

ALGUNAS NOTAS EN TORNO A «CRIMEN», DE AGUSTIN ESPINOSA

MIGUEL PÉREZ CORRALES

1. *Crimen* se publica en 1934 en Santa Cruz de Tenerife. La portada, que supone ya una incitación a la irrealidad, es del pintor y poeta Oscar Domínguez, hombre clave para el grupo de escritores tinerfeños como enlace con París y el surrealismo orquestado por Bre-tón; *Gaceta de Arte* aparece como editora.

El primer número de la revista *Gaceta de Arte* está fechado en febrero de 1932; en él, y en los siguientes, ni un rasgo de surrealismo. En los números 7 y 8 (agosto y septiembre del mismo año) publica Espinosa, respectivamente, *Diario entre dos cruces* y *Luna de miel y La mano muerta*, textos que luego formarán parte de *Crimen* y que son los primeros brotes de escritura surrealista en una revista que su director, Eduardo Westerdahl, orientaba hacia una pluralidad de perspectivas muchas veces contradictorias con el espíritu surrealista. En el número 9 hay ya textos de Domingo López Torres y Emeterio Gutiérrez Albelo; el primero es autor de una serie de artículos y trabajos (*Surrealismo y revolución, Psicogeología del surrealismo, Aureola y estigma del surrealismo, ¿Qué es el surrealismo?, El nacional-socialismo en el arte, El psicoanálisis en la vida moderna, Lo real y lo superreal en Salvador Dalí*), así como de algunos poemas de relativo interés; Gutiérrez Albelo escribe dos importantes libros estrictamente surrealistas: *Romanticismo y cuenta nueva* (1933) y *Enigma del invitado* (1936), ambos editados por *Gaceta de Arte* como *Crimen* y *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera. Este último, que

conservará la impronta surrealista, aunque suavizada cada vez más, se inscribe dentro de una corriente de surrealismo menos sombría y extrema (más «blanca», diríamos) que la de Albelo y Espinosa, más puros —o impuros, según se vea— en este punto.

Los primeros contactos con el surrealismo se produjeron a fines de 1932, como testimonia Domingo Pérez Minik en su *Facción española surrealista de Tenerife*¹, y se coronan con la visita de Bretón y Péret a la isla, capitaneando una completísima exposición de arte surreal, en la primavera de 1935²; en medio, otras dos exposiciones: la de Oscar Domínguez en mayo de 1933 y la de objetos surrealistas a principios del 35; después, el escándalo de *La edad de oro* —filme cenital del surrealismo que Bretón dejó a los escritores canarios para resarcirse del desastre económico del viaje y la exposición— y el fin de la revista (llegó al número 39), ya al borde de la guerra civil.

2. Excepto el preámbulo, *Angelus* y el *Diario a la sombra de una barca* —que sepamos—, Agustín Espinosa publicó todas las partes de *Crimen* previamente a su edición.

Aparecieron en primer lugar, el 15 de julio de 1930, en *La Gaceta Literaria* —núm. 86—, tres de las cinco facciones de *Primavera: Hazaña de sombrero, La Nochebuena de Larra* (después *La Nochebuena de Fígaro*) y *¿Era yo un caballo?* Como título englobador: *Trílogo del muerto*.

El 30 de octubre de 1930, la página literaria del *Heraldo de Madrid* publicaba un pequeño cuestionario con el escritor, en torno a sus proyectos literarios: «Terminaré en breve un libro que no es precisamente novela, aunque lo parece, y cuyo título es *Elogio del crimen*, del que acabo de adelantar un fragmento a una revista literaria». Apreciamos ya aquí la duda que el escritor arroja sobre el género de la obra, punto que trataremos más adelante.

En *Heraldo de Madrid*, el 4 de diciembre de 1930, publica *Retornos*, que reproduce nueve días después en *La Tarde* de Tenerife con el título de *Retorno*.

El 1 de agosto de 1931, nuevamente en *La Gaceta Literaria* nú-

¹ PÉREZ MINIK, D.: *Facción española surrealista de Tenerife*. Tusquets Editor, Barcelona, 1975.

² J. Rodríguez Doreste testimonia que Agustín Espinosa «vivió todas aquellas jornadas en un estado de verdadera exaltación» (*Las revistas de arte en Canarias, El Museo Canario*, nn. 93-96, Las Palmas, 1965, p. 98). Al traducir la conferencia de Breton en el Ateneo tinerfeño, del que Espinosa era presidente, dice Rodríguez Doreste que el autor de *Crimen* «siguió en sus versiones un sistema ajustado a la desintegración de su lirismo: Breton decía en francés unas cosas y Agustín en español otras completamente diferentes» (ídem., p. 110).

mero 111, la *Elegía a Ernesto Pestana*, que luego se convertiría en el *Epílogo en la isla de las maldiciones*.

Crímenes blancos, birretes negros y rodela azul fue el título primero de ¡No! ¡No!, en *La Tarde* del 3 de diciembre de 1931.

En *Gaceta de Arte: Diario entre dos cruces* —agosto de 1932, número 7—, *Luna de miel* y *La mano muerta* —septiembre del mismo año, núm. 8—, y «*Parade*» —octubre de 1933, núm. 20.

De los primeros textos al último las variantes respecto a la versión definitiva van naturalmente atenuándose. Desde fines de 1933, en la *Gaceta de Arte*, se anuncia la aparición de *Crimen*, «relato surrealista», pero sólo sale a la luz a fines de 1934.

Ha sido *Crimen* un libro de azarosa historia, desde su escandalosa publicación hasta el flagrante olvido —cuando no necio menosprecio— que ha sufrido durante casi cuatro décadas.

