artistas, como veremos; es para mí una comodidad didáctica, ya que les separan muchos aspectos que les desunen entre ellos mismos. Entiendo que el surrealismo, más que un estilo o istmo, es una actitud ante la historia pasada del Arte.

Hasta ahora —dice Ortega y Gasset—, la historia era lo contrario a la razón. En Grecia —prosigue Ortega, el pensador—, los términos razón e historia eran contrapuestos; y es que hasta ahora, en efecto, apenas se ha ocupado nadie de buscar en la intrahistoria, que diría Unamuno, su sustancia personal.

El que más ha querido llevar a ella una razón forastera, fue Hegel, que inyecta o insufla en la Historia el formalismo de su lógica; o Bluckle, la razón fisiológica y física.

Mi introspección al surrealismo y estudio es estrictamente inverso. Trato de bucear en la Historia buscando la epistemología, su noseología. Para mi propósito hago prevalecer la connotación «razón histórica». El hombre precisa que se le suministre una nueva revelación.

La idea es lo contrario de una revelación: es una invención. Aquí, para describir la invención, recurriremos a la revelación para que, independientemente de otras parcelas afines, como son la poesía, literatura, crítica artística o literaria, aporte al Arte su historia y epistemología.

Lo de antes era intelecto, mero juego casero, como es la crítica de algunos escritores que hacen poesía o especulaciones jugando con el lenguaje literario o elucubraciones filosóficas; que se divierten a su modo o hacen incursiones intrusamente, careciendo de elementos formales de valor y juicio, «para coger al toro por los cuernos», y se valen otros de etiquetas ya envasadas oficialmente, y en ellas tienen que encasillar y etique-

tar la libertad y espontaneidad multicultural del autor de una obra que requiere bautizo en nombre propio. Por tanto, estos últimos lo que consiguen es, por un lado, desorientar al lector y desesperarlo, por no ajustarse a unos valores intrínsecos o históricos ya recogidos con rigor científico, salpicando a los que ejercen la verdadera crítica didácticamente, y por extensión nos meten a todos los críticos en el mismo grupo, y nuestra imagen es la de que burrimos hasta a las mismas ovejas... Y todo por falta de rigor expositivo y asequible a la minoría de las masas culturales que abocan a los kioscos en busca de arte, como si en éstos estuvieran las palmeras de los oasis en el desértico panorama ecléctico de las artes.

Ya René Descartes (filósofo y matemático francés, La Haya, Turena, 1596 - Estocolmo 1650) dijo: «... qué verdad es aquel carácter específico del pensamiento en virtud del cual trasciende de sí mismo y nos descubre el ser, nos pone en contacto con lo que no es él. El criterio que nos permite distinguir cuándo, en efecto, el pensamiento trasciende, es inmanente al pensamiento, puesto que no tenemos otro medio que el de salir al ser. Pero no se confunda la inmanencia del criterio con la del carácter «verdad»; éste no es inmanente, sino que es la trascendencia misma».

El idealismo contemporáneo es subjetivismo al sostener que no hay realidad trascendente al pensamiento: que la única realidad o ser es el pensamiento mismo. Toda realidad es sólo realidad pensada y nada más. Pero, en cambio, confiere un cierto valor de realidad, de ser, a todo lo pensado: un valor que antes no tenía. Este será el caballo de batalla para el idealismo noseológico y teórico del surrealismo, ahora a la vista en este año de 1992, en que se cumple el XXV aniversario de la muerte de René Magritte, que en 1934 expuso su obra *La violación*; en 1935, *Ceci est un morceau de fromage*; en 1979 se hace en París una exposición retrospectiva de su obra.

René Magritte nació en Lesse (Bélgica) y murió en 1967, a los sesenta y ocho años de edad. Ha sido uno de los más cualificados representantes del surrealismo surgido, según algunos, como oposición ideológica, más que como formal, contra el fauvismo y el cubismo, si bien tomó del primero la libertad de distorsión, y del segundo, la composición geométrica. Aunque los surrealistas renunciaron al ideal que los fauvistas y los cubistas habían considerado «arte puro», carente de emoción humana. Dicha renuncia no afectó a las obras sensuales de los desnudos de Bouguereau o a las florestas etéreas de Monet o de Corot. Los surrealistas se

desviaron en otra dirección: lo que ellos llamaron el hiperrealismo, algo anímico en el más puro concepto metafísico. Comenzaron a pintar lo que Freud, el padre del psicoanálisis, hallara en los sueños y en la profunda hiperactividad del mundo del subconsciente. El surrealismo está ligado a conceptos literarios, como veremos; a los coreográficos, como dijimos en el caso de Picasso y Cocteau; filosóficos, como el propio Bretón; políticos, como Matta o Rivera, el muralista mejicano; médicos, como Young, pictóricos, evidentemente, y escultóricos, como Brancusi. El surrealismo —volveremos a insistir— tiene sus deudores o precursores en Blake, Poe, Ernst, Hoffman, Hegel, Dostoiewski, Hans Holbein, pintor de la «Danza de la muerte»; sobre todo, en Jerónimo el Bosch y en la tradición indígena flamenca.

