



Estelle Irizarry

# **La inventiva surrealista de E. F. Granell**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Estelle Irizarry

# La inventiva surrealista de E. F. Granell

A Manuel,  
Michael, Steven y Nelson

## INTRODUCCION

Parece un absurdo, de los que abundan en las obras surrealistas, que, a pesar del hecho indiscutible de ser E. F. Granell español, surrealista y autor de numerosas obras de invención, su nombre no figure en las nóminas de muchos libros y artículos dedicados al tema del surrealismo español en la literatura. Tal [10] vez ocurra esto porque las más de las veces los que deciden, por una u otra razón, incurrir en esos predios, son personas ajenas al movimiento surrealista. Sorprende, en cambio, el hecho de que algunos autores considerados surrealistas por estos críticos nieguen tal adhesión o sólo la acepten a medias. Recientes libros, como *Surrealism and Spain 1920-1936*, de C. B. Morris, y *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, de Paul Ilie, no mencionan a Granell, en el primer caso, porque la época estudiada no corresponde a la de su producción literaria, y en el segundo, porque su obra evidentemente no ha llegado a la atención del crítico. Tal suele ocurrir con los investigadores extraños al movimiento surrealista. No obstante, la significación de la obra de Granell ha sido señalada por Ángel del Río, José R. Marra-López, G. Sobejano, Juan Ramón Jiménez, Vicente Llorens y Eugenio de Nora, así como los escritores de obvia vinculación surrealista, como J. L. Bedouin, J. M. Matthews, S. Baciú y Octavio Paz. Granell empezó a dar rienda suelta a su inventiva en la década de los cuarenta, pero su primera novela no fue publicada hasta 1959. El grueso de su producción aparece después de 1967, residiendo el autor en Nueva York; así se explica en parte, con estas circunstancias, la limitada difusión de sus obras fuera del continente hasta la fecha.

Se trata, sin embargo, de un surrealista ortodoxo, si cabe emplear tal adjetivo para describir un movimiento cuyo conato fundamental es la libertad. Queremos decir con eso que es plena y consciente su adscripción al movimiento animado por André Breton, a quien conoció en la República Dominicana. En el catálogo de la exposición de Granell, en diciembre de 1974, aparece una fotografía de los dos fechada en 1941. Es notable también que el primer libro de Granell, *Isla cofre mítico*, de 1951, sea un homenaje al gran poeta francés. Así que ni se trata de un neosurrealista ni de un escritor que simplemente sigue lo que llama Ilie «the surrealist mode» como un credo estético. En primer lugar, porque el surrealismo no es moda ninguna. (Dos miembros del movimiento original, Soupault y Artaud, fueron expulsados por Breton por haber sucumbido a la tentación de reducir el surrealismo a una técnica literaria, según informa J. M. Matthews.) [11] En segundo lugar, porque, para Granell, el surrealismo no es cosa de estilo, sino una filosofía total cuyo único fin es el de la libertad absoluta, brindando a cada uno la oportunidad de revelar su propia

conciencia, subconciencia e individualidad como hombre y como artista. En una encuesta publicada en El Urogallo, en el otoño de 1974, afirmó Granell que «el surrealismo es un estado espiritual, calificado por un radical inconformismo y un ansia de libertad ilimitada». Mientras que Ilie y la revista Insula tuvieron que reconocer como surrealistas a muchos que sólo lo son en parte o transitoriamente, tenemos en E. F. Granell un surrealista total y del grupo bretoniano.

Al estudiar la inventiva surrealista de nuestro autor, no resulta difícil ver la influencia del maestro francés. Pero, siendo el surrealismo tan personal y variado como lo es la interioridad de cada cual, el de Granell tiene un carácter muy propio, que recorre todos los grados del humor negro, desde lo hilarante hasta lo grotesco.

Granell se expresa con entusiasmo en torno al fenómeno del surrealismo, según lo revela la entrevista incluida en la encuesta antes citada. Preguntado acerca del surrealismo en la literatura y en el arte, el estado del movimiento en la actualidad y autores representativos, ofrece largos y detallados comentarios. Sin embargo, frente a la pregunta de si «hay en su propia obra alguna influencia o rasgo que pueda llamarse surrealista», contesta con admirable reticencia: «Sí.» Su renuencia a comentar su propia obra sorprende en nuestros días, cuando a los autores hoy se les suele estimar como comentaristas de sus propias obras más que a los críticos. Es este «sí» tan lacónico y tajante lo que nos ha animado a escribir las presentes páginas, en las que esperamos contestar con más extensión la pregunta anterior y mostrar la índole singular de la creación literaria de E. F. Granell dentro del espíritu surrealista. [12]

## DATOS BIOGRÁFICOS

Es el mismo autor quien nos provee con un esquema de tono algo festivo en la contraportada de su libro *Lo que sucedió*, publicado en 1968:

La Pardo Bazán, Menéndez Pidal, Madariaga y yo somos de La Coruña, pueblo, así, feliz.

Soy el menor, pues nací en 1912. Hice estudios en varias universidades.

Me doctoré en Sociología en la New School for Social Research, de Nueva York.

Fui profesor en diversos centros, y lo soy, desde 1960, del Brooklyn College.

Luché del lado republicano durante la guerra civil. Me refugié en Francia.

Viví en la República Dominicana, Guatemala y Puerto Rico. Ahora resido en Nueva York.

Fui periodista, soldado, obrero, campesino, comentarista de radio, músico, decorador, ilustrador y crítico.

Fracasé como deportista, militar, colono, comerciante, fotógrafo y actor.

Publiqué libros, poemas, artículos y ensayos. Celebré exposiciones de pintura.

Obtuve premios en los que creo poco. En brujas creo menos; en el fascismo internacional y en el nacionalismo comunista, nada. Siendo gallego, aspiro a ser gran español y el más insignificante de los galleguistas.

Trato de aprender a tocar la guitarra, y como ya voy por la segunda cuerda, con cinco años más, ¡listo! Estoy casado.

Tenemos tres hijos y cuatro nietos.

Lo que más me gusta de la vida tradicional es ser hijo, hermano, esposo, padre y abuelo.

De la proletaria no me gusta nada; de ahí mi anhelo de que quienes lo son dejen de serlo.

Es curioso notar que las metamorfosis que marcan su vida profesional, incluyendo las más diversas carreras, se reflejan en uno de sus cuentos, «Nostálgico pronóstico», el cual estudiamos en otro capítulo. [13]

## PINTOR Y ESCRITOR

Una de las características centrales del movimiento surrealista es su estrecho vínculo con las artes plásticas. Como Picasso, cuyos escritos fueron elogiados por Moreno Villa y André Breton, Granell revela su talento como pintor y escritor. Primero fue reconocido como pintor a través de numerosas exposiciones internacionales, pero Juan Ramón Jiménez descubrió en Granell un escritor de talento cuando saludó la publicación de su libro *Isla cofre mítico* con la siguiente observación: «No sé por qué me imagino que Granell fue escritor antes que pintor. Y creo que su pintura se humanizaría más con la alternancia de su escritura impresionista. Porque si la imaginación no puede ser sino cosa del hombre, también lo humano es fatalmente cosa de la imaginación». Termina su comentario con las palabras inspiradoras: «Escriba, Granell, escriba.»

Se puede decir que fue la pintura lo que produjo el reencuentro entre Granell y el público español. Hizo una exposición en Madrid, en el año 1967, y sus cuadros estuvieron en el pabellón español de la Bienal de Venecia tres años antes. En diciembre de 1974 se montó una exposición de sus obras en la Sala de Santa Catalina, del Ateneo de Madrid. En el catálogo de dicha exposición, afirma el crítico Santiago Arbós Ballesté que «se trata, sin duda, de uno de los artistas españoles contemporáneos más significativos, pero su prolongada ausencia de España ha motivado nuestra ignorancia u olvido respecto a él». Esta observación es igualmente exacta aplicada a sus obras escritas. Desgraciadamente, la literatura no se difunde mediante exposiciones públicas, como la pintura. La única manera de conocer los libros es leyéndolos, aunque, como notó el escritor y crítico inglés E. M. Forster, algunas tribus salvajes se los comen. Así ha tardado en producirse el encuentro del autor Granell con el público [14] lector de su país, aunque goza de firme reputación en América.

Anna Balakian, a quien debemos explicaciones muy lúcidas acerca del surrealismo y sus proponentes, se refiere a la opinión expresada por Reverdy de que los saltos de la imaginación en el hombre son válidos solamente cuando se encuentran emparentados con un grado igual de fuerza lingüística. Al fin y al cabo, la literatura es el arte de la palabra y se han de juzgar sus aciertos no a base de su filosofía inspiradora, sino sobre lo que hace con la materia prima del lenguaje. Sin embargo, existe entre algunas personas en el mundo intelectual la idea de que un mismo creador no puede manejar con igual habilidad el pincel

y la pluma, lamentable equivocación que ha dado lugar al desprecio de una actividad o la otra en determinados individuos. En realidad, estimamos que nada impide el ejercicio simultáneo de ambas disciplinas, con tal de que la simultaneidad no sea tan rigurosa que el artista se encuentre con los dos instrumentos en la mano al mismo tiempo, cosa que no sería muy probable aun tratándose de surrealistas. Granell es muy consciente del gran número de artistas que cultivaron las artes literaria y plástica dentro y fuera de España, entre ellos Leonardo da Vinci, Víctor Hugo, el duque de Rivas, Galdós, Juan de Jáuregui, Hartzenbusch, Bécquer, Ramón y Cajal, Solana, Moreno Villa, Juan Ramón Jiménez, Castelao, Dalí y Lorca. Su propia actitud ante la cuestión, a su modo de ver, baladí, de las dobles adhesiones artísticas es terminante: «Que quienes pintan escriban bien no es la causa de que quienes no pintan acaso no puedan -aunque lo hagan- escribir». Una de las serias desventajas de la especialización tan admirada en nuestros tiempos es que obligue a la gente a sobresalir en un solo campo, a riesgo de ser considerada mediocre en dos, no porque lo sea, sino porque eso sería una afrenta al dios único de la especialización. El surrealismo representó una honorable excepción en el siglo XX, acogiendo en sus filas con igual fervor a artistas plásticos y literarios. Tal vez la razón sea que una vez [15] fundada la expresión poética en la libertad total, no podía limitársela a una sola actividad o género. Aunque el presente trabajo tiene el propósito principal de examinar las obras escritas de Granell, examinaremos en un capítulo aparte las importantes e iluminadoras relaciones que existen entre éstas y sus obras pictóricas.