Hacia 1934, el abúlico ambiente cultural de las islas —a caballo entre el folklore y los estertores del modernismo— sólo se había visto desperezado por las actividades casi marginales y con escaso eco de *La Rosa de los Vientos* y la *Gaceta de Arte*; no habían éstas provocado aún las iras de los medios más retrógados —atrincherados en torno a los periódicos ultras *El Defensor de Canarias* y *Gaceta de Tenerife*. Fue *Crimen* la primera bomba de la marca «surrealismo». De los ataques de que fue su autor objeto, él mismo daba cuenta en su artículo *La edad de oro, film surrealista*:

«Se han pronunciado con excesiva frecuencia las palabras «pornográfico», «libre», «procaz», «indecoroso», «insolente», con relación a *La edad de oro*, ni con más ni con menos razón —puedo decirlo ahora de paso— que a propósito de mi libro *Crimen*, olvidándose que análogos adjetivos habría que esgrimir, desde ese bizco punto de vista, para calificar a Quevedo, a Boccaccio, a Cervantes, a Rabelais, a Lautréamont, a Goethe.»³

El triunfo del fascismo supuso a Espinosa la pérdida de su cátedra precisamente a causa de *Crimen* —el expediente de la deposición consta en los archivos de Alcalá de Henares—, muchos de cuyos ejemplares fueron quemados públicamente. Vistió entonces el escritor la camisa azul, lo que le permitió sobrevivir hasta 1939; en las necrologías que le dedican sus amigos falangistas, no se registra ni una sola mención del genial libro, que quedó así borrado del conjunto de su obra.

³ «La edad de oro, film surrealista», *La Tarde*, 30-V-55.

No sería reeditado hasta 1974, pasando casi desapercibido. Todo esto explica acaso el olvido en que se ha tenido esta obra en las historias y antologías del surrealismo en lengua española, ahincados los críticos —tanto españoles como extranjeros— en detectar huellas surrealistas en la generación poética de 1927, que sólo se sirvió de aquella experiencia como técnica liberadora de la imaginación, sin más.

3. *Crimen* se presentó en las ediciones de *Gaceta de Arte* como «relato surrealista», pero se trata de un escrito tan truncado —y que alberga otras narraciones independientes y fragmentos no narrativos— que desdice su propia definición. Tampoco puede llamarse novela, aún en el sentido tan amplio que hoy se da a este término. Ni poema en prosa, si bien su prosa es poética como lo muestran la concentración expresiva —el nivel semántico-asociativo funciona a máxima tensión— y el uso de recursos iterativos típicamente poéticos.

El surrealismo condenó las distinciones entre novela, poema, ensayo, cuento, diario, memorias. Los géneros se funden o confunden —y, como señala Roland Barthes, «si el texto presenta problemas de clasificación (...) se debe a que implica siempre una cierta experiencia del límite»⁴. Hay en *Crimen* rasgos de novela y de poema y de relato sin ser nada de ello específicamente; contiene, también, dos diarios (*Diario entre dos cruces* y *Diario a la sombra de una barca*) y un capítulo de evocación de la infancia (*Retorno*). La dificultad de encasillamiento hace preferible, a encorsetar la obra, calificarla, simplemente, como «texto surrealista».

4. José Moreno Villa escribía en un poema de 1933: «Todo es crimen en novelas, teatros, cincos y gacetas»⁵. Basta hojear periódicos de la época para comprobar este regusto por lo horrible y truculento

⁴ BARTHES, Roland: *Por dónde empezar*, Tusquets Editor, Barcelona, 1974, p. 73.

⁵ En el poema «¿Para qué?», de *Puentes que no acaban*, reproducido por CORBALÁN, en *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, p. 56. Hay que destacar en torno a este asunto el artículo de César González Ruano «Crimen», publicado en la página literaria del *Heraldo de Madrid* el 6 de agosto de 1931. Aunque probablemente influido por Espinosa, quizás decidió a su vez a éste a convertir el título inicial de su obra: *Elogio del crimen*, en el definitivo que conocemos. Leemos en Ruano, compañero de prensa y de vanguardia de nuestro escritor: «La palabra es bella. Exacta. Se afila la voz para decirla. (...) Como un gran anuncio luminoso sobre el patético asfalto mojado de la subconciencia, la terrible palabra se alza delante de los ojos, llenándolo todo en la noche taciturna y desnivelada del alma: CRIMEN. (...) ¿Os habéis fijado bien en la palabra crimen? Ninguna seguramente más literaria. Ninguna más desgarradoramente hermosa.»

que se manifestaba en los titulares y en las crónicas de una cadena de crímenes de las más diversas motivaciones y modalidades. En la literatura española, Valle Inclán y Gómez de la Serna son acaso de los escritores que llenan más sus páginas de manchones de sangre y asesinatos tremebundos. «El horror es bello», decía Bradomín. Y la muerte de un soldado en un bellissimo capítulo de *Los cruzados de la causa* (1908) marcó sin duda la inspiración de un afortunado fragmento de *Media hora jugando a los dados* titulado *La fiesta de la sangre* y relacionado con una frase de *Crimen*. En *El chalet de las rosas* (1923)⁶, dibuja Ramón Gómez de la Serna la figura de un animal y enigmático personaje, Roberto Gascón, esteta del crimen, que asesina mujeres en un arrabal alejado y silencioso: «sólo perturbaba ese silencio el paso de los tranvías de Ciudad Lineal (...), con un toque de sirenas de barco que inquietaba la noche» (pág. 14); piensa que los crímenes «se descubren porque el que los realiza opera a la luz del farol o a la luz de la luna» (pág. 17); «veía cómo la gente necesitaba del crimen. En un tranvía había visto las caras de delectación que ponían cuando los periódicos relataban un crimen; hasta se les pasaba la parada que les convenía y después hacían aspavientos como de haberse salido del mundo» (pág. 73); complaciente y presuntuoso de sus crímenes, es al fin descubierto y encarcelado; en la reconstrucción del crimen considera el proceso como una confabulación contra él y hay algunos delirios semejantes al ¡No! ¡No! de la obra de Espinosa. No hablamos de influencia, sino sólo de coincidencias en la temática y en la visión; como en otro texto de Ramón, *El barrio de doña Benita* (1923), donde el conflicto del triángulo amoroso se resuelve con el asesinato de la mujer y el amante; o en el Tzara surrealista: «el crimen florece joven y fresco en sordas guirnaldas a lo largo de la casa (...) Los ácidos sueños arrastran como bestias en pena nuestros esquelctos»⁷.

En el surrealismo francés, entregado a lo extremo, que presentaba conscientemente actos crueles para provocar la turbación emocional en el lector y hacía aflorar la escoria hasta los posos más turbios, la colección de crímenes y actos violentos es enorme. Al fondo estaba la figura fantástica de Gilles de Rais; más cerca, Lautréamont y Sade, escritores que Espinosa estimó⁸.

⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *El chalet de las rosas*, Ediciones del Centro, Madrid, 1975.

⁷ TZARA, Tristán: *El hombre aproximativo*, Visor, Madrid, 1975, p. 25.

⁸ Buena muestra del interés por el primero de ellos es su «Esquema de Lautréamont B.», publicado en el *Heraldo de Madrid*, 13-XI-30. En este importante texto nombra Espinosa a los más destacados «malditos» del XIX: a Nerval,

5. Aparenta *Crimen* ser un libro caótico, arbitrario, incoherente; constituye, sin embargo, un entramado de complejísimas vinculaciones —tanto intratextuales como extratextuales— donde nada está dejado al acaso, e incluso en los pasos más arduos la tonalidad general de la obra —una vez se ha indagado suficientemente y se ha reconocido— impulsa a pensar antes en un desconocimiento del escollo que en una concesión a la gratuidad.

Su estructura cuaternaria —primavera, verano, otoño, invierno—, con unas páginas preliminares y un epílogo posterior a éstas, recuerda las *Sonatas* de Valle y las estaciones del modernismo, pero —y volveremos a encontrar este procedimiento— desfiguradas, no concadenadas a su contenido. No es el rasgo más subversivo de *Crimen* lo que superficialmente atacaron los críticos —el erotismo exacerbado y algolágnico o el prurito de lo muerto, estéril o inanimado como medios de *épater le bourgeois*, cuando son elementos constitutivos de la ficción—, sino la dinamitación de la poética decimonónica, el modernismo y las trivialidades o ingenuidades vanguardistas —de las que el propio Espinosa formó parte⁹. Ese oscuro crimen de un «barrio anónimo, solitario y tenebroso» («*Parade*») sólo sarcásticamente se erige en «elegía» (como, por ejemplo, *Platero y yo* o las numerosas elegías de Marquina o Villaespesa) articulada en división estacional (no hay estaciones en un arrabal siniestro, como no hay naturaleza —en el sentido tradicional del término— en ningún pasaje de *Crimen*).

La historia que parece ir a narrarse se congela en los cinco cuadros de la *Primavera*, compuesta por sueños, «farsas» y una pesadilla, todos en tiempo pasado anterior al crimen referido en las páginas introductorias, pero relacionados indubitavelmente con él —si bien transformados por los mecanismos de desplazamiento, condensación y dramatización propios de los sueños o por la acción disfrazadora de la imaginación creadora de farsas.

Nada avanza en la parte *Verano*, ocupada sólo por el *Diario en-*

a Baudelaire, a Poe y a Rimbaud, todos ellos escritores muy significativos en su producción surrealista. La deuda de *Crimen* con *Los cantos de Maldoror*, el libro supremo de los surrealistas, es demasiado profunda para que podamos abordarla aquí, y ha sido ya estudiada magistralmente por el Profesor Barriocanal Cid en su breve ensayo *Un discípulo español del Conde de Lautréamont* («Opium», n. 1, Mallorca, febrero de 1978). Añadamos que en *La muerte de un ángel*, fragmento teatral de Agustín Espinosa incluido en *Textos (1927-1936)* e inédito hasta ahora, un grupo de amigos se reúne para celebrar una «velada necrológica» en conmemoración del primer centenario de Lautréamont.

⁹ El primer texto que se conoce de Agustín Espinosa, publicado en la revista tinerfeña «Castalia» en 1917 —cuando contaba el escritor sólo veinte años—, titulado «Noche de polichinelas», es absolutamente rubendariano.

tre dos cruces; se pasa, en función de la índole del género, a tiempo presente; los siete fragmentos se ligan sutilmente entre sí y el séptimo empalma de modo magistral con la historia central.

Otoño lo forman *La mano muerta*, *Retorno* y *¡No! ¡No!* La primera sección —que Espinosa reputaba como su mejor página—, elaboración de tema becqueriano pasado por el tamiz del surrealismo, es un puro poema, pero ligado perfectamente a la estructura total del libro. *Retorno*, que es una oda a la infancia y a su magia, aunque no a una infancia exenta y feliz, sino «desesperada y trágica» —originalísima inversión de un tópico literario que llega hasta nuestros días—, tiene en sus primeras frases una de las claves más importantes del texto, pues convierte el crimen de María Ana en un sueño como los otros, en otra ficción más creada por la escritura —nuclcar ficción, acaso, pero nada más—; ello estaba ya apuntado en las primeras páginas cuando se calificaba el crimen de María Ana por parte de su viejo marido impotente —el propio relator— como «crimen de novela más que (...) crimen ocurrido», pero lo verdaderamente sugestivo es el hecho de que la ficción esté carcomida desde dentro mismo del texto y por la propia voz en primera persona que la crea. En cuanto a *¡No! ¡No!*, es otra ficción como las de *Primavera*, con la diferencia de tratarse de una pesadilla que se figura en un tiempo posterior al crimen de María Ana —el criminal simula haber sido descubierto y encarcelado, tal y como temía al punto de perpetrar el crimen.

Las dos secciones de *Invierno* son las únicas que se ligan a la ficción núcleo en relación lineal: «*Parade*» —donde vuelven los apóstrofes de las primeras páginas— es el regreso del «héroe» al lugar del crimen para encontrarse con nueve monstruosos asesinos —un rayo, un pene, una hoja Gillette, un caballo de cartón, un jazminero, una cuna, un cable eléctrico, un busto y un guerrero de pintura— en alucinante cenáculo; y el *Diario a la sombra de una barca* —que retoma el tiempo de presente— es la fuga hacia una playa mediterránea tras el súbito aparecer de la policía. Si en el preludio de la obra se consideraba la reunión con los nueve asesinos como ya realizada, el *Diario a la sombra de una barca* parece ser el único punto ficticio desde donde se escribe.

Cierra el libro el crepuscular *Epílogo en la isla de las maldiciones*, en que prosigue el hilo narrativo: vive en la isla maldita «ahora» el personaje, escapado del continente y sin los ojos de María Ana que guardaba en el «estuche de terciopelo blanco» (prólogo) y que eran su única razón de vivir; es, pues, el epílogo posterior a las páginas en negrita.

