

EL SUBSTRATO POPULAR EN EL SURREALISMO DE AZORÍN

CHRISTIAN MANSO
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

En los últimos días de 1929 aparece *Superrealismo. Prenovela* de Azorín, publicada por la editorial Biblioteca Nueva de Madrid. Es una obra de largo resuello a la par que de maduración en el novelista/periodista que desde 1925 se vale del soporte de la prensa para lanzar activas campañas a favor de una evolución rápida y radical del teatro (Manso, 1987: 174-176), siendo este género el que en su opinión es el mejor vector expresivo para teorizar y poner en práctica el surrealismo. *Old Spain!* (Azorín, 1929a) inaugurará la serie de sus piezas teatrales expresamente compuestas dentro de este corte resueltamente novedoso, que acabará en 1931 con *Cervantes o La casa encantada*, (Azorín, 1931).

No es ocioso recordar tres fechas fundamentales, todas estrechamente vinculadas con el teatro en tanto que vehículo idóneo para promocionar el surrealismo, manifestándose a la sazón Azorín como un fervoroso propagandista de este movimiento intelectual revolucionario. El 17 de marzo de 1927 inserta en *ABC* un artículo, *Autocrítica*, poco antes del estreno teatral de su segunda obra, *Brandy, mucho Brandy*, en el que declara: «El teatro de ahora es superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad». Tal orientación la justifica como recusación de lo que significó la primera conflagración bélica mundial del siglo XX. El 21 de marzo de 1927, en la entrevista que tiene con el periodista Luis Calvo, reproducida en *ABC* bajo el título «El superrealismo en el teatro», menciona a André Breton por haber sido, a su juicio, el que formuló con la mayor concreción la esencia del surrealismo y cita de memoria su *credo* enunciado en el primer *Manifeste* de 1924 (Azorín, 1961). Sin embargo advierte que otros se han de considerar como auténticos artífices del surrealismo: Pirandello, Lenormand, Pellerin, dramaturgos destacados en la gesta surrealista. Y por fin el 7 de abril de 1927, el artículo titulado «El superrealismo es un hecho evidente», determinadamente provocador, en el que sin querer arrinconar a Breton y a su *Manifeste*, adopta una actitud realmente antidogmática, más ecuménica, más heterodoxa, pretendiendo que el *arte* entronque con «los grandes problemas del conocimiento» y apostando por acceder a «la realidad de la inteligencia»¹.

Todas esas ideas irán explayándose y cristalizándose en otros géneros literarios de escritura y hechura más bien clásicas: en *Félix Vargas* (Azorín 1928), una etopeya destinada a remozar más fundamental que formalmente la novela sustituyendo la acción por las cavilaciones de la psique y la inquietud metafísica, y en *Blanco en azul* (Azorín, 1929b), colección de cuentos que abarcan también este tipo de preocupaciones. Con *Superrealismo* (Azorín, 1929c), que hay que enfocar como un punto de remate de la empresa surrealista de Azorín, si bien se encuentran materializadas y puestas en obra unas cuantas ideas ya mencionadas, la problemática narrativa, la elaboración, la articulación y la escritura de la

¹ El problema recurrente que plantea *Superrealismo* es el de «la tentativa para salir de la prisión del tiempo y del espacio», enunciado por primera vez en el capítulo VIII, «Barraca».

obra llevan más el sello distintivo del surrealismo tal y como puede observarse en *Poisson soluble* (1924) de André Breton (Breton, ed. 1966).

Ha decidido romper de plano Azorín con la sintaxis académica y lanzarse a la aventura de una escritura más cercana a la escritura automática de los surrealistas franceses, al famoso «dictado de lo inconsciente», en la que alienta un perpetuo soplo de poesía. A este fin ha recurrido a un género desconocido, original e inaudito, la «prenovela», es decir que se esmera en consignar cuanto puede agitar la mente del narrador antes de ponerse a escribir su novela. La gestación psíquica que antecede a la escritura va a ser pues la materia de su obra, una gestación que, es preciso recalcar, propulsa un deseo vehemente: «lo primero es el deseo» (Azorín, 1929c). O sea un incentivo de fuerte raigambre afectiva. La tonalidad de la obra la imprime nítidamente Azorín nada más abrir su texto, en una especie de *manifesto*, utilizando la metáfora tan surrealista² de «dos peces de colores, que giran, tornan a girar (...)». En el acuario de lo subconsciente» (Azorín, 1929c) para aludir precisamente al flujo de las palabras que irrumpen atropelladamente en el cerebro del ser humano. Palabras que no hay que encauzar, por cierto, que hay que dejar ascender sin traba a la superficie de la conciencia por ser las manifestaciones más diversas de su ser profundo, desembarazadas de las censuras del *Über-Ich* (Freud, 1923). Unas emisoras, pues, de lo recóndito, de lo subterráneo del ser, del entramado de su verdad/identidad intrínseca.