Hemos asistido en este junio del 1992 a la exposición en Londres, en Hayward Gallery (South Bank Centre), hasta agosto del presente y mítico '92, en la cual se exhibieron 150 obras de arte entre pinturas y esculturas, además de objetos, para celebrar el XXV aniversario del mayor artífice surrealista belga y francés y de todo el movimiento.

ASPECTOS GENERALES DE SU CONGÉNERES EN LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA

Decía Ortega y Gasset: «Las disciplinas de cultura y los pedagógicamente formados por estudios profesionales racionalizados sin ética, sistemática y completa, no en la forma que la Ciencia, abandonada a sí misma, preferiría: problemas especiales "trozos" de ciencia, ensayos de investigaciones». Cultura y profesión no son ciencia, pero se nutren en rica ósmosis como los vasos comunicantes.

Tras medio siglo de existencia del surrealismo en la historia, cabe connotar que la Real Academia Española de la Lengua, dependiente del Instituto de España, «legitimizaba» cuando los vocablos se emplean corrientemente entre personas cultas, tras correr entre sus labios, al menos, el transcurso de una década.

Así también, el vanguardismo, entonces «surrealista», fue en su día un neologismo, pero ya es pretérito, y de hecho también lo fue si no en su adjetivación sí en su concepto como tal. El surrealismo ya hemos dicho que se vio en lo artístico como en Jerónimo el «Bosco», y también en lo literario, como veremos con Góngora.

Apollinaire recurrió a la búsqueda de un nombre para su tendencia a hallar algo por encima de la realidad o hallar algo por encima de ésta, y tras de considerar sur-naturalisme, prefirió surréalisme, que durante algún tiempo se tradujo literalmente como «superrealismo» hasta acabar prevaleciendo el afrancesado «surrelismo». Tal vez por hacer permisivamente la sugerencia de un sentido de «sub-realismo».

Apollinaire sólo usó ese vocablo para llamar «drame surréaliste» a una pieza suya de 1917. Luego, a partir de 1992, lo adoptaría acuñándola oficialmente el grupo, que desde 1917 había provenido de la rama francesa del dadaísmo.

DADÁ COMO CIMENTACIÓN AL SURREALISMO Y ARMA NIHILISTA DE SU SECUENCIACIÓN. INMANENCIA

La búsqueda de lo «inverosímil y lo absurdo», propuesta formulada por Marinetti en 1913, será una de los principales puntos en común de entre poética futurista y el dadaísmo. El eje central del manifiesto de Marinetti de 1909 parecía rendir culto a la máquina y a la velocidad. Luego Tristán Tzara dice que el futurismo murió con el Dadá.

Las rencillas de comienzos de 1921 en París entre Bretón, Picabia y Tzara llevaron al movimiento a su propia consunción. El dadaísmo es un estado de ánimo y Dadá no significa nada.

Así, por tanto, la pintura surrealista tuvo que esperar algún tiempo para revelar sus posibilidades.

De no ser por las obras de Miró, Max Ernst y Pierre Roy, este último amigo de De Chirico, y ya antes de adherirse al grupo surrealista, pintaba a base de yuxtaposiciones insólitas de elementos representados convencionalmente, opción que heredó y potenció Magritte y los partidarios de los «sueños pintados a mano».

El propio Ernst en sus álbumes de collages, *La Femme 100 têtes* y *Le rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Cern*, publicados, respectivamente, en 1929 y 1930 aborda a su manera la ambigüedad de realidades que en ese momento Dalí y Magritte aplicaban a sus lienzos.

En 1928, la Galerie Surreliste organizó una exposición dedicada a De Chirico, con la intención de dejar patente el estigmatizarle por su progresiva inclinación hacia lo que él creía un arte sublime, pero en realidad no trascendía, sólo era simplemente pretencioso; su período metafísico indignó a Aragón, lo cual no fue óbice para que influyera en las obras de Pierre Roy e Ivés Tanguy. Este último supo aprovecharse en él.

René Magritte compartía con los surrealistas las desviaciones de De Chirico, pero le seguía y se dejaba seducir por su influencia, así como admiraba sus posibilidades, que le ofrecían un adecuado tratamiento de muchos de sus supuestos y propuestas. Así tomó de De Chirico la claridad en el tratamiento de las figuras y objetos a representar, y escribió Magritte: «Decidí en 1925 no pintar los objetos más que con todas sus particularidades visibles».

Recurriré a la figuración objetiva y sobre todo insistiré pertinazmente en su poder perturbador, no sólo de las yuxtaposiciones insólitas, sino incluso de la contraposición de elementos conceptualmente distantes, como en su obra «Golconda» (1953).

Magritte buscaba en sus telas reducido repertorio de elementos junto a un contenido atemporal rayano en la metafísica italiana. Magritte se definía buscando el valor de la inteligencia por encima de los mecanismos de la percepción simple del espectador; más o menos como un «trompe l'esprit» y no un «trompe l'oeil».