Hay en *Crimen* fragmentos de gran hermetismo, pero nada más

lejos de ser una obra disparatada o inextricable; la inexistencia de linealidad discursiva, de concatenación lógica, oscurece y dificulta la comprensión del texto, pero sus partes están todas trabadas y coexistiendo —aunque sea «a puñetazos», como decía Sklovski. Hay palabras, imágenes y procedimientos que retornan fatalmente; vinculadores temáticos y estructurales que configuran un laberinto sin centro y quizás sin salida, un juego de espejos donde no hay un origen —ese soñador de *Retorno* sueña las fábulas de *Crimen*, pero ellas lo sueñan a él a su vez y lo crean—, un mundo cerrado y obsesivo de implacable rigor y consistencia.

6. En los relatos vanguardistas privaba la tercera persona narrativa o una primera distante o banal; en *Crimen* la primera persona, que realza el carácter dramático y es principio de unidad, es un yo en vías de desintegración, batiéndose en retirada la conciencia y, como consecuencia de ello, los lindes frágiles de la realidad.

Es un detalle importante el siguiente: la voz poética de la narración se presenta como un asesino que, a la vez, es un escritor, y ello se precisa claramente, no sólo por las referencias al propio texto (insertas en el preámbulo y en el epílogo), sino por las alusiones a otros escritos: el relato «*Revenant o el traje de novio*» (en el prólogo), «mi segundo Epistolario» (en *Luna de miel* y «*Parade*»), «mi episodio cotidiano» (en *Retorno*), «mi primera letanía» (en *Retorno*, también), «mi fichero íntimo» (en «*Parade*»); también habría que señalar las alusiones literarias: a Claudel (*Luna de miel*), a Larra como «Fígaro» (*La Nochebuena de Fígaro*), a Lenormand, Conan Doyle, Esquilo, Poe y Shakespeare (en ¡*No! ¡No!*), a Bécquer (en «*Parade*»). El punto álgido se registra en el *Epílogo en la isla de las maldiciones*, cuando el prosista dobla la escritura, por decirlo así, en este pasaje entrecomillado:

««y yo no he traído hasta aquí —escribo— ni sus muslos de nieve, ni sus manos hábiles, ni siquiera sus ojos desmesuradamente abiertos dentro de un estuche sin leyenda...»»

La identidad perdida genera el confuso recuerdo —dueño de toda la obra, ligado a cómicas percepciones erróneas y creencias ilusorias¹⁰, y convierte la conciencia del personaje en una habitación de

¹⁰ En el prólogo: «Hoy me parece todo como un cuento escuchado en la niñez, y, a veces, hasta dudo de que fuese yo mismo»; «en una hora de inconciencia y olvido pasajeros, hecho la elegía a María Ana»; «una María Ana

fantasmas («Vamos soñando pesadillas por la vida. Sueños de otros mezclados con nuestros propios sueños», se lee en *Diario entre dos cruces*). El temor y la angustia son los estados de ánimo más frecuentes, afectando incluso a los objetos ¹¹.

La tendencia a una espera de la desdicha provoca en el angustiado un humor sombrío o pesimista, patente sobre todo en el *Diario entre dos cruces*, donde se alía al tormento pánico y flotante de lo otro —las demás personas (allegados o desconocidos), la muerte imprevisible y fatal, los lugares «adversos», el arbitrario azar— una desengañada visión de la vida y del hombre que comunica con actitudes de Quevedo tanto como de Borel o Lautréamont.

Las reacciones más anormales se apoderan del tortuoso y enigmá-

de mis ajenos años de estudiante». En *Luna de miel*: «una oración llena de ternura, en la que había mezclados confusos recuerdos»; «probablemente eran ellas las que me sujetaban a la madera de la cama, aunque yo me consolara creyendo que intentaban desclavarme»; «arrastrando en su caída cuatro blandones encendidos que yo no había visto hasta entonces». En *Hazaña de sombrero*: la niña-mujer asesinada por el sombrero; «era tan baja, que no pesaba —o a mí me lo parecía por lo menos— casi nada». En *¿Era yo un caballo?*: el propio título; «primero —y no era primero acaso—». En *Angelus*: «el recuerdo que me queda de éste es, de todos modos, más vago»; «acaso no era completamente blanco, sino sólo gris», dice del «gran pájaro blanco» que luego resulta ser dos pájaros, pero al final se nombra de nuevo como al principio; «me consolaba, inocentemente, con la idea de que eran, en tanto, ambos extraños al maravilloso espectáculo». En *Retorno*: «tal nebulosa entre alas de ayer y cárceles de siempre». En *¡No! ¡No!*: la culpabilidad que se transfiere a la ventana como victimaria de la muchacha María Ana. En *Parade*: «¿cuánto tiempo había permanecido cerrado el trágico balcón?». En el *Diario a la sombra de una barca*: «fue todo tan imprevisto, estaba yo tan lejos del mundo, tan cerca de Dios o tan vecino de los ángeles, que me es imposible poder reconstruir ahora cómo sucedió todo aquello»; todo el delirio del «20 de enero», sembrado de interrogaciones al igual que el *Epílogo en la lista de las maldiciones*.

¹¹ En el prólogo: «el pánico de la caída». En *Luna de miel*: «por eso fue mi despertar más angustioso y horripilante»; «la vergüenza de mi desnudez me angustiaba de nuevo». En *La Nochebuena de Figaro*: «esto empezaba a angustiarme de nuevo, con el miedo de tener que invertir más tiempo que el fijado». En *¿Era yo un caballo?*: «después de una lucha angustiosa con un mármol terriblemente rebelde, pude apearme al fin de la alta tarima». En *La mano muerta*: «una mano angustiosamente blanca». En *Retorno*: «árboles y bancos, mirándose miedosos, llenábanla [a la plaza] de una angustia muda, que se comunicaba a todo cuanto rozaba con ella»; «una parada pavorosa». En *¡No! ¡No!*: «la angustiosa soledad de la dolorosa ventana». En el *Diario entre dos cruces*: «¿qué temo de esa esquina muda (...)»?; «porque temo las esposas para un viaje tan largo». En *Parade*: «al pavor que producía su presencia, se sumaba una sutil repulsión espeluznante muy próxima a lo que pueda ser el horror metafísico». En el *Epílogo en la lista de las maldiciones*: «muchos angustiosos gritos de hambre».

tico personaje¹²: la fatuidad ridícula de su propio crimen, la grotesca maldición al lector, la oración «de ternura» que inventa en su crucifixión «para aquel momento», el «capricho» de reunirse con los otros criminales, la ternura que lo impulsa a «acariciar todas las cosas»¹³, el «ardoroso júbilo» que le produce ver un ave sobre una roca, el adentramiento en zonas de la locura en los delirios del *Diario a la sombra de una barca*.