#### ORIGINALIDAD DE GRANELL DENTRO DEL SURREALISMO

El antes referido crítico de arte español Santiago Arbós Ballesté comentó acerca de la pintura de Granell que «lo primero que llama la atención... es su originalidad. No se parece a nada, no tiene parentesco con nadie. Carece de antecedentes y referencias. No hay manera de saber de dónde viene». De nuevo se trata de una observación que describe perfectamente la calidad original de los escritos de Granell. Sus novelas y cuentos no se parecen a los de otros prosistas españoles, ocasionalmente tenidos por surrealistas, como Valle-Inclán, Gómez de la Serna y Benjamín Jarnés. Si a veces el humor en lo absurdo hace pensar en Gómez de la Serna, encontramos en Granell más sustancia intelectual y menos comicidad gratuita. Su incisivo humor barroco es más sostenido y profundo. A pesar de que sus personajes no pierden su carácter esencial de fantoches, el lector se siente atraído por el imán humorístico a los mundos en que nos introduce Granell. Pero, como señala Ilie, al mundo surrealista nunca le falta la angustia, y Granell no es una excepción a esta observación. Los juegos verbales y el tremendo humor nos enfrentan a cada paso con el pensamiento poco confortador de que nuestro mundo actual nos depara experiencias no menos absurdas que las novelescas.

André Breton había notado que el ejercicio de la escritura automática y la recepción de imágenes espontáneas eran capaces de provocar la risa, pero en Granell el humor es central. A veces procede de su empleo de técnicas surrealistas, como yuxtaposición de palabras al azar, la asociación espontánea de sonidos, o la narración de situaciones claramente absurdas, pero otras [16] veces es un humor más cerebral, como en la deliberada aplicación de una lógica rigurosa que resulta demoledora en el efecto ilógico que produce. Emplea a

menudo razonamientos altamente razonables para convencernos de algo absolutamente absurdo. Animan su humorismo procedimientos espontáneos y otros intelectuales que hacen que sus obras sean fuertemente satíricas. El humor en sus escritos es tan rico y variado que sólo se puede apreciar en el tejido mismo de las obras que estudiaremos a continuación.

## GUERRA CONTRA LA INVESTIGACIÓN ERUDITA

En el Segundo manifiesto del surrealismo, André Breton anunció su intención de combatir la «bagatela» de la investigación erudita. Nos incomoda suficientemente esta actitud surrealista hacia el trabajo académico, al reconocer que, en efecto, hay una injusticia implícita en nuestro propósito de emplear métodos lógicos de análisis para el estudio de obras surrealistas desdeñosas de esos mismos métodos. Lo ideal sería someter las obras de Granell a un escrutinio que utilizara de algún modo los mismos recursos surrealistas que animan su creación, pero desgraciadamente, la única persona que conocemos capaz de escribir estudios eruditos de tipo surrealista es él mismo, como veremos en el primer capítulo de este trabajo. Pero sería poco justo pedirle que estudiara su propia obra, aun usando la magnífica fórmula que provee Breton para el cultivo del género crítico: «Como es natural, siguiendo un procedimiento análogo [al que recomienda para escribir falsas novelas] y a condición de ignorar todo aquello de lo que debierais daros cuenta, podéis dedicaros con gran éxito a la falsa crítica». No es decir, sin embargo, que la imaginación y la intención surrealistas no hayan alcanzado niveles muy altos en la crítica, pues van como ejemplos la de Octavio Paz y la de André Breton, ante todo en su *Anthologie de [17] l'Humour noir* y *Flagrant Delit*. Hay una moda descriptiva a la que el surrealismo no ha renunciado nunca, y hay que recordar que el automatismo fue uno de los diversos caminos explorados, nunca el solo método total. Con esta aclaración, junto a una gran simpatía por el surrealismo, nos acercamos a la grata tarea de examinar la poderosa inventiva de este originalísimo escritor que es Granell. Nos anima también en esta empresa otra consideración: es más que probable que los posibles lectores de este estudio no sean ni surrealistas ni partidarios del movimiento. Reconocemos que aplicaremos técnicas lógicas que quizá resultarían intolerables para el gusto surrealista, y hasta se organizará el material en categorías y compartimientos que esperamos no sean excesivamente rígidos. No es bien mirado por los surrealistas el afán explicador, y uno no puede menos de sentirse intimidado ante la siguiente anécdota que ha contado Granell:

Alguien dijo en la exposición de Mérida: «No entiendo el arte moderno. Explíqueme esto.» ¿Qué diríamos de ese mismo alguien si entrando en un laboratorio químico dijese: «No entiendo la Química. Explíquemela», o irrumpiendo en una ceremonia ritual quiché dijese: «No entiendo qué hacen. Explíquemelo»? Por desgracia, ya no está bien visto que se queme a la gente, ni que se la decapite.

Pero, por otra parte, también ha reconocido nuestro autor que «con todo, y pese a todo, la crítica es tan necesaria a la obra creada como lo es ésta a aquélla. Y, además, la más sólida garantía de que la obra creada ha suscitado el diálogo -es decir, su más íntima justificación- la constituye la crítica».

El contacto directo con el objeto de arte es insustituible, y si la crítica se encamina a ese fin, ha de expresarse en términos que animen a otros a buscar este contacto. No se le exige al crítico de un poema que se exprese en poesía, ni se puede exigir al crítico [18] de obras surrealistas que lo haga en forma surrealista, pero al mismo tiempo no debe ser el «medidor de arte como medidor de ataúdes en el predio sagrado del artista».

#### DE EN A RENGA

Para que nuestro estudio no carezca por completo de carácter surrealista, ofrecemos a continuación una versión de un procedimiento que Granell emplea en su primer libro, *Isla cofre mítico*, y que se presta muy bien a la crítica de un autor surrealista. La actividad consiste en descomponer el apellido del autor, como hizo Granell con la palabra BRETON, apuntar las palabras que se formen con las letras, dejándolas en el mismo orden en que aparezcan, e hilvanarlas con asociaciones significativas. Al formar palabras con las letras de BRETON, Granell encontró que coincidían «de extraña manera en el anuncio de algo bueno, universal, que el surrealismo viene precisamente anunciando con persistente ahínco desde su instante inaugural».

Si descomponemos el apellido de nuestro autor, se observa claramente su propensión nata y vital hacia la visión surrealista de la vida y se revela a la vez la configuración personal que él le presta. El juego es algo parecido a la escritura automática, ya que reúne sus elementos a través de un proceso fortuito, ampliando así el campo sobre el que opera la razón. Como dijo Breton: «el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón y aumentan sus conocimientos».

Las palabras se presentan en la siguiente serie:

En  
Gran  
Ella  
El  
La[19]  
Le  
Lar  
Negar  
Real  
Gané  
Era  
Legar  
Rallé  
Rea  
Llenar  
Llegar

## Negra Renga

La primera palabra de la serie, en, indica profundidad: orientación de Granell como surrealista que pretende explorar las zonas profundas del subconsciente. Pero hay también otras dimensiones del surrealismo, como la amplitud con que abarca el mundo entero, indicada por la palabra gran. La universalidad está subrayada por la presencia de los dos sexos, ella y él, asimismo en sus formas acusativas la y le. Los artículos el y la se aplican a todos los sustantivos del idioma, tal como el surrealismo puede aplicarse a todos los órdenes y los seres de la vida. La totalidad del género humano, representada por ella y él, sugiere lar, el hogar que forman ambos, y también fogón bajo, siendo el fuego símbolo vital para los surrealistas. Lar es al mismo tiempo la divinidad antigua que rige en la casa u hogar. Como deidad mitológica, fue considerada real, aunque no se le podía ver. Los surrealistas proclaman la realidad, aun la de lo no visible, mientras que su actitud hacia lo que comúnmente se acepta y se cree es el inconformismo, o sea, el negar. Niegan principalmente cualquier limitación que se intente poner al concepto de lo real, porque el surrealismo no es otra cosa que el realismo, en su significación de la realidad total, incluyendo la de los sueños y la imaginación. La palabra real sugiere también lo que es regio y noble, como es el camino surrealista que les exige a sus discípulos, según lo indicó Breton, valentía y tenacidad, porque no es un [20] camino fácil. El valiente puede decir «gané», expresión del optimismo básico del movimiento surrealista y su fe en poder trascender el tiempo de una era a otra. La palabra era designa una época trascendental desde la cual empieza a contarse el tiempo histórico, y el surrealismo para Granell inauguró una nueva era. Era es una palabra de tiempo y de espacio, siendo lugar de siembra, tierra fértil en la cual se cultiva la semilla que se va a legar o a transmitir a las siguientes generaciones, función a la que aspira el escritor, y en particular, el escritor surrealista, según indicó Breton en su Segundo manifiesto, dirigido con esperanza a la juventud. Rallé será el grito de victoria por haber reducido a polvo con el rallo, que pudiera ser un objeto maravilloso para el surrealista, lo trillado y convencional, afirmando el triunfo de la diosa griega Rea, vital y creadora, quien personificaba la tierra fecunda y fue esposa de Saturno, dios de la lucha, y además fue madre de Zeus. Lo que es creador sirve para llenar y completar vacíos; Granell nos llama la atención sobre la cualidad incompleta de lo que percibimos con los sentidos físicos y la lógica.

Llegar expresa el deseo de alcanzar la iluminación que promete el surrealismo mediante el ejercicio de todas las facultades, conscientes e inconscientes. La luz hace desvanecer la ignorancia negra, sin la chispa iluminadora que persigue el surrealista en su arte por medio de la más completa e incondicional libertad. La última palabra, renga, se refiere a la parte del lomo de las caballerías sobre la que se pone la carga. El surrealista, y en particular Granell, sueña con librar al hombre de la carga de los sistemas, de los convencionales modos de pensar que ponen trabas a su libertad creadora.

El juego confirma que Granell está en perfecta armonía con las ideas y aspiraciones del movimiento surrealista tal como lo orientó André Breton, no como doctrina dogmática, sino como un estado espiritual que permite la libertad ilimitada para cada sujeto. Como manifestó Granell en el citado artículo de El Urogallo: «Primero se es surrealista; luego pintor, poeta o lo que sea.» En su propio nombre hay todos los indicios de que Granell



integra las diversas visiones del surrealismo y las transforma con su alquimia personal en algo propio.

[21]

## CAPÍTULO I «ESCRITOS VARIOS»

Reconocemos que el título de «escritos varios» no es ni muy descriptivo ni muy exacto, pero nunca resulta fácil encasillar las creaciones de Granell. Su pluma, como las que adornan la cabeza del Indio Tupinamba de su novela o las que figurativamente impulsan el vuelo de las mujeres voladoras de uno de sus estudios literarios, elude todo esfuerzo por agarrarla con rótulos conocidos. Aun al hablar de sus «obras de invención», tendríamos que incluir, al lado de sus novelas y cuentos, su periodismo, ensayos sobre temas artísticos y escritos de tono lírico, porque en todo impera la gran inventiva de nuestro autor. Sin embargo, a los efectos de presentar su obra, aunque sea con una organización mínima, optamos por seguir un procedimiento excluyente, indicando sencillamente que incluimos aquí sus escritos que no son precisamente novelas o cuentos, lo cual no quiere decir que lo que llamamos novela en Granell lo sea tampoco en el sentido tradicional. En fin, estos son «escritos varios».

