



Azorín. Fuente: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

LA PECULIAR ASPIRACIÓN SURREALISTA DE AZORÍN

POR GASTÓN SEGURA

Tras el estruendoso escándalo del estreno en Madrid por **Azorín** del «sainete sentimental», *Brandy, mucho brandy*, en el Teatro Centro —hoy Calderón—, interpretado por la compañía de Manuel París, el sábado 19 de marzo —día, pues, de su onomástica; san José—, de 1927, donde, arremetiendo contra los alborotadores, hasta irrumpió un guardia a caballo en el vestíbulo, su concepto de *superrealismo* —luego, asentado como *surrealismo*—^[1] se popularizó en España. Como respuesta a estos altercados, Azorín se dispuso a impartir una conferencia, *Una obra y un estreno*, en el propio odeón. Prohibida de inmediato por las autoridades para evitar nuevos incidentes, la

pronunció el 23 de marzo en la redacción del diario *La Nación*, y al mes siguiente —el 22 de abril—, la repitió en el Teatro de la Comedia de Valencia, al parecer con una notable aceptación de los asistentes.

Ante tal revuelo, **Luis Calvo** —quizá en su socorro— confeccionó un especial, «El surrealismo en el teatro», en las *Páginas teatrales* de *ABC*,^[2] donde lo entrevistó acompañado de otras *interviews* a **Benavente**, a **Pérez de Ayala**, a **Muñoz Seca** y a **Guillermo de Torre**, para esclarecer qué era aquello tan inflamante del *superrealismo*; diálogo donde Azorín, contra lo esperable de su acendrado carácter silente y prudentísimo, en absoluto se retractó, sino mantuvo que el «triunfo [del *superrealismo*] es fatal e inevitable [...] Como triunfó el Romanticismo. Es una reacción contra el realismo»; juicios que remachó el jueves siguiente, en el mismo diario, con su artículo «El surrealismo es un hecho evidente».^[3]

Esta cadena de sucesos nos sorprende por dos hechos muy significativos; si por un lado, nos encontramos con un Azorín casi tan obstinado como aquel joven anarquista que escribiese en *El Pueblo*, de Valencia, allá por 1896; por otro, tanto la crítica de entonces como la actual sostiene que el escritor de Monóvar nunca practicó en puridad cuanto se entendía —si es que se entendía algo en concreto— por surrealismo,^[4] por estrepitosa y hasta sustancial que hubiese resultado esta contribución suya a la divulgación de tal corriente vanguardista —o al menos, de su nombre— en España. Tal es así que disponemos de una buena sucesión de artículos durante ese año de 1927 y los inmediatamente posteriores^[5] abogando por este estilo creativo, como de su voluntariosa adscripción bajo esta estética —o bajo su particular interpretación de la misma— de las consecutivas piezas teatrales (*Comedia del arte* [1927], *Lo invisible. Trilogía* [1928], *Angelita* [1930] y *Cervantes, o la casa encantada* [escrita durante 1927 y publicada en 1931]) y hasta de su muy interesante trío de novelas de esa misma época (*Félix Vargas* [1928], *Superrealismo* [1929] y *Pueblo* [1930]); es más, algunos de estos estudiosos mantienen que tal forma de concebir la ficción —dramática o narrativa— por Azorín encontrará su exponente más cuajado en la delicada novela onírica *La isla sin aurora* (1944); luego, el *superrealismo* de Azorín no fue en absoluto el esnobismo oportuno, en aquellos años de la sucesión atolondrada de los ismos, para sacudirse de encima el marbete de escritor trasnochado, adjudicado durante su significado y casi inmediato pasado —de 1907 a 1919— en las filas del partido

conservador, sino constituyó una manera sincera y perdurable de afrontar la escritura extraperiodística.

Pero si según los críticos su tan cultivado *superrealismo* no corresponde con el surrealismo propugnado por Breton en su inaugural y preceptivo manifiesto de 1924; ¿de qué demontres se trata?