7. En el proceso de extrañamiento típico de todo texto surrealista es agente fundamental el procedimiento de subjetivación total de los objetos; las funciones irreales atribuidas a entes inanimados carecen de un sentido exclusivamente simbólico, exigiendo de este modo al escritor surrealista, para la cabal intelección de sus poemas, la comprensión en sentido literal —ante todo— y en todos los demás, según la presunción de Rimbaud fielmente seguida por los surrealistas¹⁴. La violencia y la rareza de la imagen surrealista¹⁵ surgen

¹² Sólo sabemos de él lo que dice de sí mismo, que es casi nada en el sentido de la novela clásica, que presenta un personaje con sus caracteres, situación social, relaciones, cualidades externas, etc. Las grotescas referencias al «caballo Agustín», a la «calva prematura» y «desmesurada» y a múltiples enfermedades (Espinosa era calvo desde muy joven y débil y enfermizo desde la infancia) aluden directamente al autor del libro —como el barrio de la Hoya o la calle del Rey (la «calle del Muerto» así llamada en la primera versión de Retorno), lugares «reales» del Puerto de la Cruz, en Tenerife— o la «isla de las maldiciones» y los «amigos», «padres», «hijos» y «hermanos» de que se habla en *La mano muerta*. El escritor, en la búsqueda de la surrealidad, no pone límites entre la llamada realidad y la llamada ficción.

¹³ El latido de la ternura contrasta con la angustia, brutalidad o negatividad de los contextos en que se inserta: el canto tierno del mar donde desembocan las alcantarillas (*Verano*, 5); el llanto enternecido de Bécquer sobre la tumba de una muchacha cuyo crimen instigó («Parade»); la «apasionada ternura» con que el victimario de María Ana escucha su voz (*Verano*, 7); la «tierna criatura» ahogada por la cuna de caoba («Parade»); la «ternura paternal» que sienten «todas y cada una de las cosas» que rodean al asesino de María Ana al volver a la habitación del crimen (*idem*); el naufragio «anunciado tiernamente por el Apocalipsis» (*Epilogo en la isla de las maldiciones*). Véase también el *Tiento y análisis de «Romanticismo y cuenta nueva»*, en *La Prensa*, de Tenerife, 3-III-34.

¹⁴ Escribía Breton en su *Introducción al discurso sobre la poca realidad* (1924): la poesía «presenta en nuestros días exigencias particulares. Véase el poco caso que hace de lo posible, y ese amor por lo inverosímil. Lo que es, lo que podría ser, ¡qué insuficiente le parece! Naturaleza, ella niega tus reinos; cosas, ¿qué le importan vuestras propiedades? No descansa mientras no haya puesto su mano negativista sobre todo el universo. Es el desafío eterno de Gérard de Nerval llevando como un cordero a una langosta por el Palais-Royal. El abuso poético está lejos de terminarse» (en *Apuntar del día*, Monte Avila Editores, Caracas, 1974, pp. 16 y 17).

¹⁵ «Nosotros los surrealistas nos dejamos invadir por la imagen», dice Luis

de esta desconexión con la realidad, al desplazar los objetos de su mundo habitual y dotarlos de una vida que resulta monstruosa, como de hecho sucede en las fabulaciones de la paranoia. El ejemplo más grave de esta realidad pesadillesca se encuentra en la sección «Parade», cuando el criminal se reúne con los nueve objetos asesinos en la habitación donde mató a María Ana para «confrontar sus crímenes con el mío». El espanto procede, sin embargo, del tono lúcido con que la aberrante «aventura» es ordenadamente expuesta.

La consecuencia de esta subjetivación del objeto es la conversión del sujeto en pedazos sin control y su consiguiente objetivación. Así lo vemos desde la primera página de la obra, cuando se duda en la toma del punto de vista (se empieza narrando en tercera persona y se pasa bruscamente —«ese hombre no era otro que yo mismo»— a la primera); o en el mismo título de la sección *¿Era yo un caballo?*; o en el *¡No! ¡No!*, donde se pasa de la primera persona a la tercera para acabar volviendo a la primera casi imperceptiblemente; o en la última jornada del *Diario a la sombra de una barca*; o en «Parade», donde el uxoricida reconoce ser un poseído: «No había venido a templar recuerdos —si se despertaron fue a pesar mío; me poseyeron ellos a mí y no yo a ellos»; y es ese estado de enajenación aquél que se describía al principio como «de inconciencia y olvido pasajeros» y en que se escribió «la elegía a María Ana, que doy en este libro».

La presencia inquietante de los objetos con funciones humanas azota todo el texto: una calle que se horroriza de su nombre, un sombrero hazañoso que tiene sexo, faroles que cooperan «conscientes» en un crimen, bancos que se miran angustiados, una ventana culpable de numerosas muertes, una cabeza arrancada que habla. Y hasta el propio crimen de María Ana se maldice tal y como a los lectores del libro.

8. El humor surrealista por excelencia es el humor negro, forma exacerbada del humor de imposible definición. Triunfo, como en los sueños, del principio de placer sobre el de realidad; risa de la adversidad, del tiempo y de la muerte; perturbación del orden moral y de la coherencia y lógica del pensamiento humano. Es, también, máscara de la desesperación, y agrede a la realidad tanto como destruye a quien lo usa. El humor nunca risueño de *Crimen*, ora altanero, ora angustioso, pero sistemático, hace planear sobre el sujeto del discurso som-

Buñuel. Y Aragón: «El vicio llamado *surrealismo* es el empleo desordenado y pasional del estupefaciente *imagen*» (ARAGÓN, L.: *El campesino de París* (1926), Editorial Bruguera, 1979, p. 68, dentro del magnífico *Discurso de la imaginación*).

bras de suicidio o de locura, soluciones únicas al terror que levanta la radical subversión de la vida.