### ESCRITOS PERIODÍSTICOS

Entre la variadísima producción de nuestro autor, el sector más fácil de clasificar es su periodismo, y esto solamente porque [22] se trata de escritos publicados en periódicos. Con una pluma en la mano, Granell no puede dejar de ser el artista creador, así que el periodismo es para él una actividad creadora, en la que puede verter sus propias ideas, muy personales, en torno a los eventos y ocasiones que forman la materia prima del periodismo.

Su actividad periodística comenzó en España y continuó en la República Dominicana, en los periódicos La Nación y Democracia, durante los años 1941 a 1947. Escribió artículos acerca de la cultura en general: músicos, pintores, libros, espectáculos, conferencias, etc. Granell sigue esta actividad aún, con artículos y reseñas escritos para España Libre, de Nueva York. Lo que más llama la atención en el sinnúmero de artículos que ha escrito es la continuidad de ciertas actitudes básicas hacia la vida y el arte.

En los escritos de La Nación, algunos firmados simplemente con las iniciales LI, L o E. F. G., Granell habla poco del movimiento surrealista como tal, con una notable excepción, cuando describe su entrevista con André Breton, de paso en la República Dominicana. Sin

embargo, queda establecida desde el principio y sin dejar lugar a dudas, la actitud surrealista de nuestro autor cuando en distintos artículos subraya la necesidad de que el artista disfrute de absoluta libertad y cuando deplora «la vulgaridad a que conduce el convencionalismo» («El arte de los indios de los EE. UU.», 7 de junio de 1944). En otro artículo, sobre «La batalla del Amor y de la muerte» (10 de febrero de 1946), exclama que «sólo nos salva la imaginación, sólo el amor, que es la más esencial de las imaginaciones... Hay que legar algo, saber que sólo el legado del sueño tiene un valor». Estos comentarios dispersos forman una especie de manifiesto surrealista personal de Granell, en el que abunda la terminología bretoniana de imágenes de luz: antorcha, faro, iluminación, fulgor y adjetivos como «resplandeciente, radiante, diáfano».

Al ejercer la crítica él mismo y escribir también acerca de otros críticos, Granell expresa su actitud hacia la crítica como algo que es necesario a la obra creada, como ya hemos indicado en nuestra introducción. Ve en Díez Canedo, al comentar la muerte del gran erudito y crítico en México el 9 de junio de 1944, las [23] cualidades de firmeza y clarividencia. Lo admira porque no era «erudito de esos de barba y de chaqué, que parece que transpiran humedad y que van a aconsejarnos luto por la muerte de una musa». Fue un crítico que tenía por norma el poner de relieve «lo que hay en un hombre que le distingue de los demás». Se nota ya en Granell una tremenda antipatía por los eruditos que gusten de encajar a los artistas en patrones establecidos sin subrayar su originalidad individual.

Particularmente interesantes y valiosas resultan ser sus observaciones acerca del humor en la literatura y en la pintura, ya que es una parte tan esencial de su propia creación, sobre todo a partir de Arte y artistas en Guatemala, de 1949. Como consigna en un catálogo de esculturas de Compostela expuestas en la Universidad de Puerto Rico en 1953: «no hay nada más serio que el humor». Reseñando un libro de Richard Aldington el 29 de mayo de 1945, nota como defecto un despiadado humor que adquiere la forma de un cinismo demasiado infantil y demasiado convencional. Dice que el humor del poeta Moreno Jiménez (13 de junio de 1944) «como todo humor, causa, a veces, no la limpieza y liberada alegría, sino el dolor que nace en el choque violento del humor mismo y de la tragedia que encierra». Sobre el grabador humorista José Guadalupe Posada, de Méjico (15 de mayo de 1944), dice que «tragedia y humor van juntos una vez más, como corresponde a los pueblos de honda vitalidad, de arraigada estirpe, de antigua tradición. Tragedia y humor, que son elementos tan inseparables en el arte como en la vida. Elementos inseparables como inseparables son la vida y la muerte, el día y la noche».

Se ve claramente aquí la influencia de André Breton, quien le dijo a Granell en una entrevista en 1941, reproducida en La Nación, que «el surrealismo tiene por ambición resolver dialécticamente todas las antinomias que se oponen a la marcha del hombre: la realidad y el sueño, la percepción y la representación, la razón y la locura, el pasado y el futuro, la vida y la muerte, etc.». Esta fusión de los contrarios, tan esencial al surrealismo, aparece una y otra vez en el periodismo de Granell y también, como veremos, en sus escritos de diversa índole. Al comentar [24] en La Nación el poemario «De vida temporal», de Héctor Incháustegui (28 de febrero de 1944), presenta una visión del poeta forjando con el fuego de sus sueños un «equilibrio de mediodía, o de medianoche, con sombra circular visible e invisible a un mismo tiempo. Punto equidistante entre el sueño y la vigilia, en el cual luz y penumbra se ocupan en urdir la conspiración de los ensueños». Veinticinco años

más tarde, al escribir sobre Nocturno de los 14, de Ramón Sender, en España Libre (noviembre-octubre 1969), Granell considera esa fusión surrealista como máxima virtud: «En el desarrollo de esta sorprendente historia se desvanecen las fronteras disgregadoras de lo maravilloso y lo cotidiano. El pasado se inserta en el presente y se funden los polos, tenidos por irreconciliables, de la vida y la muerte.» Con una implícita alusión a Les Vases communicants, de Breton, Granell afirma que Sender sirve de «vaso comunicante entre el limitado horizonte de la vida cotidiana y la oculta esfera donde yace el misterio». Es razonable pensar que las mismas cualidades que encuentra admirables en otros escritores influirán también en sus propias obras.

Uno de los temas que está presente en el periodismo de Granell desde sus primeros años en la República Dominicana, aparece con insistencia en sus escritos posteriores de todas clases. Es el destierro. En 1942 dedica un artículo a los literatos europeos de varios países que vivían en América (y eran muchos). Escribiendo sobre «La casa de Balzac» (21 de agosto de 1944), percibe en el admirado autor francés un «triste destino huidizo que lo impele a huir de continuo». En el ya aludido ensayo sobre Nocturno de los 14, de Sender, identifica los catorce suicidios con el destierro: «Toda ausencia voluntaria de esta índole, total o atenuada (suicidio o destierro), supone una decisión irreversible. El regreso se efectuará, en todo caso, a costa de una despiadada mutilación inmensa». En otro artículo publicado en España Libre en marzo-abril de 1970, Granell examina los orígenes de la literatura del destierro, citando como la primera obra dramática escrita en el destierro Tres en uno, de Juan Bartolomé de Roxas, seudónimo de José Rubia Barcia, de 1941. La primera gran novela de la emigración, según el crítico, es el libro [25] Historias e invenciones de Félix Muriel, de Rafael Dieste, de donde escogió una cita que sirve de epígrafe para su primer cuento publicado, El hombre verde, de 1944.

Con referencia a las novelas de Roberto Ruiz, Granell expone los problemas del escritor emigrado de su patria, pero sin duda retrata una situación que refleja sus propias preocupaciones como escritor emigrado:

La fortuna adversa del escritor desterrado la define muy claramente Vicente Llorens en sus libros y conferencias. El silencio que envuelve la creación literaria del exilio se deriva del hecho de que los escritores, desgarrados de su propia tierra, apenas logran insinuarse en el medio que debería corresponderles en la de su adopción. El creador desterrado es un ser marginal a la vida ordinaria del país donde actúa -que lo ignora-, tal como lo está respecto al suyo original, que lo estima extraño. Su contribución flota en un vacío, artificial, irreconciliable con la atmósfera de ambas latitudes. Llorens agrega otro dato significativo: la tendencia del emigrado a soterrarse en los grupos del destierro a los que pertenece. Cabría agregar otro: su aislamiento resulta total si no forma parte de alguna camarilla, más o menos homogénea, montada sobre el convenio del «si me lees te leo» (España Libre, enero-febrero 1970).

## ARTE Y ARTISTAS EN GUATEMALA

Este libro lleva un título que suena a tratado académico, pero, claro está, tratándose de un autor tan imaginativo y original como Granell, no lo es. No tiene el usual aderezo

erudito de nóminas, fechas y datos; ni tampoco se refiere exclusivamente a pintura y escultura, como lo sugiere el título. Los artistas aludidos incluyen a escritores y músicos también, y, ¡lo que son las palabras!, no son todos de Guatemala, sino en Guatemala, como el propio Granell, pues el verdadero punto de partida del libro es su presencia en esa nación y su contacto vital con el mundo artístico en una época llena de espíritu imaginativo. Una exposición de arte ecuatoriano, la influencia de André Breton, un homenaje póstumo a Manuel de Falla, la obra del escultor inglés J. B. Kinloch: todo esto forma parte del arte en Guatemala captado por la pluma de Granell. [26]

La «Nota preliminar» que el autor ofrece debiera servirnos de advertencia:

Lo que aparece aquí reunido no fue escrito con la idea de un libro determinado. Por eso, tal vez este libro parecerá desigual y sin orden. Pero de existir en mi propósito una idea, era precisamente ésta: sin orden de libro, fui escribiendo apuntes y notas que luego agrupé para el presente volumen. En la visión, indeterminada aún, de lo que me interesa -de una parte de lo que me interesa- del arte y los artistas de este país. Faltan, claro, muchos nombres, y faltan asimismo muchas cosas. Hasta seguramente sobran cosas en lo que aquí he juntado. Pero el orden y el sistema nunca fueron mi fuerte. El desorden sí...

Se ve que el libro fue concebido bajo la más completa libertad, en una especie de libre asociación surrealista, pero a pesar del aviso, que desmiente el rigor académico del título, lo que espera al lector es un itinerario lleno de sorpresas. Sencillamente se trata de un libro extraordinario que elude toda clasificación. Es un gran collage literario confeccionado con trozos de verdad y mentira, historias y chistes, cuya coherencia se debe a la poderosa visión del autor y su incontenible imaginación. En *Arte y artistas en Guatemala* se vislumbra por primera vez, y plenamente, al Granell de las novelas y cuentos posteriores, alternando el humor con el lirismo sin obedecer a más regla que la de su propia creatividad.