René Magritte no fue un epígono de Salvador Dalí, como algunos han afirmado. Magritte apuntaba hacia el juego de contar con la inteligencia del espectador, mientras que las obras de Dalí jugaban con la cultura y sus símbolos representativos. El mismo Dalí confesaba su método paranoico descubierto por un joven siquiatra, Jacques Lacon, el cual le aportó las bases científicas: la «paranoia-crítica» basada, según palabras del propio Dalí, en la «asociación interpretativa-crítica de los fenómenos delirantes», lo cual unía su pasado como fuente de su metamorfosis. «Mi metamorfosis es la tradición, porque la tradición es precisamente cambio y reinvención de otra piel», escribirá años después el pintor de Cadaqués.

Magritte en 1926, al escribir «Ceci n'est pas une pipe» debajo del dibujo de una pipa, proponía al espectador —provocándole— un complejo juego de inteligencia y percepción. Así, desde los años cincuenta tendió a

poner el acento sobre la idea más que sobre el resultado final de la obra, y su actitud cundió sobre otros artistas.

En su otra obra de Magritte, «Clarividencia», el autor se autorretrató pintando un pájaro, mientras que el modelo que posa sobre la mesa del taller es un huevo: este misterio es una constante en las obras de De Chirico.

La cimentación del surrealismo nació con el movimiento Dadá, que como gran paradoja busca la negociación del arte. A partir del Dadá se desarrollan muchos movimientos con la preocupación única de destruir los valores acuñados del arte, con resultados análogos: El anti-arte se convierte en Arte, con mayúscula. Los dadaístas ven en la obra de arte únicamente el artículo de lujo y de capricho para adornar las estancias de las paredes particulares de una sociedad burguesa-conformista, y buscan el producto anti-arte para ofrecérselo como mofa y provocación.

Todo es válido, porque lo único no válido es el arte. Todo se basa en un gesto teatral, protagonismo de los personajes en busca de notoriedad.

Llegó un momento que el dadaísmo cayó en su propia trampa al encontrarse en un callejón sin salida. En 1992, André Bretón decide convocar un congreso internacional para establecer los cauces del espíritu moderno, y en el que participaron todos los movimientos de vanguardia, como el cubismo, futurismo y dadaísmo.

Entonces quedó sentenciado el final dadaísta, al incorporarse a los demás movimientos a los que había negado a la Historia del Arte, y emerge el *surrealismo* sobre las propias cenizas del Dadá. Hasta el punto que muchos de sus propios componentes buscan una salida a su posición nihilista y se acogen al liderazgo del teórico Bretón.

El *surrealismo* convierte en positivos muchos de los planteamientos negativos del Dadá. Comienza por no querer destruir el arte, sino que desde éste quiere transformar a la sociedad, y lo hace apoyándose en la filosofía y la psicología como solución y puente a la causa abierta entre el mundo interior y el exterior, como secuelas de los traumas de la Primera Guerra Mundial. El *surrealismo* de 1924 da una definición del movimiento: el automatismo síquico puro, por el cual se pretende expresarla tanto de palabra como por escrito. Las teorías de Freud señalan que el automatismo desvela y descubre la verdadera personalidad del individuo por medio de su impronta espontaneidad. El *surrealismo* no duda en romper las barreras

que reprimen a la imaginación, como son el consciente y el inconsciente, recurriendo al hipnotismo. No obstante, este último recurso fue desdeñado por el peligro que conllevaba, ya que al crear un estado hipnótico desaparecía el acto volitivo, rompiendo el carácter creador del artista.

El automatismo o creación espontánea lleva consigo gran dosis de azar, pero con un determinado control y no de forma sistemática o mecánica.

Los *surrealistas* hacen profesión de utilizar sin restricción alguna el material que le proporciona la realidad. Construyen, repetimos sobre las tesis, dogmas y logros de los dadaístas, preocupándose más por la justificación literario-filosófica, y se proponen eliminar las zonas del inconsciente valiéndose de la conciencia.

Su «primer manifiesto» fue publicado en 1924 por André Bretón a la autobolición de lo creador: afirmando el absurdo de la apariencia estético-moral de la civilización frente al poder de las fuerzas vitales irracionales, el sueño y la libido, para crear fantásticos mundos de imágenes.

El surrealismo gravitaría sobre dos centros de gravedad: uno, las leyes de casualidad, «ya que nada es previsible» y los libera de la mera reproducción de los objetos, el artista recurre a la línea y mancha inconsciente del otro, y los procesos de ensueño y fantasía constituyen otro tema cifrado y verista, diferente de las improvisaciones juguetonas y hasta cándidas.

A esta última pertenecen Max Ernst, Salvador Dalí, Magritte, Delvaux y De Chirico, este último precursor.

Encabezando este movimiento literario-artístico definido en 1924 por André Bretón, que propugnaba la preconización de todos los valores culturales, morales y científicos, el dadaísmo, movimiento fundado en Zurich en 1916, fue el que impulsó el *surrealismo*; sus fundadores fueron T. Tzara y R. Hülsenbek, con la colaboración de H. Ball, H. Arp...

Animados por idéntico espíritu de provocación y destrucción cultural y moral, A. Bretón, L. Aragón y Ph. Soupault fundaron en París la revista antiliteraria *Littérature* (1919); simultáneamente, en EE.UU. preconizaban actitudes análogas Man Ray, F. Picabia y M. Duchamp (que desde 1912 firmaba sus *ready-made*), y en Alemania, después de 1919, M. Ernst y H. Ball.