A mi parecer la respuesta se halla en este párrafo de Pérez de Ayala: «Se me objetará acaso que las últimas novelas de Azorín, *Félix Vargas* y *Superrealismo*, pertenecen ya a una escuela o tendencia determinada: la superrealista, llamada también (estúpidamente) vanguardista. Así parece, vistas las cosas superficialmente y de ligero. Porque lo curioso es que estas dos últimas obras (junto con algunas obras teatrales) son las más azorinianas; contienen, ya en el máximo del desarrollo evolutivo, lo más permanente y sustancial de la personalidad histórico-literaria de Azorín, y volviendo los ojos hacia la obra anterior de Azorín, se ve con evidencia que no podía por menos de conducir, genéricamente, naturalmente, espontáneamente, a estos dos libros postreros (hasta ahora). Si *Azorín es revolucionario al presente, hay que reconocer que ya lo era hace treinta años; y si en este momento es vanguardista, es fuerza admitir que desde sus primeros rasguños de pluma fue el vanguardista de sí mismo*. Que es lo que ocurre a todo escritor de raza y auténtico».[6] Sentencias finales que serán refrendadas por **Menéndez Pidal**, ni más ni menos que treinta y tantos años después, en la correspondencia mantenida con **Ángel Monteverdi**, director de la Accademia dei Lincei para defender la candidatura de Azorín al premio Antonio Feltrinelli.[7] De modo que desde su asentamiento como escritor sobresaliente y encuadrado en el pujante Modernismo, allá, sobre 1902, con la publicación de *La voluntad* —entonces, como ha expuesto el profesor **Carlos A. Longhurst**, contra «el retoricismo de la Restauración»—,[8] en Azorín anida ese ansia de renovación permanente señalada por Pérez de Ayala; tanto es así que una década más tarde incluso promoverá la disolución de los géneros, en un artículo de 1912. [9]

Esta revolucionaria propuesta no debe alarmarnos si consideramos que la prosa periodística y la narrativa de aquel primer Azorín —aún Martínez Ruiz— se nutría de su genuina hiperestesia, plasmada en la descripción minuciosa y levísimamente nostálgica del paso del tiempo en los objetos y en el paisaje —la delicuescente impresión modernista—; destreza inimitable

que lo elevó a cronista excepcional, de forma tan admirada como viciosa para él, pues novelizó —eso que ahora se llama neciamente autoficción— sus propias experiencias entretejidas con sus pequeños anhelos; véase al caso no solo *La voluntad*, cuanto sus inmediatas novelas: *Antonio Azorín* (1903) o *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904). Luego; la subjetividad —o si prefieren, la preeminencia del yo— rige todo su quehacer literario, con un tema fundamental: el tiempo; por supuesto, en su inaprensible transcurso y en su conmovedor poso. Forma de proceder opuesta al realismo —o si quieren al naturalismo zoliano— imperante hasta el advenimiento de su generación; y recuerden en este momento la respuesta a Luis Calvo en la citada entrevista: «[El *superrealismo*] es una reacción contra el realismo».

Esta contestación nos demuestra la permanencia en Azorín de un mismo empeño desde sus inicios como escritor: trasponer el realismo. Sin embargo, esta superación la obtenía apoyado en un mismo sujeto y objeto; ese yo contemplador y, a la vez, descriptor de sus emociones, cuanto le indujo, consecuentemente, a postular la abolición de los géneros en 1912. No obstante; ocho años después cautivado por la predominante corriente simbolista,^[10] Azorín siente anhelo —en su vanguardismo de sí mismo, como dijo Pérez de Ayala— por detenerse en las interioridades fugaces del yo; o sea, de plasmar las imágenes meramente psíquicas, como apunta en su artículo «Góngora Club».^[11] Es el preludio del nacimiento del *superrealismo* que germinará con la irrupción de varios hechos consecutivos.