Desde la primera línea del libro, queda manifiesto que el subjetivismo es la actitud determinante y que los datos que pudieran interesar a los eruditos los van a tener que buscar en otro lugar: «No sé nada de Juan Correa, y, sin embargo, es el pintor del pasado colonial que más me interesa. Y el que más profundo me conmueve» (11). Granell erige sus propias imágenes en torno al pintor, viendo sus cuadros como ventanas al interior, con la misma interioridad que caracteriza al autor en su selección y tratamiento de artistas admirados por él. Su lema [27] bien podría ser, como comenta en otro capítulo del libro: «Contener la admiración es indigesto.»

En su semblanza sobre Santiago Velasco, defiende Granell la crítica de arte hecha por los artistas, precisamente porque es comprometida. Para él, la crítica tiene que ser personal: «Una crítica desapasionada no puede ser crítica... Se puede quitar la pasión, se pueden suprimir las ideas y luego quedará sólo la máquina» (155). Como luego veremos en sus ficciones, la idea del hombre hecho máquina le aterroriza. Pues bien, para Granell el ejercicio de la crítica es una actividad personal y creadora. Siente el valor de las obras en la medida en que despierten su propia creatividad y provoquen su propia imaginación. Insiste, por ejemplo, en que Miguel Ángel Asturias «me dedicó su libro *Leyendas de Guatemala*. Dedicatoria imposible de mostrar, porque no se ve...» (209-210). La obra es, para él, un obsequio personal porque así lo siente, y la realidad más valiosa es la íntima.

Arte y artistas en Guatemala está «organizado» en capítulos en torno a los artistas seleccionados, en forma de semblanzas muy subjetivas. Granell capta las esencias sentidas y presentadas de cada artista; no describe sus cuadros ni sus escritos desde fuera.

La verdadera sorpresa llega después de leer las primeras dos semblanzas, con una página titulada «Notas». No son notas bibliográficas, ni mucho menos. Se trata de una variadísima mezcla de refranes, acertijos, anécdotas personales y ajenas, mentiras, tradiciones (a lo Ricardo Palma), etc., colocados al azar bajo títulos casi periodísticos. Estas páginas de notas aparecen a menudo en el libro como pequeños «entremeses» entretenidos. También hay ilustraciones: dibujos de varios artistas, y fotografías. La visión surrealista de Granell reúne las cosas más dispares con toda naturalidad, como sucede, por ejemplo, con la nota titulada «¿Tortuga o cerebro?»: «No se sabe bien lo que es esa extraña piedra de Quiriguá, labrada por los indios. ¿Tortuga o cerebro? O, aún, ¿no será el frágil cerebro aludiendo a la dura caparazón de la tortuga?» (105). Una foto señala el parecido entre «la tortuga de Quiriguá» aludida y el dibujo de la masa encefálica trazado [28] por Juan Stephan Van Calcar, discípulo de Tiziano, para la Anatomía, de Andrea Vasalii. Si no fuera suficiente la yuxtaposición de fotos de ambos objetos, se agrega al pie de la página una cita de Miguel Ángel Asturias: «Taladré cráneos y ciudades y pensé y sentí con las raíces añorando la movilidad de cuanto no era viento, ni sangre, ni espíritu, ni éter que llena la cabeza de Dios.»

Otras notas son de asunto más leve, como la que precede a la del enigma tortuga-cerebro, titulada «Remedio», que trata de uno «infalible» para los trastornos que causa la embriaguez. Consiste en «tumbarse en la cama boca abajo (según las más recientes investigaciones al respecto, boca arriba da lo mismo) de forma que un brazo quede colgado». Si el lector de formación académica se pregunta qué tiene que ver esto con Arte y artistas en Guatemala, encuentra en seguida la conexión: ¡es un remedio recomendado por el artista Alzamora!

Las notas forman un anecdotario surrealista acerca de «esto y aquello», inspiradas por las más diversas experiencias. Algunas son breves como pequeños relámpagos suscitados por la chispa de una rápida intuición, como ésta, que convierte una experiencia particular en una aleccionadora comparación: «En el Conservatorio hay un piano que cuando se le pisan los pedales chilla como si se le pisasen los callos. Es un trozo de arte humanizado. ¡Conmovedora evidencia para los amantes del arte realista!» Otras notas son largas y menos crípticas, pero todas son de gran originalidad.

El libro resulta ser un ideario estético de su autor, además de un panorama de la creatividad en Guatemala en los años 40. Las semblanzas de los artistas revelan siempre la postura artística de Granell por el sencillo hecho de que lo que más admira en los artistas seleccionados coincide con sus propios gustos (nada más lógico que esto). Granell, al comentar la semblanza que Cardoza y Aragón traza de Bernal Díaz, señala que hay en ella un autorretrato del escritor; podríamos decir lo mismo de nuestro autor en todas las semblanzas que traza de otros artistas.

Se percibe la tremenda carga personal de referencia al tema del destierro, que a lo largo de su novelística suscita momentos [29] de tristeza, como veremos al tratar de obras específicas. En su semblanza de Cardoza y Aragón, recuerda que su primer contacto con este escritor fue al leer su ensayo sobre Carlos Mérida, escrito en 1927, cuando «no podía sospechar entonces que un día habría de conocer al pintor, al poeta y a su tierra». Ponderando el misterioso camino que lo llevó a Guatemala, Granell cita un poema de Moreno Villa:

No vinimos acá, nos trajeron las ondas.  
Confusa marejada, con un sentido arcano,  
impuso el derrotero a nuestros pies sumisos (72).

También al hablar de un homenaje póstumo a Manuel de Falla, Granell pinta sus propios sentimientos, notando que muchos artistas españoles habían sufrido el rigor del destino implacable del destierro: Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Moratín, Martínez de la Rosa, Francisco de Goya, Pablo Casals, Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Pablo Picasso y Manuel de Falla. Trae a colación una cita de Ossorio y Gallardo, la cual parece haber guiado a Granell en su vida fuera de España; reconoce que el destierro

... nos impone determinados deberes y cierta línea de conducta. ¿Cuáles son? Son muy sencillos. No intrigar, no conspirar, no pensar en actos de fuerza. La obligación consiste sencillamente en ser buenos, ni menos, ni más. Que cada cual se esfuerce en mantener una actitud ejemplar, pública y privada; que no se mezcle en la política interna del país; que trabaje arduamente realizando su oficio lo mejor que pueda; que el zapatero haga bien sus zapatos; que el poeta haga bien sus versos; que el químico haga bien sus investigaciones; que todos nos esforcemos en borrar la leyenda de comunistas y rojos que una estupidez interesada ha lanzado sobre nosotros, y que todos nos demos cuenta de que el destino ha descargado sobre nosotros la estrecha labor de conquistar América. Reconquista que esta vez no ha de hacerse por el imperio de las armas, sino por la majestad de la inteligencia (181).

En este sentido, Granell es un español ejemplar, pero en vez de realizar un solo oficio lo mejor que pueda, realiza varios, como profesor, pintor, crítico, periodista y novelista, y es esta misma diversidad lo que le lleva a señalar en su semblanza de Cardoza [30] y Aragón, la frecuente coincidencia de los talentos literario y pictórico en grandes artistas como Leonardo, Delacroix, Céspedes, Chirico, Picasso y Goya (con referencia a sus cartas). Nombra a poetas pintores: García Lorca, Pérez Galdós, Víctor Hugo, Musset, George Sand, Baudelaire, Rafael Dieste y Franz Kafka, e insiste en que «no hay dos clases de poesía, sino sólo una. Un cuadro es un poema y es cuadro un poema».

Otros comentarios revelan sus actitudes hacia el realismo y el surrealismo. Muestra agresividad e impaciencia con la estética preceptista. Admira la integridad e independencia del pintor Arturo Martínez, «porque lo otro, lo de pintar no como Dios manda, sino como mandan los tratados de perspectiva y claroscuro, los manuales del perfecto pintor (tan parecidos a esos otros manuales de la perfecta ama de casa), los preceptos académicos celosamente guardados por los pretores del arte, todo eso sí que es corriente» (25). Elogia

la exposición que montaron varios pintores para los trabajadores porque «esculturas y pinturas se ofrecen, mediante esta plausible actitud, a la contemplación de millares de personas que acuden a ellas sin el bagaje cultural -es cierto- de teorías, fechas y estilos artísticos; pero, en cambio -lo cual nos parece mucho mejor-, limpias de prejuicios esteticistas -lo cual equivale a decir, sanas de espíritu» (91).

Su actitud hacia las masas queda muy clara, cuando Granell expresa su aprobación de la separación del pintor Carlos Mérida del arte muralista de los mexicanos, porque se opone a que el arte sirva fines sociales. Por eso está en contra del «llamado arte de masas, el arte social, el arte de propaganda, el realismo soviético, el realismo americano y todas las zarandajas con que se rellena el cacumen» (198). Estos movimientos ahogan la libertad y la imaginación del artista y supeditan el arte a lo social, lo moral o lo histórico. Pero es importante aclarar que al enunciar este punto de vista, Granell no desprecia al público de masas; al contrario: «No se trata de llevar el arte a las masas, sino de llevar las masas hacia el arte. ¡Eso es! No de bajar, sino de ascender se trata. Considerar incapaz al hombre que trabaja en la fábrica o en el campo sería declarar la incapacidad del hombre» (78). Con punzante humor, observa que «al fin y al cabo, [31] la diferencia que existe entre el arte realista burgués y el arte realista proletario es bien pequeña; el primero representa señores burgueses sentados; el segundo pinta proletarios de pie. La diferencia la establece una silla. Lo que hizo Alzamora para pintar sus cuadros fue suprimir la silla. Los mayas no tenían sillas. Ni tenían tampoco pintores burgueses ni pintores proletarios» (154).

Para Granell, el artista pertenece a un mundo que no es el de los afanes políticos y comerciales. Le repugna la expresión artística como arma propagandística. Cuando los artistas toman «el fusil de lo social como tantos pacifistas han tomado el fusil de los combates», nota que «la artillería al uso napoleónico, aunque evolucionada, tanto en el campo de batalla como en la guerra social, hará siempre disparos al aire que acaban cayendo sobre el tejado de cristal de la poesía» (73). Está en contra de la «utilidad artística», considerando, en una «nota», injusta la propuesta de erigir un monumento útil a Cervantes cuando éste «es el máximo prodigio de la inutilidad. Y su obra también. Por eso son ambos tan grandes» (163). Como ejemplo de un monumento útil, ofrece el que los catalanes hicieron en Barcelona al dramaturgo Pitarra, en cuyo foso se encuentra el «higiénico mingitorio municipal» (164). Veremos en nuestra discusión de la novela *El clavo* cómo una sociedad basada en valores puramente utilitarios desciende progresivamente con invenciones tan útiles como un mingitorio privado.