A esta etapa destructiva simplemente le sucedió una actitud metódica de investigación del subconsciente acaudillada por Bretón junto a Aragón, P. Éluard, Soupault, R. Desnos, M. Ernst, P. Unik.

La revista *Littérature* se convirtió desde 1922 en portavoz del movimiento (tras su ruptura con Tzara), al que se adhirieron A. Artaud, J. Delteil, F. Gérard, A. Masson, P. Naiville y M. Noll. Entre las influencias que conformaron el pensamiento de Bretón hay que citar a su excéntrico amigo J. Vache y a las revistas *Sic* (1916), dirigida por P. A. Birot, y *Nord-Sud* (1917), fundada por P. Reverdy; también la exaltación de Apollinaire, que había ponderado la revolución plástica cubista en *Los pintores cubistas* (1913) y había denominado con el calificativo precursor de *surreáliste* su obra teatral *Las tetas de Tiresias* («Les mamelles de Tirésias», 1917). Bretón efectuó la primera formulación definidora del movimiento en su *Manifiesto surrealista* (1924), que describió al *surrealismo* como automatismo síquico mediante el cual se propone expresar, sea verbalmente o por escrito, o de otro modo, el funcionalismo real del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda inquietud estética o moral. Entre los autores que Bretón citaba como contribuyente o precursores de su pensamiento figuraba Freud.

Sigmund Freud señalaba que, en la actividad creadora, entraban en juego los mismos mecanismos del inconsciente desvelados por el análisis del sueño. Este descubrimiento dio nacimiento a trabajos de numerosos discípulos, pero se notará que, con lúcida modestia, Freud indica aquí los límites de su método; éste no ilumina, reconoce a Freud todos los problemas planteados por la creación estética. Y, sin duda, se tiene el derecho de añadir que su aplicación no es siempre igualmente legítima.

Freud, en un *Psicoanálisis del arte*, propugna «una serie de incitaciones me vinieron del complejo de Edipo, cuya ubicuidad reconocí poco a poco». La elección, incluso la creación del tema siniestro, habían aparecido siempre como un enigma, igual que su acción violentadora sobre los espectadores del drama antiguo que está sacado de él, así como la esencia de la tragedia del destino en general: todo eso se explica comprendiendo que una ley de la vida síquica había sido considerada, aquí, en toda su importancia afectiva. La fatalidad y el oráculo eran sólo los materiales de la necesidad interna.

Se ha llamado libertad al poder de pensar o de no pensar en una cosa, de moverse o no moverse, conforme a la elección del propio pensa-

miento. Se ha llamado, dicen; es ya arrastrado con una rapidez y sacudidas de que sienten la agitación y la violencia, ya conducido por un movimiento apacible del cual no se da cuenta, pero del que no es tampoco dueño. Es un esclavo que no siente siempre el peso y la marca de sus cadenas, pero que no por eso es menos esclavo.

Este razonamiento es muy semejante a este otro: los hombres están algunas veces enfermos, luego no tienen jamás salud. Ahora bien, ¿quién no ve, al contrario, que sentir la enfermedad y la esclavitud es una prueba de que se ha estado sano y de que se ha sido libre?

Decía Paul Valéry: «La libertad no es, pues, sensible, no es concebida, no es deseada sino por efecto de un contraste». Ya veis que hay negación en el término libertad cuando se investiga su papel original.

¿Cómo puede ser posible equiparar educación y rebeldía? La relación entre ambas surge de la necesidad de rebelarse contra la acción manipuladora o contra sus efectos.

Para Oliveros F. Otero, «rebeldía», según algunos, «es la actitud de oposición violenta y tenaz a lo prescrito o sólo lo establecido». En segundo lugar, ¿es siempre la rebeldía agresiva, violenta? Debe advertirse que la agresividad es «un impulso cuya característica es la disposición a cometer peligros o dificultades, de suerte que más que de una verdadera agresión o una tendencia a eludir los obstáculos consiste en natural y esforzado modo de enfrentarse con ellos».

Bretón, en la inspiración *surrealista*, señaló: «Haced caso omiso a vuestro genio, de vuestro talento y de los talentos de los demás. Decid que la literatura es uno de los más tristes caminos que llevan a todo. Escribid rápidamente, sin tema preconcebido, lo bastante aprisa como para no retener y no ser tentados a releer...». «El lenguaje fue dado al hombre para que hiciera de él un uso *surrealista*. En la medida en que le es indispensable hacerse comprender llega, bien que mal, a expresarse y asegurar con ello la realización de algunas funciones comprendidas entre los más vulgares».

Ya Góngora inició el *surrealismo*. No es cierta la hipótesis de que el poeta «comenzó bien y acabó mal». Góngora, antes de los veinte años, descubre los procedimientos de la poesía barroca. Desde la adolescencia, además del verso «Dejadme llorar», deja una de las más delicadas canciones de nuestro idioma.

En su tiempo suscita enemigos, como es el propio Quevedo, y entre las letras es uno de los ejemplos sumos de la devoción a la inauguración de la forma; suscita la veneración por el esplendor de la imaginación pictórica y ornamental.