En cuanto al libro mismo, al hilo narrativo, que vertebra el viaje en tren entre Madrid y Monóvar por parte del protagonista, un monovero afinado en Madrid, es de entender bajo un cariz bifronte de frentes convergentes: el retorno de Azorín a su tierra nativa al mismo tiempo que la regresión de su libido hacia unos estadios, unos lugares, anteriores y primigenios de su vida afectiva. Ni que decir tiene, en esta circunstancia, que el sueño, el sueño hipnótico, el soñar despierto, el ensueño, son unos factores propiciatorios para realizar sintagmática como paradigmicamente semejante operación psíquica. La función esencial del regreso radica en una búsqueda ontológica destinada para Azorín a calar hondo en la naturaleza de su ser y de su mundo y en intentar echar luz sobre unas realidades, verdades, desapercibidas, siendo el surrealismo la vía más apropiada para alcanzarlas.

Si la economía general del relato se puede contemplar bajo esta dimensión onírica y cuanto implica, no se puede descartar, silenciar sin embargo la presencia masiva, el flujo continuo y precipitado de términos que de puro específicos se convierten *ipso facto* en raros, hasta totalmente ignotos. Son voces relativas al campo y a la agricultura (aperos, faenas, topografía, climatología, hábitat, ordenación y moblaje de las casas, etc.), es decir unos idiolectos, unos sociolectos, que agregados a dialectos y frases proverbiales acaban por darle al texto la dimensión de un vastísimo continente verbal ajeno, extraño, en el que el lector se siente sumergido, extraviado, como si hubiera sido arrojado en un vertiginoso maelstrón o al puro vacío³. Parece un universo paralelo, depositario de cuantiosos recursos cognoscitivos, de potencialidades heurísticas. Pensándolo bien, este depósito/pozo de palabras se asemeja traslaticiamente al ámbito del sueño, de lo subconsciente. ¿De dónde emanan estas palabras?

Difícil sería contestar acertadamente sin el recurso a la prensa. En efecto, *Superrealismo* se va edificando poco a poco, a pedazos, o sea mediante artículos de que se sirve Azorín a modo de bancos de prueba con vistas a la elaboración y arquitectura de su futuro texto (Manso, 2005). Estos retazos que anticipan al texto por venir tienen primordialmente dos funciones: los aprovecha Azorín o a guisa de borradores o para formular comentarios, reflexiones de distintas índoles sobre el texto venidero no nato todavía. Pertenecen a una metatextualidad por anticipación que se recoge en las columnas de *ABC* y la *Gaceta Literaria* de Madrid, y sobre todo en las de *La Prensa* de Buenos Aires. Así que, en este caso preciso,

² Metáfora que podría sacar Azorín de *Poisson soluble/Peç soluble* de André Breton, pero que en realidad procede de la obra *Les vies encloses* (1896) del simbolista belga Georges Rodenbach. Véase (Manso, 2001).

³ Comenta al respecto con mucho tino Azorín: «calabriada de parlas; carnaval de la filología». «Esparto». Cap. XXXVIII. p. 247.

sí que Azorín facilita la solución al problema planteado más arriba, pero con el charco de por medio, ya que se la reserva prioritariamente a su lector bonaerense.

En un artículo publicado el 25 de septiembre de 1927 en *La Prensa* y titulado *La amada España* -dos años antes de la aparición de su obra- cuenta que llevando tan sólo tres días en Biarritz, se enfervoriza subitánea e irrefrenablemente por España y su paisaje: «¡Qué bonita es España! Tiene toda la variedad de paisajes de Europa». Tal carencia afectiva la va a colmar por suerte un librito español en cuyas páginas recobra Azorín la serenidad tras tantas lecturas extranjeras en este paraje francés. Lleva como título *El buen Sancho de España* y como subtítulo *Colección metódica de máximas, proverbios, sentencias y refranes, acerca de la agricultura, la ganadería y la economía rural, escritos y anotados por un espíritu apasionado de las gentes del campo*. Editado en 1862 en Madrid por la librería Villaverde este libro casi no se encuentra, según Azorín, ya que esta editorial fue devastada por un incendio en el que desapareció la mayoría de los volúmenes. Su autor se esconde detrás de un seudónimo. Aparece, pues, a las claras el substrato popular⁴ en el que estriba una parte no desdeñable de *Superrealismo*, que Azorín utiliza a distintos fines.