Granell desprecia el realismo en el arte como manifestación de lo que él llama «el camino de la Emperatriz Eugenia» y «la estética de la hoja de parra». La primera metáfora procede del hecho de que la Emperatriz Eugenia de Montijo repudió a Manet y prefería retratarse «ante el ojo muerto del objetivo fotográfico que no contempla la glorificación de la vida que es el cuadro de Manet». Fue la primera soberana a la que retrató una cámara, señalando «una ruta que se denominó realismo: la ruta de la máquina, en una palabra. Según el realismo, el plano de un tractor es más real que una elucubración del espíritu» (144). No es que Granell desdeñe la fotografía, para el fotógrafo creador Zadik tiene la más alta estimación, pero le parece abominable que la imagen realista captada por una cámara sea considerada [32] superior a la creación artística imaginativa, realizada mediante cualquier medio de expresión. La falta de imaginación innovadora es lo que llama Granell

«la estética de la hoja de parra», la cual explica así: «Si el artista de hoy que se cree tradicional se pega a lo que hizo el de ayer, éste a lo hecho por el de anteayer, éste a lo que realizó su antepasado, etc., vendríamos a parar en que el arte estaba ya suficientemente representado por la modesta hoja de parra con que nuestro primer padre, Adán, dio al mismo tiempo razón de su idea de la moral y de su gusto estético» (58).

A través de una anécdota personal, Granell enseña con humor una de las lecciones fundamentales del surrealismo. Relata cómo él había creído siempre que los toros delgaduchos no servían para ser lidiados, pero el pintor, profesor, impulsor de arte y torero Mario Alvarado le demostró, ilustrándolo, cuánta verdad hay en lo de «ojo, que la vista engaña»:

En resumen, me dijo: «A usted le parecen delgaduchos, famélicos e insignificantes porque los ve desde las gradas. Desde las gradas también vi yo uno como esos en cierta ocasión. Pero cuando me eché al ruedo para torearlo vi con mis propios ojos lo equivocado que estaba. Le aseguro que era aquel un toro inmenso, poderoso, bravío, rauda como un huracán, fiero como sólo los toros saben serlo (96).

Comenta Granell con toda seriedad, que en su caso casi siempre resulta graciosa: «Sin duda, eso es así, en efecto, nunca vi un toro a la distancia a que deben verse».

En Guatemala Granell hizo un sorprendente descubrimiento: que los mayas eran surrealistas. Y no meros precursores de un movimiento fundado por André Breton en el siglo XX, sino auténticos surrealistas. Se explica este fenómeno (sólo lo es para los racionalistas) por el concepto libertador del tiempo, subrayado por el propio Breton en la cita que pone Granell como epígrafe a su libro: «Es del todo necesario, del todo urgente, remediar cuanto pueda tener de limitador y aflictivo el concepto tiempo, al menos tal como se ha formulado en Occidente...» Así que el surrealismo del pintor guatemalteco Miguel Alzamora [33] brota de «las arrugas de la frente pensante de antiguos sacerdotes y guerreros mayas» y el surrealismo de Carlos Mérida es el de los artistas indígenas, «el que anima desde hace siglos los muros de Bonampak; el que anima desde hace siglos y siglos las estelas colosales» (134). Se pregunta Granell cómo puede morir el surrealismo cuando es milenario. Afirma que Carlos Mérida ya no se acuerda de que fue uno de los artistas que diseñaron los murales de Bonampak. Sabe que los magníficos frescos de Bonampak son obra de un pintor que no pintó «por registrar tan sólo el accidente de una danza, un combate o un episodio pagano o religioso, sino -¡a la vista está!- por hacer pintura». Con una visión surrealista que trasciende el tiempo convencional, Granell dice que los frescos indígenas salen «de la oscuridad del tiempo y la geografía para estrechar las manos proféticas, prodigiosas, de Miró, de Picasso, de Breton» (200). En una de sus notas, titulada «Letanía del arte», hay citas acerca del arte de Braque, Gris, Picasso, Degas, Leonardo, Goya y otros, alternando con la estrofa de letanía: «Así hizo el artista maya». De la misma manera en que el arte surrealista maya brota como un espíritu ancestral en artistas contemporáneos, sin respetar las leyes del tiempo, hay indios mayas que tampoco están sujetos a las leyes del espacio. Granell exclama con la más completa seguridad que «la catedral de la Sagrada Familia, de Barcelona, es una catedral maya... Gaudí parece un maya... ¡Estoy seguro! Gaudí era un indio maya. Un indio maya que hablaba en ca talán» (106).



Uno siempre tiene la impresión en estos escritos de Granell de que el artista auténtico es un ser que vive fuera del tiempo y del espacio. Es la aspiración que nota en el juego indígena del «volador» y en el afán volador de artistas como Leonardo, Goya y Breugel el Viejo. Su libro presenta varios casos de artistas de presencia elusiva en forma de anécdotas personales. El músico Andrés Archila, según Granell, «gracias a su auto tiene... el don de la ubicuidad». De él cuenta la siguiente anécdota: «En una ocasión me llevó al teatro; era la hora del concierto y tenía que dirigir. Cuando entramos en la sala, ya él estaba dirigiendo. No sé cómo pudo hacer eso» (84). Granell, como buen surrealista, [34] acepta el hecho maravilloso con curiosidad, pero sin sorpresa. Cuando transcurren varios días durante los cuales nadie ve al poeta Villagrán Amaya, autor de «Copleo Marero», nos asegura que no ha estado en su casa con un resfriado, como decía el poeta, sino en viajes raudos por el mar. En el caso del escritor Ordóñez Argüello, lo que pudiera haber comenzado como una disculpa distraída, se convierte en «algo inexplicable». Dice Granell que siempre que se encuentra en la calle con Ordóñez Argüello y le reprocha por nunca ir a su casa, el escritor le contesta que al otro día tiene que marchar a Quezaltenango.

Transcurren varios días, y por fin acaba apareciendo en casa una tarde. Entonces explica que viene del Salvador.

Por más que miro y remiro el mapa de Guatemala no he podido aún entender cómo hace Ordóñez Argüello para ir a Quezaltenango y regresar de la República de El Salvador.

Como es escritor hay que esperar que algún día nos explique el secreto de esa ruta misteriosa (141).

Otro habitante de este mundo mago es Eunice Odio, quien escribía a Granell desde El Salvador diciéndole que al día siguiente se iba para Honduras, y luego le escribía desde allí que iba para El Salvador. Así que Granell y su esposa dirigieron un sobre «A Eunice Odio. En ruta entre Honduras y El Salvador», porque «los poetas no pueden explicar en dónde están, sencillamente porque muchas veces están aún no estando, y otras que desde luego no están, es cuando efectivamente están» (186). Poco importa que la maravilla se origine con los artistas mismos o que sea la visión de Granell lo que les confiere el áurea mágica. Pero sospechamos que el último supuesto es el correcto, pues el constante despliegue de imágenes insólitas nos convence de que nuestro autor efectivamente ve el mundo con ojos surrealistas.

Ve a Miguel Ángel Asturias escribiendo «a caballo, por las noches, galopando sobre el viento que lo lleva y lo trae a las alturas en que fue revelado la primera vez el mensaje del Popoh-Vuh» (209). Afirma que «en cada cuadro de Juan Correa hay un sarcófago de piedra en el que yace, por los siglos de los siglos, el espíritu de la ciudad a cuya sombra, en cuya penumbra, pintó [35] el artista» (15). La pluma sorprendente del escritor Mario Monteforte es una «varita mágica -como las varitas mágicas de Mesmer- a cuyo contacto hasta lo trivial se rejuvenece y parece nuevo» (63). El violinista y director de la Sinfónica, Andrés Archila parece viajar por las calles en su auto como si viajara en una orquesta, y «viéndolo en su automóvil, se ve a Archila como metido en un violín, tratando de indagar por dentro los misterios de un Stradivarius en vez de observarlo sólo por fuera, opacado el barniz milagroso por el polvillo blancuzco y pegajoso de la resina» (83). Entre los innumerables ejemplos que se puedan ofrecer de la inventiva visionaria de Granell, se destaca una «nota» titulada «Arquitectura odontológica», inspirada por el portal de un edificio que es «un

paladar que se traga y arroja a los inquilinos cada vez que entran o salen de la casa». Ante este portón ha sentido miedo de ser tragado como por la boca de la ballena de Jonás. Es fabulosa la historia que traza:

Al principio había puertas con rejas mohosas, con dientes piorreicos. Era el tiempo de los sacamuelas. Después, la nueva terapéutica usó la gutapercha y la arquitectura dejó las bocas mondas y lirondas, aunque rosadas, como ese portal de la casa de la sexta avenida norte. Fue la época de los dentistas. Ahora es el momento de los odontólogos. Los arquitectos ponen a las bocas de sus casas materiales plásticos. Son bocas protéxicas (120).

A los efectos de mostrar en este breve recorrido del libro temas, ideas y orientaciones, hemos reunido fragmentos de distintas partes del mismo. Como el material se encuentra en la obra bajo los nombres de los artistas, conviene que demos una idea de la manera en que Granell desarrolla una semblanza individual. Los nombres son muchos, pero hay dos que evocan en nuestro autor prodigiosas visiones y audaces imágenes: Carlos Mérida y Eunice Odio, y de ellos quisiéramos hablar brevemente.

Su admiración por Carlos Mérida se expresa mediante pequeñas cápsulas líricas que captan al vuelo visiones metafóricas que transmiten esencias. Como Granell cree que «cada cuadro de Mérida es un instante puro», parece que su visión del pintor toma la forma de instantes en frases como: [36]

Mérida ve en la marimba la gran dentadura sonora de un dios quiché.

\* \* \*

La pintura de Mérida metamorfosea las piedras en nubes y las nubes en piedras. (En la pintura de Mérida, todo se trasmuta sin encontrar fin, como en la literatura de Franz Kafka.)

\* \* \*

Vi dormir a Mérida: transformado en piedra, era un ídolo.

\* \* \*

Hay personas importantes que no tienen cuadros de Mérida. Serán menos importantes.

Refiriéndose metafóricamente a las actividades musicales de Mérida y a su famoso cuadro «Bajo el cielo de Tejas», dice Granell que «Mérida llenó de marimbas el cielo de Tejas». De tanto repetir el apellido, la imaginación de nuestro autor vuela ingrávida, inspirada por la asociación automática, los juegos humorísticos o las intuiciones que rinde el nombre mismo:

Oremos:  
El arte de MERIDA  
REMIDA  
y REDIMA  
el arte en Guatemala.

Nunca está ausente el elemento humorístico, esta vez, una anécdota:

Mérida fue un día a una oficina de viajes aéreos en México.  
-¿Cómo se llama usted?  
-Mérida.  
-¿Dónde vive usted?  
-En Mérida.  
-¿A dónde va usted?  
-A Mérida.  
-El empleado se desmayó.