En 1923, **Luis López Ballesteros y de Torres** edita su traducción de las obras completas de **Freud**, por cuanto la teoría de las parcelaciones del yo —el *ego*, el *superego* y el *id*—, de la presión de lo subconsciente y de la importancia de lo onírico sobre el individuo comienzan a debatirse habitualmente entre la intelectualidad española. De seguido, en otoño de 1924, **André Breton** publica en París su manifiesto,^[12] donde, como escribirá más tarde nuestro autor, «nos dice que gran parte de nuestra existencia está embargada por el sueño y que el ensueño es, por lo tanto, una considerable realidad»;^[13] y para acabar, en 1925, mientras Azorín propone traducir *surréalisme* por *sobrerrealismo* o *ultrarrealismo*, no solo ha leído sino ha quedado conmocionado por un par de escritores capitales para su configuración final del *superrealismo*: **Pirandello** y **Proust**. El primero le muestra en la escena una fluidez y vacuidad del yo —no se olvide que ha sido el soporte y el ámbito nutricional de su escritura— como para que un

Azorín asombrado afirma al comentarlo: «no sabemos nosotros mismos quiénes somos».[14] Contra esta turbación, Marcel Proust le resulta hondamente simpático por su vida[15] y por su común dedicación al tiempo. Al punto que, según el profesor **Enguídanos**,[16] producirá en Azorín una respuesta simultánea a su lectura: *Doña Inés* (1925), la primera novela de neto corte experimental del maestro de Monóvar y quizás el más bello relato feminista de la literatura española.

Ese octubre publicará un primer artículo sobre el escritor francés, en *La Prensa* de Buenos Aires; a los cinco días, el segundo: «Las dos ideas de Proust».[17] En este último, se extenderá sobre una pareja de nociones ya señaladas en su anterior reseña: el tiempo y el subconsciente. Si sobre el tiempo, tema tan compartido como caro para ambos, el alicantino expone con precisión: «Proust, gracias al pormenor menudo y prolijo, da al lector la sensación abrumadora del tiempo. La da más intensamente que la daría haciendo que ante los ojos del lector se desenvolviese una acción de muchos meses y de muchos años». El subconsciente, en cambio —asunto determinante para su concepción del *superrealismo*—, lo ronda con «de pronto un hecho cualquiera hace que el artista experimente la misma sensación que experimentara quince, veinte o treinta años antes. La memoria ha conservado fielmente en sus posos, a través del tiempo, un estado espiritual, emotivo, de que el mismo artista no tenía ni la más remota idea». Observando que este trazo no resultó suficientemente nítido, tras dos semanas, en un tercer artículo sobre Proust en *ABC*, lo explica con más claridad con el ejemplo de una mujer vista por la calle; «que no nos pareció interesante en el contacto rápido de la visión, va teniendo para nosotros un profundo encanto. Le añadimos, idealmente, estados de espíritu y recuerdos de sensaciones con que no contábamos al principio. Se crea todo un ambiente especial en torno a la figura desaparecida [...] Y acabamos por poder pintarla, detallarla, con una minuciosidad, con una exactitud, que nosotros no sospechábamos. Toda la obra de Proust es producto de esas condensaciones. [...] Y ese trabajo de condensación que se realiza con la realidad actual se va almacenando en el espíritu y surge luego con motivo de un incidente cualquiera».[18]

Por tanto; las «condensaciones», ese concepto surgido durante sus meditaciones sobre Proust, se torna la clave aliviadora donde fundir sus cuitas ante las fantasías de los simbolistas y las pulsiones subconscientes y

oníricas delatadas por Freud y exaltadas por los innovadores surrealistas; es más, ese yo capital para su literatura, vaciado por Pirandello, vuelve fortalecido por esas «condensaciones» inconscientes y súbitamente provocadas por un «incidente cualquiera»; de modo que el *superrealismo* azoriniano se halla a punto de nacer.

Tras su primer vagido, el 13 de septiembre de 1926, en el Teatro del Príncipe de San Sebastián, con el estreno de *Old Spain!*; en marzo siguiente, el neonato *superrealismo* tropieza con el alboroto por *Brandy, mucho brandy*, y Luis Calvo le solicita a su autor, en la mencionada entrevista, su definición para comprender el motivo de tal escándalo. La respuesta de Azorín es de una vacuidad elocuente: «... No era el romanticismo un sistema, sino una aspiración. De la misma manera, el movimiento superrealista admite toda clase de definiciones, porque tampoco es un sistema. Tratar de definirlo es ahogarlo». Cumplida una semana, en su artículo «El superrealismo es un hecho evidente», apenas si aclara algo más —o quizá, todo—: «¿Qué es el superrealismo? Nadie lo sabe; nadie lo sabrá nunca [...] Lo importante es el ambiente espiritual que se va creando. Cada teorizante, cada escritor, cada erudito da su definición dogmática, expone su noción particularísima; se entablan polémicas [...] Una aspiración vaga —vaga al principio— se ha ido formando; se experimenta el cansancio de lo ya visto, sabido y gustado; se siente necesidad de otra cosa. Poco a poco se va concretando; ya surgen obras contradictorias, informes, caóticas; la idea va marchando, a unas obras de carácter tímido suceden otras más audaces, intrépidas. Ya el ambiente ha acabado por condensarse. La nueva estética está formada. ¿Quién ha contribuido a formarla? ¿Los teorizantes, los eruditos? Todos: la sociedad en masa».[19]