Dámaso Alonso deja pasajes definitivamente oscuros, en que no acertó a decir lo que quería: fracaso irrevocable, porque el poeta buscó la dificultad huyendo de la vulgaridad, pero la dificultad es inteligiblemente *surrealista*.

El entender sería supremo ejercicio de la mente. Góngora no se arredra ante la palabra oscuridad, y dice, en su respuesta a una carta amiga de Madrid contra las *soledades*: «Como el fin de el entendimiento es hacer presa en verdades... en tanto quedará más deleitado cuanto, obligándole a la especulación, por la oscuridad asimilaciones a su concepto... Honra me han causado hazerme oscuro a los ignorantes... hablar de manera que a ellos le parezca griego».

Es indicado sacar a escena a otro cordobés.

LUIS CARRILLO DE SOTOMAYOR Y GÓNGORA, SURREALISTAS.
EL SURREALISMO EN LUIS CARRILLO Y SOTOMAYOR,
GÓNGORA, QUEVEDO, LOPE, TRASCENDENTES Y EXTRATEMPORALES

Luis Carrillo y Sotomayor (1583-1616) nació en Baena, Córdoba, y la sección delegada del Instituto de Cabra en Baena —pasó a ser Instituto sobre 1985—, siendo su director como tal Instituto el primer catedrático de Geografía e Historia de Institutos de Secundaria, o BUP y COU, el baenense doctor Manuel Horcas Gálvez, que sucedió al catedrático de Lengua y Literatura, el doctor y abogado D. José María Ocaña Vergara. El doctor Horcas Gálvez es el primer catedrático de Baena y de su Instituto, que él inauguró en un discurso compartido en la caseta de Cristales del parque junto al entonces director del Instituto de Ciencias de la Educación, el doctor Amador Jover, ahora rector en la Universidad de Córdoba. Quede aclarado que no hubo otros catedráticos provenientes del Instituto de Baena, y menos en el siglo XIX, como el historiador en Arte D. Ciriaco Fuentes Vaquero adjudica al Instituto el Brocense a un catedrático que en el siglo XIX viene del de Baena y dice ser académico de la de Historia; en esa fecha

no existía Instituto en Baena. Yo asistí a la comida que nos dio el recién salido catedrático doctor Horcas Gálvez, que primero estuvo en el Instituto de Alcaudete (Jaén) algún tiempo hasta que le trasladaron al de Baena, donde ejerció ya en comisión de servicio desde que obtuvo la cátedra.

Yo, desde 1969, pertenecía al claustro primero de la sección delegada, y en 1985 ya Instituto, y asistí a los actos de inauguración citados, ejerciendo allí desde que terminé en Sevilla los estudios en la Universidad de Bellas Artes. Fui el primer profesor de dibujo que desempeñó cátedra interinamente hasta 1976, en que fui trasladado a Córdoba al I. B. López Neyra; en julio de 1978 saqué en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid oposiciones al cuerpo de profesores agregados de Bachillerato y vine, en setiembre de 1978, al Brocense de Cáceres, donde ejerzo en la actualidad.

Se da la circunstancia de que en Baena naciera mi abuelo paterno, Ariza, alcalde de Baena, que fundó el actual parque, y otro Ariza fue también alcalde en Córdoba; y sobre otro abuelo baenese, el catedrático de Instituto y de la Escuela Normal de Magisterio en Córdoba, de quien me ocupé en los nn. 7 y 8 de la revista del I. B. el Brocense *Cuadernos de Grado Medio*, titulado «Perfil en sepia del calígrafo Manuel Alfaro», académico de número de la Real de Córdoba y correspondiente de la Real de la Historia y del Cuerpo Diplomático como vice-cónsul de la República de Santo Domingo, y coronel honorario, pintor coetáneo de Julio Romero de Torres, de quien fuera condiscípulo.

Pero volvamos a nuestra figura objeto ahora de nuestra atención, que no es otra que Carrillo y Sotomayor, que como a fray Hortensio Félix de Paravicino de Arteaga, a quien el Greco le regalara dos retratos, el uno seco y delgado y el otro ya orondo y grueso (1580-1633), mercedario; a éste se le ha atribuido, no sin cierta ligereza, la invención del culteranismo gongorino.

Dámaso Alonso estudió a Carrillo y Sotomayor y ya hoy toda sospecha ha quedado aclarada. El estilo culto del siglo XVII estuvo en germen ya durante todo el XVI, bajo el influjo de Herrera: de ahí parte Góngora, en 1580, antes de cumplir veinte años.

Después Góngora concentraría, intensificaría, y las dificultades del estilo las haría sumas Pedro Espinosa mismo, cuyo estilo barroco linda con el rococó; se burla ya de los excesos con su soneto: «Rompe la niebla de

una gruta oscura...» al célebre de Lope, que se cierra con «Que yo soy quien lo digo y no lo entiendo». Góngora no asciende a jefe ostensiblemente hasta el final de su vida, bien entrado el XVII.