Evidentemente, el empleado no era surrealista; de serlo no se habría inmutado ante los Mérida de Mérida. [37]

Mientras que alrededor de Carlos Mérida, Granell teje pequeñas chispas líricas y anecdóticas, la poeta Eunice Odio le suscita otro tipo de expresión: una serie de cuentitos que forman una especie de anecdotario apócrifo. Primero, en una «nota» aparecen «tres mentiras hondureñas» importadas por Eunice Odio, y atribuidas a un gran mentiroso del pueblo de Marcala. Reproducimos una de ellas a continuación:

Un hombre fue al campo a trabajar. Colgó su calabaza repleta de agua en un muro. La sujetó bien con un pedazo de cabulla. Estuvo el hombre trabajando en su tierra durante mucho tiempo. Llegó un instante en que sintió sed. Cuando fue a tomar su calabaza vio que las hormigas la habían comido y que el agua colgaba de las trenzas de la cabulla (122).

Eunice Odio insistía sin cesar en que no era poetisa: «Soy poeta. En cuanto a las poetisas, las hay de ambos sexos». Las anécdotas que cuenta Granell se parecen al llamado «tall story» en inglés, con algo de verdad y algo de mentira, relatados con la seguridad de los niños que creen en la verdad de su mentira. Todas resultan muy humorísticas, contadas desde una perspectiva que aparenta ser ingenua. Después de cada anécdota ejemplar, Granell hace un comentario que señala la maravillosa naturaleza de los poetas. Nos dice que Eunice se creía coja una noche sin darse cuenta de que había perdido el zapato en un cenagal, pero el chófer que la había llevado allí lo encontró y se lo devolvió. ¿La lección? «Sólo un poeta puede volver a hallar un zapato perdido» (184). En otra anécdota de las «extrañas aventuras poéticas» que le ocurren a Eunice Odio, un fuego tenía a todos los inquilinos alarmados. Registraron el edificio para ver de dónde salía el olor a chamusquina. «Alguien vio que por debajo de la puerta de Eunice Odio -la única que permanecía cerrada al mediodía- salía un humo espeso y negro». Al entrar todo el mundo, las cosas en su apartamento ardían. Según Granell, «Eunice aseguraba que el incendio se produjo al entrar la gente... (Sólo los poetas pueden dormir entre el fuego)» (185).

Bien puede haber servido Eunice Odio de inspiración para el cuento «Cristal Niles», que aparece en el libro *Federica no era* [38] tonta y otros cuentos, que comentaremos en el capítulo V. Cristal Niles es una bióloga norteamericana que duerme de día y toca la guitarra eléctrica de noche, para consternación de sus vecinos. Granell cuenta cómo Eunice lo despertó a él y a su mujer, muy entrada la noche, para leerles con toda tranquilidad un poema que acababa de escribir:

Mucho más tarde, después de hablar largamente, nos preguntó que qué hora sería. Como nunca tenemos reloj, le dijimos: «Deben de ser las cinco o las seis.» Entonces ella se levantó, nos dio la mano a mi mujer y a mí y se despidió:

-Bueno; hasta mañana. Ya es hora de acostarse. Mañana volveré temprano.

Y se fue.

(Nada más que un poeta puede saber en qué consiste el temprano y el tarde.) (185)

Podríamos añadir que sólo los poetas viven sin reloj, y particularmente los poetas surrealistas.

En otra ocasión, algunos amigos convencieron a Eunice de que «no estaba bien suicidarse así, sin más ni más», y ella no se suicidó, comprobando el hecho de que «los poetas son los seres más razonables del mundo».

Estas anécdotas muestran claramente que el surrealismo no es una manera de escribir, sino, como ha indicado Granell, un modo de vivir. Una obra surrealista es la vida de Eunice Odio. Una obra surrealista es la presencia de Granell en el mundo artístico de Guatemala en la década del 40 y su percepción de su arte y artistas.

## ISLA COFRE MÍTICO

Igual que Arte y artistas en Guatemala, es imposible definir el género de Isla cofre mítico, pero, seguramente por su gran lirismo, José Marra-López, al referirse al libro en su Narrativa española fuera de España (1939-1961), lo llama poesía, acertadamente, si tenemos en cuenta el sentido amplio con que se emplea la palabra. Hay que recordar también el concepto bretoniano [39] de la poesía y el hecho de que Breton aspiró a la desintegración de todos los géneros literarios tradicionales, esperando crear una amalgama de las nociones inherentes en los géneros en una unidad llamada poesía que incluiría el mejor atributo de la prosa, es decir, su flexibilidad. El único criterio de la «poesía» bretoniana es que la mente creadora se libre de la razón lógica.

Isla cofre mítico tiene algo de poesía, ensayo, biografía, estudio literario y divagación lírica. Su punto de partida es el arribo en 1941 de André Breton y parte de su grupo internacional de pintores y escritores surrealistas: André Masson, Wifredo Lam y Pierre Mabille, con el escritor amigo Víctor Serge, a la isla de Martinica, procedentes de Francia. Con ellos iba también el antropólogo Claude Lévi-Strauss. Desde esta isla, se esparcieron a otras islas y a otros países. Pero el libro de Granell es también una reacción creativa a otro de Breton: Martinique Charmeuse de Serpents. Isla es un viaje espiritual y literario que fue impulsado por una maravilla surrealista: «Lo que fue isla carcelera se trocó en isla cofre mítico de la mujer-niña del bien, del sumo bien, suma de bienes, libertad». Es un tributo al libro de Breton y una crónica del redescubrimiento del ensueño, la fábula y la libertad de América, llevado a cabo por surrealistas europeos.

La imagen del cofre indica desde el principio la fecundidad creativa de la idea «isla». En un cuento de Granell, escrito muchos años más tarde, titulado «Nostálgico pronóstico», hay una convención de antropólogos en la que tiene lugar una conversación sobre el concepto de la isla. Uno de los científicos observa, «sin el menor indicio de pedantería», que Jamaica es una isla. Otro, gran especialista en la materia, sentencia que «isla es una porción de tierra rodeada de agua por todas partes» (168). ¡Qué pobre es la visión racional de los científicos frente al cofre de Granell, fuente interminable de metáforas, símbolos y mitos! [40]

La metáfora surrealista, «maravilloso instrumento», según Breton, no aspira a provocar analogías claras e intelectuales, sino, a través del proceso de «l'un dans l'autre», a transformar un objeto en otro de naturaleza disímil. La meta es provocar una chispa intuitiva, como explica Breton en el Primer manifiesto del surrealismo: «El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce; y en consecuencia, está en función de la diferencia de potencia entre los dos elementos conductores. Cuando esta diferencia apenas existe, como en el caso de las comparaciones, la chispa no nace». Las metáforas que surgen de la mirada con «ojo poético» de Granell siguen dos procesos reversibles, dependiendo de qué papel juega la palabra isla, como modificado o modificante, para emplear la conocida terminología de Bousoño. Muchas cosas son reversibles en el mundo surrealista del libro: «O figura la isla o la isla es su figura» (56). «O el río es la imagen de las garzas, o las garzas son el reflejo del río (57); o la isla inspira metáforas, o es metáfora ella misma.

El primer procedimiento, entonces, es el de crear metáforas alrededor de la palabra isla, partiendo de una definición de Rimbaud: las islas, como «archipels sideraux». Granell las percibe como «constelaciones clavadas en el cielo movedizo del mar, estrellas errantes que apenas muestran la nariz» (17). Esta síntesis de mar y cielo es una visión particularmente surrealista, siendo elementos contrarios que al mismo tiempo pueden confundirse a la vista. Granell se refiere a algunas metáforas de Breton al escribir, por ejemplo, que las islas son «zonas ultrasensibles de la tierra», y aporta muchas más, propias y ajenas: «senos flotantes, senos de fuego», «punta de pararrayos invisible sobre la catedral geológica sumergida en el primer hundimiento universal», «pezón sensible al cosquilleo de la profecía», «clavija que atempera la cuerda del sonido poético», «trampolín entre los continentes» (Gracián), y lugares que sirven de descanso para «la portátil Europa» (Napoleón).

En otras ocasiones las islas aparecen como un «modificante» [41] que caracteriza algo. A veces la transición del primer tipo de imagen en la que una metáfora provee una definición de isla, al segundo, donde isla sirve de metáfora, es rápida y sutil:

Eso es la isla: volcán disparador de lámparas calientes hacia el más allá de los horizontes. Por eso es isla el surrealismo, rodeado por todas partes -por todas partes- del agua de un mundo que hace agua por infinitos agujeros imposibles de restañar. En medio del dramático hundimiento de la vida conocida, el surrealismo es la sola isla salvadora capaz de mantener a flote a quienes tengan fe y coraje para acercarse a ella (20).

Esquemáticamente, se puede simplificar así: isla = volcán; surrealismo = isla. Isla viene a ser para Granell la máxima metáfora que corresponde a todo lo que tenga que ver con el surrealismo. La revista *Minotaure*, nos dice, fue «buque fantástico, movediza isla para todo

navegante de la gran aventura sin cuenta de su nación» (30). Son islas las carabelas de Colón, y hasta la filigrana negra del papel carbón que utiliza el autor es un dibujo de islas. Es isla la sombra que se convierte en una mujer flotante. Son islas los elementos disímiles que reúne Granell en sus juegos de palabras surrealistas.

Se ha señalado en el surrealismo la tendencia de juntar lo horrible con lo maravilloso, evidente en *Isla* con la mezcla del exotismo lírico inspirado por la historia de la Martinica y las referencias a una revuelta negra ocurrida en la isla, con decapitaciones, agua encendida y llamaradas. La alquimia surrealista, impulsada por el recuerdo de la violencia, transforma el agua en fuego. Como dice el autor, «los símbolos se van ordenando sobre el tapete», pero con un desorden libre.

Sobre todo, hay que recordar que la isla es un «cofre mítico», así que las imágenes están encaminadas a proyectar el sentido mítico de la experiencia surrealista en la Martinica. Dice Granell que las islas han inspirado, durante siglos, la imaginación y el ensueño, como grandes fuerzas libertadoras. Los conceptos isla, libertad y surrealismo toman la forma gráfica de un triángulo. Se pretende restituirle vigor al mito centenario de las islas como potencia estimulante y evocadora, creando un nuevo mito iniciado [42] con la llegada de los nuevos videntes, «pioneros de la civilización profetizada», en 1941. El antiguo mito despierta revitalizado al contacto de la luz del espíritu libertado del surrealismo. Breton escribió *Arcane 17* sobre la isla canadiense de Buenaventura y su *Martinique Charmeuse de Serpents* sobre otra isla. Granell se refiere a un mito señalado por Gracián en el que una mujer curiosa abre el cofre de los males en la isla Fortunata. Parecida caja mágica es la Martinica, pero en vez de encerrar males, encierra, a la manera surrealista, una cosa -isla- que se transforma maravillosamente en pez mujer, serpiente y colibrí. Como profeta, Pierre Mabilie anunció una nueva civilización a la que se encamina el surrealismo. Según Granell, la isla existe, pero hay que encontrar de nuevo su autenticidad, hallar la llave que pueda abrir el arca de acceso a «la isla de la libertad, trono de la mujer-niña anunciada por Breton». La isla es como la piedra filosofal que para los surrealistas está dentro del espíritu humano, esperando su descubrimiento.