En conclusión; como hijo de las «condensaciones», su *superrealismo* no era sino la mejor denominación para las aspiraciones de su época.

NOTAS

[1] Antes que una verdadera traducción al castellano del adjetivo *surréalisme*, utilizado por primera vez por Guillaume Apollinaire para subtítular su pieza teatral *Les mamelles de Tiresias* (1917), y luego, por André Bretón, para bautizar su célebre *Manifiesto* del 15 de octubre de 1924, prescriptivo de su recién nacido movimiento vanguardista, surrealismo es una traslación *ad litteram*. En el artículo titulado «De una extraña

modalidad», publicado en *ABC*, el 22 de julio de 1925, el propio Azorín había propuesto, de una manera ajustadísima a la vera semántica de la voz francesa, el término *sobrerrealismo* (o *ultrarrealismo*) para designarlo. Posteriormente, optará por llamarlo *superrealismo*, aproximándose así cuanto le fue posible a la escritura del nombre original sin menoscabar su significado.

[2] Calvo, L. (31 de marzo 1927) El superrealismo en el teatro, en «Páginas teatrales», *ABC*.

[3] Azorín. (7 de abril de 1927), El superrealismo es un hecho evidente, *ABC*.

[4] Desde los contemporáneos como Guillermo de Torres (en *Op. ctda.* en 2), o Ramón Pérez de Ayala, en *Ante Azorín* (Madrid; Biblioteca Nueva, 1964) hasta los actuales como Cyril Brian Morris en *Surrealism and Spain. 1920-1936*. (Cambridge, University Press, 1972); o Ricardo de la Fuente, «El imposible vanguardismo en el teatro español», en T. Albadalejo (ed.): *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. (Madrid, Ediciones Júcar, 1992); o Pedro Ignacio López, *Azorín y las vanguardias (Su recepción de lo nuevo: 1923-1936)* (Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense, 1998); o Urszula Aszyk en «La cuestión del surrealismo en el teatro español anterior a la Guerra Civil», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995 (Del Romanticismo a la Guerra Civil; coord. Derek Flitter)*, (Birmingham, Vol. 4, 1998), o Diego Martínez Torrón, «Impresionismo y surrealismo en Azorín», *Azorín et le Surréalisme, Actas V Colloque International, Université de Pau y Casa Museo Azorín, Pau 26-28 octubre 2000*, (Gardonne, Éditions Fédérop, 2001), o Laureano Bonet, en «Azorín entre el teatro y el cine: El espejo mágico» (Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo. XCIII-XCIV, 2017-2018), todos coinciden en este juicio.

[5] Sobre este particular, cito por orden cronológico sus artículos más consultados de los editados en *ABC*: «Una obra superrealista», 14-IV-1927; «El cine y el teatro», 26 -V-1927; «La situación teatral», 28-VII-1927; «De las candilejas», 15-IX-1927; «Jean Jacques Bernard», 18-XI-1927; «Siguiendo a Tamayo. Lógica», 31-X-1929; «Autocríticas. Maya», 23-I-1930; más este par de textos no menos sustanciosos, publicados en *Blanco y Negro*: «Españoles. Don Luis de Góngora», 11-VIII-1929, y el cuento: *Superrealismo. Las tres caretas*, 2-II-1930.

[6] Pérez de Ayala, R. (1964) *Ante Azorín*. (p. 141-2) Madrid: Biblioteca Nueva. Este texto fue extraído de un artículo publicado a mediados de 1930; el subrayado es mío.