Carrillo y Sotomayor en aquella década (1600-1610) sólo fue uno de los muchos innovadores del momento. Lucien-Paul Thomas, en su libro sobre *Le lirisme et la Préciosité cultistes en Espagne* (1909) veía en él, no el arroyo de donde nació el río gongorino, pero sí uno de sus afluentes.

Carrillo, que por la edad podría ser hijo de Góngora, por la comunidad de origen no podía ignorar la obra del cordobés máximo.

Lucien-Paul Thomas acierta el superponer que a Góngora pudo interesarle el *Libro de la erudición poética*, de Luis Carrillo y Sotomayor, y apoyarse en las tesis del poeta de Baena, sobre todo en las «Fábula de Atis y Galatea» que sirvió de incitación a «Polifemo», poemas que andaban en boga en Italia. Los dos poemas se parecen poco, pero ambas dedicatorias al conde de Niebla no son casuales. Carrillo virgilianamente pide al conde, el mecenas suyo y de su hermano, que le imprima a su muerte sus obras al conde de Niebla, Manuel Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. Carrillo, en la dedicatoria, le pide al conde mecenas que olvide, para oírle, sus deberes militares; Góngora, evitando la repetición u homología, le pide que olvide el conde de Niebla la caza.

A tesis de «Polifemo» sigue el de Lope de Vega, pero al competir con Góngora en el canto II de su «Cirse» (1624) demuestra Lope su flojedad ante ambos cordobeses, el de Baena y el de Córdoba, capital de provincia.

Pero no sólo Góngora se trata y relaciona a Carrillo. El jefe de los conceptistas Quevedo trataba de revelar en una inesperada tangencia dos cosas lejanas. «Agudeza es arte de ingenio», dice Lázaro Carreter. «Son dos posibilidades —continúa el presidente de la R. A. E.— diversas del talento; él se produce el concepto para codificar el ingenio, el cual surte efectos de satisfacción ante las relaciones inesperadas que le anudan a dicho concepto». La cultura escrita había triunfado sobre la oralidad, que era el medio propicio para los lucimientos verbales que Baltazar Gracián acuñó el término «agudeza verbal» en su «agudeza y arte de ingenio» (1964), en cuya obra intenta describir caminos que permitan dinamizar el «ingenio» para forjar «los conceptos».

La muerte de Carrillo a los veintisiete años, los dos últimos enfermo, es lamentada por Quevedo, que le dedica un soneto al recordar su malo-

grada pérdida: «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!». Carrillo usa una sintaxis compleja italianizante llena de inversiones y de elipsis.

TRASCENDENCIA CONCEPTISTA SURREALISTA EN LA GENERACIÓN DEL 27

Lázaro Carreter últimamente ha llegado a conclusiones de las que en 1977 carecía y ahora se pronuncia como que la llamada «Generación del 27» es una comodidad didáctica separada por cartas desvelas de insidias a causa de Juan Ramón Jiménez; antes decía que les unía la exaltación del lenguaje conceptista de Góngora, ante su III centenario en el Ateneo sevillano, para elevar el lenguaje a categoría superior, ya que en el romanticismo se había rebajado al retoricismo y había caído en la fácil anécdota.

La cimentación y génesis proviene de atrás: la década de los años veinte, en que se instaura en España la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), vio surgir y madurar una de las generaciones poéticas más brillantes de toda la historia de nuestra poesía; si bien cada poeta hay que estudiarlo en el marco contextual generacional cultural de su época, ya tampoco es honesto dogmatizar para enfatizar dicha generación cuando hubo un Siglo de Oro... La «Generación del 27» estaba formada por Federico García Lorca, primero de influencia rural, luego romántica y, por fin, surrealista; Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, que en 1991 ha recibido de la Universidad, y en concreto de la Facultad de Filosofía y Letras, la distinción —y valga la redundancia— de *alumno distinguido* en lugar de doctor honoris causa; la ironía mordaz y cáustica del poeta de *Marinero en tierra* contestó dando las gracias, señalando que él era casi analfabeto y no merecía tal distinción cuando fuera Premio Nacional de Literatura. En «Cal y canto» culmina su posición gongorista (1927) abandonada pronto por el *surrealismo* simbolista; adaptó la *Lozana andaluza*, de Francisco Delicado (1964).

Cuando publicó *Marinero en tierra* en 1925, el año anterior se le concedió el Premio Nacional antes mencionado. Estudió Bellas Artes y expuso en el Ateneo madrileño. Ilustró expresamente la revista que el poeta de Osuna (Sevilla) Pedro Garfias fundara *Horizontes*; las portadas eran de Rafael Alberti, según tengo en las ediciones facsímil de las originales que salieron (1922-23), dedicadas por el doctor profesor en la Facultad de Filosofía y Letras, y en Instituto como profesor, mi amigo el crítico de *ABC* Pedro Barrera López, cuya tesis doctoral fue *Proceso textual de la obra*

poética completa de Pedro Garfias (3 vols., 1870 pp., Sevilla, Universidad, 1989). José M.^a Barrera nació en 1955 y se licenció en Filología hispánica en la Hispalense. Crítico semanal de *ABC*. «La «Generación del 27» es como un tejido conjuntivo y narrativo —dice Barrera López—, donde la amistad, el amor filial y conyugal, la familia y tantas situaciones se armonizan y unifican. Hacían una poesía distinta todos, aunque con posiciones comunes en una tradición literaria y de valores humanos, por ejemplo, la poesía amorosa, familiar, religiosa, de reconocimiento y afirmación. En los más es el exilio y sus añoranzas a la patria por aquello de «que el alma está más donde ama que donde vive»».