Aun dentro del lirismo e imaginería del libro, no deja de asombrar la tremenda erudición del autor, nunca sometida a formas ortopédicas de rigor académico, sino traída en forma natural y libre. Ofrecemos como ejemplo su lista caótica de isleños singulares, todo un «nutrido archipiélago»:

... el Greco, Napoleón, Pissarro, Chasseriau, Venus en la concha que le puso Botticelli, Paul Lafargue, Josefina, Toussaint Louverture, Aristarco y Pitágoras, Raimundo Lulio, Galdós, Wifredo Lam, Héctor Hippolyte, Jenófanos, Aimé Césaire, Robinson Crusoe, José Martí, Alfonso el Sabio prendado de la isla de Alycuatagucho en la que se halla la piedra del sueño, Napoleón...; el capitán del Riego atizando la revolución española en una isla, Hegel añorando las islas de entre América y Asia..., y Hostos, Volland, Pirandello, Domínguez, el Minotauro y Ariadna, San Juan en Patmos, Arquerros, el Capitán Alonso de Contreras saltando de la de Chipre a la de Puerto Rico, el Rey Arturo en la isla mágica de Avalón, Alejandro conquistando una isla por la revelación de un sueño, Apeles y Protógenes conteniendo por el arte en la de Rodas según recuerda Apollinaire, Villalón criando toros de ojos verdes en una isla, Breton viajando de la Martinica a la de

Buenaventura, después de haberlo hecho a la de Tenerife, y al entrar y al salir de América, por la de Santo Domingo también... (29). [43]

Son los que han contribuido a formar el mito de las islas, donde se encuentran, como en la Martinica, los elementos necesarios para la alquimia surrealista: el fuego, símbolo de vitalidad y amor; el cristal, con su base de arena, y el agua, medio de transformación.

La visión que nos presenta Granell es un comentario sobre el hecho surrealista al mismo tiempo que es en sí una creación surrealista. Se describe el viaje de Breton de tal modo que el tiempo pierde las nociones del pasado y futuro, y los artistas que lo acompañaron son como los acompañantes de Colón, porque, como éstos, «creyeron, vieron y tocaron -que es todo lo contrario del proceso racionalista de tocar, ver y creer» (25). Colón también fue surrealista porque, «aparte la razón y la ciencia, la intuición de Isaías, conectándose con la supersensibilidad de Colón, fue lo que aprovechó al hallazgo de las Indias» (28). No por eso fue tardío el descubrimiento de ellas por Breton, «porque no hay pronto ni tarde, sino sólo aquí y allá, siendo el tiempo una dimensión desconocida del espacio» (20).

Granell insiste aquí, como en otros escritos, en el don profético de las sensibilidades privilegiadas, en artistas de la magnitud de Breton. El tiempo deja de regir y la isla otorga una doble vista magnética «como si la memoria estuviese formada con el futuro» en un «pleno estado de videncia latente en la poesía toda de Breton y que éste reclama sin cesar como objetivo supremo del surrealismo» (24). La poesía ayuda a alcanzar este objetivo, porque anticipa y recuerda. Granell siente en la isla una leve premonición de la muerte.

Hemos dicho que *Isla cofre mítico* es un libro de gran lirismo, pero tiene, además, otra dimensión, la del juego. Incorpora varios juegos surrealistas parecidos al frottage en lo pictórico y a la escritura automática, procedimientos que estimulan la imaginación partiendo de los encuentros fortuitos -les chances merveilleuses- y conduciendo al ensanchamiento del espíritu. Refiriéndose a la escritura automática, Breton describe sus valores:

Incluso cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del espíritu. [44] Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentir las, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón y aumentan sus conocimientos.

Uno de los juegos que vemos en *Isla* es lo que Granell llama «bibliomancia». Como la escritura automática, la bibliomancia no exige un talento especial; sólo el haber hecho lecturas muy amplias y tener imaginación suficiente para yuxtaponer los componentes. El procedimiento consiste en tomar al azar libros, revistas y recortes para sacar citas referentes al concepto de isla. Uno procede como descubridor; las islas están allí, pero hay que encontrarlas. El juego debe estimular la intuición y conducir al punto surrealista en que el pasado y el futuro dejan de parecer contradictorios. Los componentes se reúnen sin más guía temporal que el puro azar. El resultado de la bibliomancia en *Isla* produce un diálogo sobre islas en el que toman parte Gracián, Gauguin, Henry Miller, Aimé Césaire, Novalis, Nerval, Marx, Alfonso X, Ortega y Gasset, Breton y otros.

Los juegos surrealistas, librados de las trabas racionales, pueden descifrar los enigmas que yacen debajo de la superficie de las realidades visibles. Comenzando con el tema de un pez que los indígenas llamaban «muger», Granell procede a la mujer-niña, luego a EVA, que es igual a AVE, símbolo de la libertad, igual a VEA igual a BA y AB, las iniciales de André Breton. La mujer niña conduce a Gracián y a un laberinto místico que revela la relación oculta de André Breton con una isla.

La descomposición de las palabras, combinada con la asociación libre es otro juego que rinde intuiciones «acordes con la razón». Ya nos hemos referido en nuestra introducción a la descomposición de la palabra Breton en otras que anuncian algo bueno y universal.

El gran poeta Juan Ramón Jiménez, quien tenía en su colección privada un cuadro de Granell, leyó Isla cofre místico y reconoció que el pintor era un escritor nato. Granell publicó Isla cuando residía en Puerto Rico, y en esta isla el inmenso cofre [45] de su imaginación quedaba todavía a medio abrir. Pero también su destino parece estar presidido por las islas, ya que fue en otra -la de Manhattan- donde se abrió plenamente, soltando, como si fuera fecundo sombrero de prestidigitador, cuentos, novelas y otros escritos que son, en efecto, islas creadoras e inventivas.

#### LA «LEYENDA», DE LORCA, Y OTROS ESCRITOS

Este volumen de ensayos, igual que otros escritos que aparecen en revistas, puede considerarse dentro del llamado «estudio literario» o artístico, pero sólo de modo bastante arbitrario, pues Granell se acerca al ensayo «académico» con la misma inventiva y el mismo humorismo que caracterizan sus obras de ficción. A diferencia de ciertos eruditos, no permite nunca que el material lo esclavice; todo se vuelve maleable bajo su poderosa visión surrealista. También es de naturaleza surrealista su propósito al iniciar estudios de este tipo. Es evidente que no aspira a entregarnos información, sino a estimular intuiciones universales e iluminadoras. No esperemos en ellos ni cronología, ni análisis académico. Los ensayos de Granell son tan entretenidos como sus ficciones y nos llevan a mundos intemporales en los que las obras y los artistas no conocen más ley que la de la completa libertad creadora.

Dos divisiones del libro revelan carácter surrealista. La primera, «Dos escritos proféticos», indica la videncia profética que nuestro autor, como hemos dicho anteriormente, considera como una parte importante de los artistas auténticos, bajo la divisa de Rimbaud: «Digo que es necesario ser vidente, convertirse en vidente». La segunda sección, «Temas y personajes en la literatura y en el arte», subraya la íntima relación entre la pintura y la literatura que caracterizó el movimiento surrealista desde sus comienzos.

Los estudios de Granell son esencialmente divagaciones que [46] son estimuladas por ciertos símbolos o situaciones que aparecen con insistencia en el arte. Está siempre atento a las ideas surrealistas, por ejemplo, el predominio de la «visión» en vez de la «vista» en Garcilaso y el Greco y la distinción entre el misterio y el milagro en Cervantes.



Por cierto, en *Persiles* encuentra Granell una formulación de la división entre lo natural y lo sobrenatural que pudiera ser directriz del surrealismo: «No se ha de tener a milagro [cosas raras de transformaciones], sino a misterio: que los milagros suceden fuera del orden de la naturaleza, y los misterios son aquellos que parecen milagros y no lo son, sino casos que acontecen raras veces» (121).

Una de las características más notables de los estudios de Granell es que su imaginación borra por completo las nociones convencionales de tiempo y de lugar, presentando artistas y escritores de diversas épocas y naciones, como sucede en su imaginativa descripción de una «Recepción en la Academia de Palomino y Ceán». Se trata de una reunión que se imagina el autor «al conjuro de una obsesión visual», de diversos pintores que dialogan, entre ellos Rubens, Miguel Ángel, Velázquez, Ribera, Goya, Da Vinci, Valdés Leal y Gauguin. No es menos «ficción» esta animada charla entre la más diversa gente que cualquiera de los escritos que Granell llama «cuentos» en su libro *Federica no era tonta y otros cuentos*.

Comentaremos algunos de los ensayos particulares, pues cada uno es distinto y muy original.

El estudio titular sobre la *Leyenda del tiempo*, de Lorca, trata de esta obra desde un punto de vista más sugestivo que analítico. Es, probablemente, la obra lorquiana que más le fascina, ya que le dedicó otros estudios también. Hasta en el olvido académico con respecto a la *Leyenda*, Granell encuentra significación: «Tal disposición debe ser reveladora de alguna intuición trascendental, de algún vislumbre estremecedor que sacuda al curioso decidido a adentrarse en el área de sus fascinantes [47] laberintos» (14). Elogia el drama porque en él «el azar, haciendo añicos toda lógica, obtiene un nuevo triunfo». La terminología de Granell es claramente surrealista, con vocablos como gemas, destellos, esfera de luz, laberintos y alquimia. Habla de la creación automática («Este drama lo engendró su título»), de los desdoblamientos en las diversas maneras de imaginarse la evasión de la muerte, y del «tiempo sin tiempo» que impera en la obra. Lo que más le impresiona, sin embargo, es la «espantable videncia» de Lorca, mediante la cual pronostica su muerte en un plazo de cinco años (el subtítulo de la obra es «Así que pasen cinco años»). Granell nos señala todas las claves que él encuentra en el drama indicadoras de que Lorca se veía fusilado a las seis, camino de su pueblo.