El humor negro es alma de los sueños surrealistas; sueños convulsos, lejos de los sueños melancólicos o simbólicos o de las ensoñaciones diurnas. En su *Oda a María Ana, primer premio de axilas sin depilar de 1930*, Agustín Espinosa se arrogaba el título de «alcantarillero de sueños adversos». La inspección de alcantarillas la compartía en España con Ernesto Giménez Caballero, quien cuenta cómo «en la zona abisal tropecé amigos que buscaban sus naufragios como yo los míos, con andaduras fantasmales de medusas de plomo»¹⁶. El surrealismo de *Crimen*, por lo sombrío y escabroso, huye del optimismo bretoniano y se sitúa en un paradigma que siempre atrajo al líder del movimiento pero que, por su impulso inmoderadamente afirmativo, no compartió. Los sueños adversos de *Crimen* están situados, como dijimos, en la *Primavera*. Son «adversos» en tanto todos muestran situaciones conflictivas y giran en torno a un crimen, pero gratificadores en tanto realizan un deseo —a excepción de la pesadilla de *Luna de miel*—. Incluso uno de ellos —*Hazaña de sombrero*— se califica de «divino». Decía André Breton que «la resignación no está escrita sobre la piedra móvil del sueño»¹⁷. No hay imposibles para el sueño, que une sin dificultad las mayores contradicciones: «todo es de una facilidad preciosa»¹⁸ cuando el inconsciente se suelta; brilla una indiferencia ética total, «más allá del bien y del mal». Sin embargo, el inconsciente está estructurado, y sus creaciones, aparentemente absurdas o caprichosas, tienen una significación. Un complejo aparato transformativo entra en funcionamiento en los sueños para ocultar las ideas latentes del sujeto por medio de tres mecanismos fundamentales que se corresponden con las viejas figuras retóricas de la metáfora, la sinécdoque y la metonimia. En todo momento, el yo «desempeña el papel principal, aunque sepa disimularse muy bien en el con-

¹⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto: *Yo, inspector de alcantarillas*, Ediciones Turner, Madrid, 1975, p. 27. El tema de las alcantarillas es central en el surrealismo de Espinosa y Gutiérrez Albelo, y fue teorizado en el ámbito tinerfeño por Domingo López Torres, exponente del más lúcido acreamiento teórico de la época al fenómeno surrealista en su unidad. Entre el libro pionero de Giménez Caballero y la *Oda a María Ana* de Espinosa, es preciso situar el poema de Rafael Alberti *La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo*, publicado en *La Gaceta Literaria* del 1-VII-29.

¹⁷ BRETON, André: *Los vasos comunicantes*, Joaquín Mortiz, México, 1965, p. 149.

¹⁸ BRETON, André: *Manifiestos del surrealismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974, p. 28.

tenido manifiesto»¹⁹, pudiendo hasta ser representado por dos o más personajes. El lector familiarizado con lecturas psicoanalíticas o con la obra de Freud, advertirá el rigor con que Espinosa traza los cuadros oníricos de *Primavera*, aunque el desciframiento entrañe doble dificultad en virtud de la reducción de datos generadores con que nos encontramos.

«Tu sueño», llama la cabeza sangrante de María Ana a la pesadilla del personaje de *Luna de miel*; «Vamos soñando pesadillas por la vida», escribe el diarista de *Verano*; los «sueños de muchas horas y años» que se evocan en *Retorno* son «pesadillas», «tropezones», «regresiones»; una «mano muerta» orienta los «sueños del alba». Y son varias las imágenes negativas del sueño: «un sueño encadenado» (*Diario entre dos cruces*). «soñador sin alas» (í.d.). «sueño interrumpido» (*Diario a la sombra de una barca*), «sueño de niño agonizante» (*Epílogo en la isla de las maldiciones*). Hay un tono sombrío, agobiante, en toda la obra. Un predominio de lo oscuro, lo nefando, lo más negativo²⁰.

¹⁹ FREUD, Sigmund: *Introducción al psicoanálisis*, Alianza Editorial, Madrid, 1967, p. 152.

²⁰ El índice adjetival es inequívoco al respecto. Véase la repetición de adjetivos como adverso («miradas adversas», «pájaro adverso», «mar adverso») y afines («plaza inclemente», «trenes inclementes», «hervidero hostil», «madrugada hosca», «palabras esquivas», «saetas enemigas»), odioso («odioso mancebo», «odiosa tahona», «promesas odiosas»), peor («farsas peores», «horas peores», «peores adioses», «empresa peor»), cruel («cruel heroicidad», «manos crueles», «callejones crueles»), desolado («calle desolada», «desolada desnudez», «callejón desolado»), solitario («plaza solitaria», «roca solitaria», «portal solitario», «calle sola», «plazas solitarias», «barrio solitario», «solitaria marisma», «bancos solitarios»), trágico («mano trágica», «plaza trágica», «infancia trágica», «trágico balcón»), silencioso («cuervos silenciosos», «lucha silenciosa», «pasos silenciosos»), mudo («esquina muda», «angustia muda»), oscuro («casas oscuras», «plaza oscura», «rincones penumbrosos»), vulgar («bancos vulgares», «asesino vulgar», «vulgar asesino»), anónimo («crímenes anónimos», «periodista anónimo», «barrio anónimo», «anónimo accidente»), pobre («pobre viejo», «pobre espíritu», «pobre caballero»), repugnante («algo repugnante», «sutileza repugnante», «repugnante engendro»), frío («caricia fría», «mano fría», «mudos y fríos»), lívido («mano lívida», «lívida tarde»), pálido («cabeza pálida», «mano pálida», «joven pálido»), podrido («aguas podridas», «frutas podridas», «frutas pasadas»), macabro («macabro vehículo», «macabra ventana», «macabra humanidad»), roto («cortina rota», «nube rota», «zapatos rotos»), viejo («flores viejas», «viejo rompeolas»), enfermo («toro enfermo», «caballo enfermo»), sangriento («cuerpo sangrante», «clepsidra sangrienta», «camisitas sangrientas», «enrojecidas carnes», «cuchillo ensangrentado», «escombros sanguinolentos»), y el cercano espacio semántico de otros adjetivos de un solo registro, como: «pobreza maloliente», «sombra triste», «sombra desgraciada», «ojos turbios», «juventud insultante», «débil hombre», «montón informe», «cuerpo senectoso», «temblor espeluznante», «cabeza truncada»,