COSMOVISIÓN DEL 27 COMO POSIBILIDADES NARRATIVAS Y POÉTICAS

Luis Cernuda, alumno en la hispalense de Pedro Salinas, nueve años menor que su maestro, también se reunió en el Ateneo con su generación en torno al III centenario gongorino en la calle Tetuán, de Sevilla: Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Salvador Dalí... Todos se enfrentaron públicamente con la crítica oficial y académica, que había denostado cuando no ignorado al mismo Góngora y los poemas barrocos y surrealistas.

Aquellos jóvenes poetas (todos ellos nacen entre 1824 y 1906) sabían lo que era exaltar a Góngora, autor de las *Soledades*, cuyas resonancias poéticas —a mi modo de ver, que vivo en Cáceres— sólo han sido superadas en añoranzas por la poetisa Elena Vivaldi, mujer actual, autora del poema «Córdoba lejana y sola», donde termina en él:

... que en estar lejana
como el amor
que en la ausencia
se nos crece,
como el nombre
que no se dice, y se tiene
cerca de los labios...
como el suspiro
que gira, redondo
por las estrellas,
como el sueño de una voz
amaneciendo en la aurora

Tenías que estar lejana,
Córdoba,
para que yo te quisiera
... como el pájaro, quería, apresarte,
acariciando tus noches, plumas
de sombra y deseos.
Como el amor, como a un hombre
añorarte, yo quisiera.
Tenías que estar lejana,
Córdoba,
lejana y sola.

Góngora, en su «Soneto a Córdoba», como en «Al Guadalquivir», y ahora Elena Vivaldi hay que juzgarles en sus ámbitos generacionales, aunque el sentimiento esté visto por dos sexos opuestos y distantes en el espacio y en el tiempo, como diría Kant.

Gerardo Diego hace una *Antología* en honor a Góngora. García Lorca da su conferencia sobre la imagen poética de Góngora; Alberti publicó una continuación de las *Soledades*, y yo, en mis vacaciones estivales de Cáceres —cuando no pinto—, podría dejar como niños de teta a Góngora y Alberti en cuanto a *soledades* se refieren; no a la categoría de oralidad ni de lenguaje, sino como actitud estoica senequista ante el estío de la alta Extremadura, donde no queda en el verano ni los gorriones, y las calles estrechas de la judería cordobesa me retrotraen en mis paseos estivales, en las horas de la siesta, por la casa de Góngora, sinagoga, Maimónides..., cuyo monumento sedente en bronce, obra de Amadeo Ruiz Olmos —profesor mío y compañero de academia— hiciera otra réplica para El Cairo y yo trasladé al lienzo la calleja recoleta con la estatua que me adquirió mi condiscípulo el ingeniero Antonio Cano, cordobés, que compartió aulas en los salesianos de Córdoba; lo vendí en 1.000 pesetas de 1966, como amigo, a precio simbólico, y cuando lo pintaba del natural, el pintor y escritor Mariano Aguayo iba con su suegro —para el palacio de la casa de las «Pavas», el general Fernández de Córdoba, descendiente del Gran Capitán, y se paraban cada medio día ante mi lienzo, sumamente realista, aunque con resonancias impresionistas, y me decían: «Le vas sacar brillo...». Hecha esta disgresión ante mis soledades de Cáceres hacia Córdoba, retomo la urdimbre o ilazón del tejido o tapiz del antecesor del surrealismo —toda vez que Góngora es antepasado mío por vía materna—, prosigo señalando que la celebración del acontecimiento gongorino se publicó en

la revista *Litoral*, que aun en Torremolinos acaban de salir los números 192-194, dirigida entonces en Málaga por dos miembros de la Generación: los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre.

El número, en el que colaboraron Picasso y Falla, junto a los poetas de la Generación, llevaba una portada del pintor Juan Gris, sobre cuyo centenario escribí un ensayo en la revista *Cuadernos de Grado Medio* (1987), año V, n. 5, pp. 87-95: «Trascendencia y contribución al cubismo en el I Centenario de Juan Gris» lo intitulo.