[7] Don Ramón escribe textualmente: «ansia de renovación constante», en una de las cartas mantenidas entre ambas personalidades desde el 15 de diciembre de 1966 al 18 de enero de 1967, y que se pueden consultar en el apéndice de la tesis doctoral de Renata Londero: *Azorín narratore: i romanzi della maturità (1928-1944)*, (Bologna, Università degli Studi di Bologna, 1993-1994).

[8] Longhurst, C. A. (2006). Telling Words: Unamuno and the Language of Fiction. (p. 126) *Bulletin of Spanish Studies*, 83.1.

[9] Azorín (20 de noviembre de 1912) El fracaso de los géneros, *ABC*.

[10] Cuando Luis Calvo le pregunte, en la entrevista antes mencionada, qué obras *superrealistas* de teatro señalaría; Azorín reconocerá que todo Pirandello, Lenormand y *Têtes de Rechanges*, de Pellerin, a los que añade la novela *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rilke, e incluso Baudelaire. Es decir; una pléyade de autores simbolistas o presimbolistas, a los que debería sumarse el entonces célebre Maurice Maeterlinck, más Nikolai Nikolayevich Evreinov y Friedrich Kaiser, este último mencionado por Calvo en la pregunta. Todos estos últimos introdujeron en su teatro la fantasía —aparecidos y ensoñaciones simbolistas—, tan deudora del segundo teatro romántico alemán de Ludwig Tieck y Ernest Hoffmann. Detalle en absoluto menor, pues Azorín, como se ha visto y se verá más adelante, enlaza continuamente su *superrealismo* con el Romanticismo.

[11] Azorín, (9 de julio de 1920) «Góngora Club», *La Prensa*.

[12] Por el artículo «De una extraña modalidad» (Op. ctda. en 1) sabemos que en julio de 1925, Azorín ya tenía conocimiento del manifiesto.

[13] Azorín. (15 de julio de 1927) «De las candilejas», *ABC*.

[14] Azorín. (1 de junio de 1925) «El teatro de Pirandello», *ABC*.

[15] Azorín comenta en su primer artículo sobre este autor, «Marcel Proust», aparecido en *La Prensa*, el 18 de octubre de 1925, la biografía publicada, apenas unos ocho meses antes en Francia, por Pierre-Quint Léon, *Marcel Proust: sa vie son oeuvre* (1925). Texto proseguido en menos de un mes por otros dos más: «Las dos ideas de Proust», el 22 de octubre en *La Prensa* y «El arte de Proust», el 4 de noviembre de 1925, en *ABC*, cuanto nos da idea de la conmoción y satisfacción que supuso su descubrimiento para el escritor de Monóvar. Si bien, la mención de Proust sería constante a lo largo de la vida de Azorín tanto como su relectura.

[16] Enguídanos, M. (octubre de 1959) Azorín en busca del tiempo divinal. (pp. 13-32.) *Papeles de Son Armadans. Año IV, tomo XV, n.º XLIII*

[17] Op. ctda. en 15

[18] Azorín, «El arte de Proust», Op. ctda. en 15

[19] Op. ctda. en 3.

Gastón Segura Valero nace en Villena (Alicante), en 1961. A los siete años se traslada a Caudete (Albacete), y entre ambos pueblos transcurre su vida hasta que se marcha a Valencia para licenciarse en Filosofía. Entre 1986 y 1989 vive en Tarragona, donde trabaja como funcionario interino del Ministerio de Industria. Allí redacta su tesina de fin de carrera sobre la política en el teatro de Esquilo (*La dialéctica propedéutica en Esquilo*), y colabora en prensa. En febrero de 1990 se instala en Madrid con el propósito de ser escritor. Ha publicado los libros *Las crónicas A la sombra de Franco. (El refugio español de los activistas de la OAS)*, 2004; *Ifni: la guerra que silenció Franco*, 2006; el ensayo, *Gaudí o el clamor de la piedra*, 2011; y las novelas *Stopper*, 2008; *Las cuentas pendientes*, 2015; *Un crimen de Estado*, 2017; *Las calicatas por la Santa Librada*, 2018; *Los invertebrados*, 2021; y la compilación del blog *Los cuadernos de un amante ocioso*, 2013.