Para Azorín, *El buen Sancho de España* representa, ante todo, un auténtico *thesaurus* que desempeña la función de poner nombres a las cosas –*alicui rei nomen ponere*– y al darles una identidad precisa revelar su presencia en el mundo. Constituye un riquísimo depósito/pozo de vocablos de indiscutible indispensabilidad, por cierto, pero en la actualidad caídos en el mayor desuso quedan sepultados en la más profunda ignorancia o indiferencia. Sin embargo existen potencialmente formando todo un caudal de autoridades. Rescatados y reactivados por Azorín recobran la vida, demuestran la plena pertinencia de su creación a la par que desvanecen dudas, disipan embrollos, confusiones, equívocos. Revelan concisa y detalladamente la esencia de un mundo tan cercano y en realidad tan lejano e ignorado: «Los libros de agricultura, como los de todos los oficios, sirven al escritor para conocer los nombres de las cosas. ¡Cuántas cosas que se nombran con rodeos y perífrasis tienen sus nombres propios, exactos, pintorescos!» comenta Azorín en su artículo. ¿Habrán un real engarce, una articulación tangible entre este *thesaurus* y el *manifesto*⁵ aludido antes que precede al texto narrativo de *Superrealismo*?

No cabe la menor duda. Ambos, ante todo, se refieren a receptáculos de contenido bastante análogo, y de esencia afín. La representación imaginífera del depósito/ pozo de sabiduría/ciencia que lleva aparejada *El Buen Sancho de España* cuadra en varios aspectos con la del acuario de lo subconsciente. *Thesaurus* y acuario se complementan, por supuesto, y se inscriben dentro de una configuración mecanicista del saber tan propia de finales del siglo XIX, principios del XX. También ilustran esa tendencia de la época que valorizaba cuanto concernía a lo subconsciente y a su aproximación, a su desciframiento.

⁴ En la *Introducción* de esta obra el autor indica : «Hoy hemos condensado nuestros trabajos y presentamos en este catecismo, bajo la forma más sencilla, más compendiosa, más popular y adaptable a la memoria, *la del proverbio*, los conocimientos relativos a la meteorognosia, a la gran cultura, a la labranza, a la zootecnia, a la moral, a la economía doméstico-agrícola, a la higiene y a la administración, calcados en las ciencias físicas, naturales, morales, sociales y económicas, cuales se profesan en el siglo XIX, descartando en cuanto es posible, el oscuro tecnicismo científico, sin caer en las trivialidades que tienden a tupir más y más los velos que ocultan aun el saber a los ojos de la multitud sencilla»

⁵ Publicaba Breton en 1924 indisolublemente articulados su *Manifeste* (teoría del surrealismo) y *Poisson soluble* (puesta en práctica del mismo), lo que parece perpetuar Azorín en 1929.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO, *El Buen Sancho de España. Colección metódica de máximas, proverbios, sentencias y refranes, acerca de la agricultura, la ganadería y la economía rural, escritos y anotados por un espíritu apasionado de las gentes del campo*, Librería de D. León Pablo Villaverde, Madrid, 1862.

AZORÍN, «Old Spain», *Obras completas*, I. Teatro I. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento, 1929a.

..... «Cervantes o La casa encantada», *Obras Completas* II, Teatro II, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento. 1931.

..... «Brandy, mucho Brandy», *Obras Completas*, Tomo IV, Madrid, Aguilar, 1961.

..... *Félix Vargas, Etopeya*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.

..... *Blanco en azul*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929b.

..... *El lapicerito de oro*, Cap. I, *Superrealismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929c, p. 11.

BRETON André, *Poisson soluble*, Paris, (nrf) Poésie/Gallimard, 1996.

FREUD Sigmund, *Le moi et le ça*, (1923), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1951.

MANSO Christian, *Unas calas más sobre la génesis de Superrealismo de Azorín, 1929*.

Pamplona: *Rilce*, Revista de Filología Hispánica, 21.1, 2005.

..... «Recepción del surrealismo en Azorín hasta “Brandy, mucho brandy. Surrealismo”». *El ojo soluble*, Málaga, Litoral, 1987, pp. 174-176.