TAMBIÉN EN LOS MODERNISTAS PERSISTE EL SURREALISMO COMO ESTRUCTURA FORMAL

En 1920 tenemos a Valle Inclán con la publicación y consolidación de su nuevo arte en su obra *Luces de bohemia*, subtulado «Esperpento». Amigo de Julio Romero de Torres le infundió en el modernismo y le daba los títulos a los cuadros del pintor de la mujer morena. En el «Esperpento», al igual que Góngora, revela una visión ácida de la vida, violentamente disconforme con la realidad, como haría Picasso agresiva y esperpénticamente después y sobre todo beligerantemente cuestión y reyerta ahora sobre el cuadro del *Guernica*. Valle Inclán desgarró y deshumanizó, como haría Ortega y antes Aristófanes, con una carcajada, y en la Academia del Siles su fundador, el penitenciario cordobés el doctor D. Antonio Arjona, fundador de las dos veces Bicentenario Real Academia de Córdoba, incorporada en 1947 al C.S.I.C. y en 1991 al Instituto de España, y de ella salió el Instituto de Estudios Califales, así como la Asociación Provincial de Cronistas Oficiales de la provincia de Córdoba, que preside el doctor Joaquín Criado Costa, secretario a su vez de la Real Academia de Córdoba. El doctor Arjona, al fundar en Osuna la Academia del Siles, tenía como único fin despertar la carcajada en la juventud que allí, en aquella Universidad donde estudió Vélez de Guevara, se formó con los profesores de ella, y se reunían en una finca de olivos bajo nombres supuestos para evitar la insidias de la «insanta» Inquisición; también fue secretario perpetuo el doctor Arjona de otra academia desaparecida en Sevilla para el estudio de la Iglesia. La Inquisición revisó los estatutos de la Academia del Siles y no contenían nada herético ni contra el magisterio de la Iglesia; lo que sí es cierto es que fue enviado a Roma con el arzobispo a ver al Papa y permanecer allí,

porque, al igual que Sócrates, se decía que agitaba a la juventud cuando tan necesitada está ésta; hoy harían falta más doctores Arjona para hacer sonreír a la juventud actual, que ha perdido el sentido de la esperanza y del humor.

Aristófanes decíamos que como poemista jocundo su buen humor alcanzó el satirismo que veremos en Quevedo, Gracián, Oscar Wilde, dandysta como su admirado Baudelaire, ambos víctimas de condenas por adoptar actitudes paralelas críticas y agresivas a las acomodaticias y decadentes sociedades burguesas. Las resonancias de las carcajadas de Aristófanes nos llegan hasta los surrealistas como actitud estoica senequista para ocultar el llanto. ¡Qué falta nos hace hoy ante esta juventud desilusionada, donde la ideología ha sido suplantada por las sensaciones, y de ahí el triunfo de las imágenes, la iconografía y las artes visuales-plásticas ya desorbitadas! Nos haría falta el alegre frenesí de la burla del ateniense y su alegre frenesí para este consumismo que ha perdido el norte y el paladar, y al menos, con las carcajadas de los surrealistas, acallar el llanto, llanto por los paraísos negados y otros perdidos y por las voces sin voz, para corregir tanta degradación moral que hace recapacitar sobre si la Inquisición fuere represora, santa o insanta, pero necesaria como freno de una ética y moral sin la cual no puede convivir una sociedad ni el hombre su misión para cumplir el fin para el cual fue creado. «La vida —decía otro gran sarcástico, Swift— es una comedia para quienes piensan y una tragedia para quienes sienten».

Valle Inclán está presente en los «esperpentos» más «iconoclastas» si cabe que los jóvenes del 98: Miguel de Unamuno (Bilbao 1846 - Salamanca 1936), Ramiro de Maeztu (Vitoria 1874 - Madrid 1936), Pío Baroja (San Sebastián 1872 - Madrid 1957), Azorín, de cuya casa-museo soy cofundador en Monóvar y tengo un cuadro al óleo (Alicante 1873 - Madrid 1967); Antonio Machado (Sevilla 1874 - Colliure, Francia, 1939), también éste autor de otras *soledades*, y yo las mías las he superado al tomar la *soledad*, la poesía como alternativa para el cordobés estoico, porque pienso que si para amar a una mujer parafraseo a otro poeta sólo se le puede amar en la distancia, en la soledad, en la cama y en la tumba; y Cáceres es la tumba calcárea e histórica, relicario para hacer una obra alejado de intrigas de academias, como el Greco se asentó en la apacible Toledo cuando dejó de ser bulliciosa corte, alejado de Madrid, centralista cortesano de Felipe II y de las obras de El Escorial; la «Expo 92»; del Austria, que soberbiamente

era tan suficiente que desatendió el consejo de su padre, el emperador, de que le llevara las obras un aparejador jerónimo que estuvo en Yuste con él, y Felipe se buscó a Herrera; como se buscó al Morales, antítesis del Bosco, dicotomía ésta muy austríaca y rechazo el soldado de San Mauricio, del Greco. La poesía de mis soledades no es triste, aunque la salud y estrés me pasan la factura en verano tras cursos agotadores: es una actitud ante la vida de la Córdoba lejana y sola, paraíso perdido...

FERNANDO POLO DE ALFARO

Miembro numerario y de pleno derecho
de la Asociación Española de Críticos de Arte

*Quiero y quiero labrar en las montañas
e contemplar en las montañas de pedregales
más un castillo rodeado de coronas
la catedral gentil de tu sonrisa*

*De la boca brotarán las palabras
y se dilatarán las cosas en dilatadas
las negras y las sonoras oraciones
dilatando las cosas por variadas*

*Que el viento susurra de susurros
la luz aglomerada de sus besos
cuando el alma está de amorosa*

*Tu sed de amor sin cuantos sabores
disfrutará de cualquier elixir
y colará de la vida la vida*