9. El erotismo de *Crimen* —un erotismo necrofilico, aliado a la muerte— supera al de cualquier otro texto vanguardista. Están sus raíces en Sade, cuya obra asocia siempre la voluptuosidad a algún crimen y abrió unas posibilidades ilimitadas al tema al eliminar las preocupaciones morales. La impotencia, la algolagnia, la masturbación, la prostitución, el fetichismo, el adulterio o la obsesión de la virginidad, son temas puntuales de *Crimen*, tratados con tintas extremas y desparpajo pleno. Para los artistas surrealistas o parasurrealistas (para Aragón, para Crevel, para Dalí, para Ernst, para Magritte, para Bataille) la mujer y el amor no eran objeto de reverencia: se retrataba el sexo en toda su violencia, privilegiando su lado oscuro, «infernale», y asociándolo al sueño y las revelaciones freudianas. C. B. Morris, uno de los pocos investigadores del surrealismo en España que se ha ocupado de Espinosa y el grupo de escritores tinerfeños, llamaba la atención sobre la cantidad de crímenes y actos brutales que provoca el erotismo en *Crimen*: «el reconocer la asociación de amor y crimen impulsa a Espinosa a buscar esa «beauté infernale» preconizada por Aragón»²¹.

Ligado a este aspecto, el elemento religioso también es candente, principalmente en *Luna de miel*, donde el crucificado contempla en el cielo «una gran cruz oblonga» mientras suenan las campanas y una procesión pasa por la calle desolada. Los «ángeles» acarician a María Ana en *Luna de miel* y el *Diario entre dos cruces*, cuyo primer fragmento —con la alusión a los «costados de Dios»— parece contener motivos neotestamentarios. Añadamos las referencias al «libro sobre las obras de misericordia que se me hizo aprender de memoria desde niño», a los poemas religiosos de Claudel, al ángelus, a la «rubia Virgen del Carmen» que se aparece al fugitivo, al sacerdote suicida que se abre las venas bajo la «angustiosa ventana», o la justificación que se da en la primera página del *Diario a la sombra de una barca* al

«cornudo macilento», «siniestro rebaño», «perro hambriento», «cabra tuberculosa», «asno apendicítico», «perro tiñoso», «piernas descarnadas», «pie desgarrado», «quejumbrosos relinchos», «destrozado cuerpo», «cráneo fracturado», «zapatilla despilfarrada», «buró apollillado, cojo», «fuente sórdida», «desmeдрados estanques», «sueño encadenado», «manos rígidas», «crónica cruenta», «mano yerta», «deslucidos pasos», «paso tembloroso», «desvelados hombros», «mano mutilada», «cuerpo muerto», «entierro grotesco», «muchacho carbonizado», «parada pavorosa», «niño anormal», «infancia desesperada», «playa abandonada», «desnudez fatal», «mañana desvaída», «ociosa calleja», «luz senil», «cura paranoide», «amante infeliz», «dolorosa ventana», «barrio tenebroso», «criminal posición», «horrible marinero», «niño agonizante», «voces impotentes»:

²¹ MORRIS, C. B.: *El surrealismo en Tenerife*, «Revista Iberoamericana», nn. 106-107, Madrid, enero-junio, 1979, p. 348.

agujero narrativo entre esta parte y la anterior —«Parade»—: «Fue todo tan imprevisto, estaba yo tan lejos del mundo, tan cerca de Dios o tan vecino de los ángeles, que me es imposible poder reconstruir ahora cómo sucedió todo aquello».

Incluso el símbolo de la patria —una de las mofas principales de los surrealistas— es fulminado en este breve pasaje de *¿Era yo un caballo?* al describirse el cortejo fúnebre que acompaña el entierro del cochero:

«Seguían al macabro vehículo siete caballeros enlevitados, portadores de coronas de azucenas en la cabeza. El enlevitado impar precedía a los otros seis y llevaba una bandera española, cuyo grueso mástil terminaba en una zapatilla despilfarrada.»

10. El color blanco, índice y símbolo de inocencia y pureza, se ve profanado por la sangre, por la muerte —a la que también está asociado—, por la basura: la muchacha «blanca como una fina hoja de azucena» es triturada por un tren expreso que la convierte en un «informe montón de carne roja» (Prólogo); la «cama blanca de prometida» alberga a una muerta (íd.); en el «estuche de terciopelo blanco» están los ojos de María Ana que encontró el guardaguja la «menstrua alba» del crimen (íd.); sobre los «trajecitos blancos» de las niñas que van a la escuela caen gotas de sangre de la cabeza cortada de María Ana (*Luna de miel*); sobre el mantel blanco del comedor de *La Nochebuena de Figaro* hay un cadáver cuyos pies están «rozando la blancura de unos pasteles de coco» y cuyas manos sucias penetran en «una fuente de chantilly»; unos lirios blancos coronan un cubo de basura que, junto a un «buró apolillado, cojo de una pata», sustituye a una heroica estatua (*¿Era yo un caballo?*); hombres de «blancas batas asépticas» rodean los cadáveres de los tres jóvenes obreros recíprocamente asesinados (*Diario entre dos cruces*); la mano muerta —de uñas rojas— es «angustiosamente blanca» (*La mano muerta*); los muros de la calle del Muerto, «blancos casi por milagro» (*Retorno*); el «halo» de la cuna asesina es de «flores blancas, músicas celestes y angelitos retozadores» («Parade»); el arrogante ejecutor de María Ana se reúne con los nueve criminales en la «blanca alcoba del crimen» (íd.); y huido a la playa de la barca, ya en pleno delirio, sólo recuerda de ella que «era blanca; pero que después fue roja» (*Diario a la sombra de una barca*).

Obsérvese cómo el color blanco suele presentarse en contraste con

el rojo, color favorito de Espinosa, aunque de menor estadística en la obra que el blanco:

«Todos, y cada uno, hemos vivido vigilando un color, esclavos de una zona; y con ella —con él— hemos intentado salvarnos. Yo voy a pretender salvarme esta noche en un rojo, no tanto porque sea éste primer peldaño de una altiva y policroma escala, como porque con él —con el rojo— tiene antigua y no olvidada deuda mi alma. Ya veréis después cómo si algún color late, vivo y ardiente, en mi obra, si con algún pedazo de arco iris tiene que contar quien intente, con responsabilidad, mi psicoanálisis, es, precisamente, con el rojo.»²²

De los múltiples crímenes de la obra, las víctimas más frecuentes son niños: la niña de seis años —o mujer de cuarenta— que mata el sombrero (*Hazaña de sombrero*), el recién nacido asfixiado por la cuna de caoba («Parade»), la niña de siete años asesinada por un pene de sesenta y tres años (*Diario a la sombra de una barca*), el niño víctima de su caballito de cartón (id.) y los dos gemelos sobre los que caen los pechos del busto de su bisabuela («Parade»), o jóvenes: la propia María Ana, los obrerillos —el mayor de diecisiete años— que se matan (*Diario entre dos cruces*, 3), la muchacha de diecisiete años envenenada por el jazminero («Parade») y el ingeniero electricista de veinticuatro años cuyo esperanzado porvenir lo trunca un rayo receloso (id.).

La polución del mundo infantil —y ello entronca con las sentencias que sobre su propia infancia dicta la voz del texto: anormalidad, desesperación y tragedia (*Retorno*)— es perceptible en otros puntos de la obra: la cabeza de un buitre se compara con la de un niño de dos años (*Angelus*), en la calle donde los obreros se matan «jugaban unos niños» (*Diario entre dos cruces*, 3) y el aire de sol de la isla de las maldiciones se asemeja a un «sueño de niño agonizante» mientras llegan ecos «de bancos solitarios donde yacen cadáveres de niñas recién asesinadas» (*Epílogo en la isla de las maldiciones*).

Señalaremos, por último, otro momento que coincide con los ejemplos señalados por su carácter destructor o mancillador de lo que comúnmente aceptamos como hermoso o inocente: el mar de deliciosos sueños, tierno canto, sutil espuma, sonriente azul y melódico oleaje recibe las inmundicias de las alcantarillas (*Diario entre dos*

²² *Sangre de España*, conferencia dada por Espinosa en el Radio Club de Tenerife el 5-XII-35 y reproducida íntegramente por *La Tarde*, 13-XII-35.

cruces, 5) —y a una alcantarilla van a parar los senos del «busto de plaza del Sur» («*Parade*») y la golondrina —alegoría de la primera— que pierde el vuelo en *¿Era yo un caballo?*

11. El misterio de lugares y situaciones es otro rasgo de *Crimen* plenamente surrealista. Los espacios oníricos más frecuentes son una plaza —la de *Hazaña de sombrero*, la de *¿Era yo un caballo?*, la del crimen de los gemelos («*Parade*») —y una calle, la del prólogo, la de *Luna de miel*, la de *¡No! ¡No!*, la de «*Parade*»—, ambos reunidos en la sección *Retorno*: «Han habitado una calle y una plaza mis sueños de muchas horas y años». La «calle del Muerto» y la «plaza trágica» son los escenarios favoritos de una imaginación aterrada que parece haber habitado en los cuadros de Chirico, con su lucidez sonámbula y ese mundo hermético y angustioso de los trenes, las estatuas, las plazas «inclementes», las sombras amenazantes, los maniqués, en una expectación enigmática y de una intensidad alucinante. Es el propio Chirico quien ha escrito:

«Nosotros, que conocemos los signos del alfabeto metafísico, sabemos qué goces y qué dolores están encerrados en un pórtico, en la esquina de una calle, entre los muros de una habitación o en el interior de una caja.»²³

La habitación de alcoba con su balcón y las ventanas —lugar presente en todas las partes del libro menos en *¿Era yo un caballo?*—; el andamio «demasiado alto» de una casa en obras —de claro significado psicoanalítico— desde donde se contempla el sombrero (*Hazaña de sombrero*); la ciudad con los coches, los peatones, las gentes que salen del trabajo, los tranvías, la desolación de la noche —el espectáculo ciudadano tan atrayente para los vanguardistas (íd.); el «cementerio de barrio» (*Diario a la sombra de una barca*) —«laberinto de cruces entre calles mojadas» en la bella imagen de *Verano*, 6—; el paisaje de «casas oscuras», «callejines crueles», «pobreza maloliente» (íd., 7); la «habitación celular por donde pasea y monologa el criminal en *¡No! ¡No!*; la «solitaria marisma» del *Diario a la sombra de una barca*; «los barrios marineros» y «las casas de prostitución de los puertos del Mediterráneo» (en *Luna de miel*, *Diario a la sombra de una barca* y el *Epílogo en la isla de las maldiciones*); la crepuscular «isla de las maldiciones», son otros tantos espacios que coadyuvan a esa sensación de extrañeza que impregna todo el libro.

²³ Citado por Rudel en HUYGUÉ Y RUDEL: *El arte y el mundo moderno*, Ed. Planeta, 4.^a ed., Barcelona, 1977, vol. 2, p. 99.

Adviértase también el fatalismo de las «esquinas» y los «rincones»: «Anocheecía cuando apareció en una esquina un hombre destocado» (*Hazaña de sombrero*); «tú, yo y el cochero de la esquina» (nombrado así tres veces, en *¿Era yo un caballo?*); «¿Qué temo de esa esquina muda, de ese portal solitario (...)?» (*Verano*, 2); «Quedó la calle sola. En una esquina próxima se quebró un cuerpo herido» (íd., 6); «Le acechó en una esquina del paisaje y cayó sobre él y su caballería, carbonizándolos bárbaramente» («*Parade*»); «una cabeza truncada de mujer morena, que desde un rincón del balcón me miraba» (*Luna de miel*); «Había de ser allí precisamente, aunque hubiera rincones más penumbrosos, plazas más solitarias, superiores encrucijadas» (*¡No! ¡No!*); «De quebrados rincones llegan ecos de alcobas (...), de balcones (...), de bancos solitarios (...), de hombres que corren por una calle larga en cuyo fondo hay un cuchillo ensangrentado, un joven muy pálido y muchos angustiosos gritos de hambre» (*Epílogo en la isla de las maldiciones*).