En otro ensayo, publicado independientemente en italiano en la revista *Settanta*, Granell, de nuevo fascinado por el misterio profético de la *Leyenda del tiempo*, examina algunos símbolos que aparecen en la obra como señales de la vida y la muerte. Se fija en el fragmento escénico del primer acto en que el Amigo le agarra al Joven la cabeza y se la sostiene entre sus piernas, formando una imagen de decapitación. El título del estudio, «*La triscele di Apollo*», se refiere a la imagen producida por el tronco del Amigo rodeado por las piernas dobladas como si fueran las puntas de una estrella. Esta metáfora escénica del trisquel es un símbolo común a todas las culturas de la antigüedad para exaltar la victoria del sol. Granell aporta una ilustración gráfica: una moneda antigua que muestra la imagen apolínea en un disco solar del cual emanan tres piernas encorvadas. El símbolo del sol aparece también en la escena del drama en que el Viejo entra para recuperar el sombrero, y

Granell ve en este acto un simbolismo profético. Si ponerse el sombrero es, según él, dotar al sujeto de la cualidad vivificante del sol, quitarlo es devivificar. Así que, con el retiro del sombrero, el Viejo priva al Joven de un talismán vital y la escena, vaticinadora, es una premonición de la muerte del Joven-poeta-Lorca. [48]

Pero el simbolismo en la obra no termina su trayectoria vidente con la muerte profetizada de su autor. Trece años después de la tragedia, cuenta Granell, el escritor inglés Gerald Brenan fue a Granada en busca de la tumba de su amigo. Comparó la calle que conduce al área de la tumba a un reptil, recordando tres vistas de la rodilla herida del Joven, recordada por la Mecnógrafa en la Leyenda como una «sierpe roja». Al llegar a la tumba, el escritor inglés y el chófer del coche alquilado se descubren, y al quitarse el sombrero frente a los restos del poeta asesinado, cumplen con este gesto otro acto más de la obra, en el que el Viejo y todos nosotros hacemos lo mismo como homenaje. El documento de Brenan, dice Granell, fue traducido al español por Rafael Supervía y publicado en París.

Granell parece haber leído la Leyenda con un sexto sentido intuitivo que descubre un simbolismo profético en ciertas configuraciones que indudablemente hubieran eludido otros críticos menos imaginativos. Su ojo de artista plástico advierte en el acto de poner la cabeza del Joven entre las piernas del Amigo, la representación gráfica de la muerte de aquél, siendo completamente irrelevante la cuestión de si el autor tendría conciencia de los símbolos o no, pues nada importa esta consideración para un surrealista. Relacionar la obra con hechos posteriores a la vida de su autor es perfectamente lícito, porque el surrealismo no pone fronteras entre la vida, el sueño, la imaginación, el presente, pasado y futuro. Solamente los eruditos de escasa imaginación se limitan a escrutar la obra de un autor sólo a base de su vida anterior al momento de su creación.

Llevando las cosas un paso más, se podría señalar alguna relación con Granell mismo. Llama la atención en el ensayo la frecuente alusión al tema de la decapitación, reforzada por un dibujo lorquiano reproducido en el artículo de Settanta. Es curioso que este tema también esté presente, casi de un modo insistente, como veremos, en varias obras de Granell, además de la ya citada Isla cofre mítico, en La novela del Indio Tupinamba, el cuento «Jessica» y en algunos cuadros.

Algunos estudios literarios de Granell se parecen al llamado tipo temático, el cual, en su forma consabida, propone un tema, [49] tal como la muerte, la mujer, la naturaleza, etc., y luego rastrea ejemplos literarios en orden cronológico. Pero en manos de nuestro autor se convierte en un ejercicio académico-surrealista en que un tema bastante original, como «la mujer voladora» o «el perro aullador», aparece en ejemplos reunidos mediante un proceso semejante a la escritura automática, cuyos componentes son nombres y detalles sacados del mundo intemporal de las artes.

«La mujer voladora» es de veras uno de los más extraordinarios estudios eruditos de la literatura que pueda imaginarse. Su novedad consiste en combinar una prodigiosa erudición con una inventiva igualmente prodigiosa para crear un estudio temático de absoluta originalidad, sobre «la variada perspectiva de la mujer-torre-campana volante» y la identificación literaria y pictórica de la mujer enamorada, con estos elementos.

Comienza Granell hablando de campanas que han tocado por su cuenta, con referencias a Cervantes y Galdós, las cuales interrumpe de pronto para seguir con el tema de las torres en García Lorca, Rafael Alberti y Fernán Caballero. A la manera surrealista, convierte la torre en objeto mágico, lleno de misterio y maravilla. «Esas desconcertantes cajas de misterios que son siempre las torres» y sus campanas que anuncian los vuelos de la mujer que ama, busca, huye o se ve en peligro, forman parte de una constelación que Granell advierte en obras de Rosalía de Castro, Juan Ramón Jiménez, Valle-Inclán, Baroja (la mujer-albatros), Tirso, Clarín, Alarcón, Quevedo, Fuente la Peña y Salvador Dalí. La constelación de la mujer-torre-campana-volante se enriquece mediante metáforas de aves, estrellas y heroínas famosas que pueden ser consideradas como mujeres voladoras: Melibea, Maritornes, Tristana, Mariana Pineda y Miss Fly (Galdós). Hablando de la mujer-ave, Granell no pierde la ocasión para inyectar el humor: «Otra cosa es la dificultad de definir de un plumazo a la mujer voladora» (131).

Lo que parece dar impulso a su admiración por la mujer que vuela figurativa o concretamente es que esta facultad aérea viene de un «espíritu volador» que impele a la mujer enamorada y dueña de su albedrío a mostrar su libertad en esta forma, rompiendo con todas las limitaciones. Es interesante la reaparición [50] en este ensayo del colibrí con respecto al vuelo libre, ya que este ave es uno de los símbolos más insistentes en Isla cofre mítico, con la misma connotación.

Hay que admirar la completa libertad con la que Granell lleva a cabo su estudio sobre la libertad de la mujer voladora. Se trata fundamentalmente del tema en las letras españolas, incluyendo a Gauguin, quien se envanecía de su prosapia española. Nada de orden cronológico; la pluma del escritor parece una pluma voladora que sigue a la mujer voladora en todo vuelo. El resultado es un asombroso ensayo lleno de erudición sin caer en lo «erudito» ni en lo pesado (dado su tema). Además, nos aventuramos a decir, es una obra absolutamente imposible de imitar.

En «La escena dramática del perro aullador», nos lleva Granell por un hilo plateado que «alguien puede a veces asir y su eléctrica chispa argentada fija entonces la imagen espléndida de una fracción más del continente negro». Comenzando con una relación de Fray Juan de San Jerónimo, de 1577, nuestro autor sigue la configuración hombre-perro-cuerda-escalera como siniestro enigma que reaparece en las obras de pintores y escritores clásicos y modernos. Su erudición revela extensísimos conocimientos de escritores y pintores, mientras su intuición percibe sutiles hilos de relación entre ellos. Aparecen referencias a jeroglíficos egipcios, los griegos, Alberti, Durero, Leonardo da Vinci, Cervantes, Francisco Ayala y también esquemas pictóricos de cuadros de Goya, Gauguin y Miró, a quienes Granell considera «médiums» que transmiten el enigma.

Uno siempre tiene la sensación, al leer un ensayo granellano, de que su combinación de escritor y pintor le concede una ventaja envidiable. En «Paisaje superpuesto: Transparencia del visto por Garcilaso en el del Greco», es evidente que sus conocimientos del arte pictórico le abren infinitos horizontes para iluminar problemas literarios e ilustrar sus hallazgos con reveladores esquemas gráficos. En este estudio, descubrimos cómo el Greco incorporó la visión de Garcilaso en su famoso lienzo de «La vista de Toledo», pero en torno a este hecho, Granell no teme alejarse de vez en cuando en divagaciones dentro de una

estructura algo [51] laberíntica, como todo un tratado sobre el color verde, en el cual se traza la significación de este color en Lorca, Bécquer, Castelao, Cervantes, Rojas, Góngora, Tirso, Juan Ramón, Gómez de la Serna y otros.

El estudio titulado «De fusilamientos» trata esencialmente de la pintura de Goya y Manet. Granell tiene gran admiración por los innovadores, y en Goya, «un soñador que pinta», percibe el fin del afán de pintar la apariencia externa de las cosas y el comienzo de la pintura subjetiva. Descubre en Goya «un pincel visionario», lo que en nuestro autor equivale a decir surrealista. Nota que el pincel-ojo del pintor ve planos en vez de líneas y detalles, y libertando a los colores del fanatismo lineal, «se convulsiona el arte sin camisa de fuerza» (156). Goya y Manet inauguran un paréntesis profético para la pintura occidental, pero Granell comprueba que el pintor francés reiteró y subrayó lo que ya hizo Goya, el surrealista:

El arte ocupado en captar los mirajes profundos del modelo subjetivo intenta, precisamente, la fijación de los instantes mágicos que se manifiestan al margen del origen aparente de lo razonable.

Goya transmitiría a los impresionistas, por intermedio de Delacroix y de Manet, y luego aun a los surrealistas, el plano precioso que conduciría al arte al descubrimiento de un tesoro inagotable (169).

Lo que pudiera parecer una mera coincidencia a un racionalista, es para Granell un hecho sumamente significativo: En su famoso cuadro, Goya registró sus impresiones de los insurrectos fusilados la noche del 3 de mayo de 1808 y «años más tarde, los amigos de Manet se reunieron en París para tributarle a este artista un homenaje póstumo. Ese día era también un 3 de mayo» (170).

Siempre atento a los juegos de palabras y las maravillas que puede rendir el azar implícito en ellos, Granell señala la importancia de su propia digresión:

Repitiendo los temas goyescos -ciertos temas goyescos-, lo que hizo Manet fue despejar el camino todo lo posible. Borró hasta donde pudo, y pudo mucho, las malezas del pasado. No diremos [52] los abrojos. El nombre de esta planta lo componen las palabras «abre» y «ojo». Y eso es lo que, principalmente, ejerció Manet (162, el subrayado es nuestro).

La visión pictórica de Granell lo hace muy sensible y receptivo a la captación de símbolos que no son visibles para otros observadores. Constata, por ejemplo, que en las pinturas de fusilamientos de ambos artistas, se puede percibir un cuadrilátero que enmarca al hombre, y que es un ataúd, símbolo en los sueños de la renovación. Comprueba esta visión con esquemas de los dos cuadros aludidos.

En tres estudios sobre individuos -Baroja, Valle-Inclán y Federico de Onís- Granell, atento siempre a la unicidad de cada persona, traza incidentes y anécdotas que revelan «el aura personal de cada quien» (253).

Comentando las Memorias de Baroja, Granell expresa su admiración por su individualismo incólume y su afán por la novedad. Por otra parte, ve a Baroja como un frustrado y resentido destructor del mundo. Granell salta de un tema a otro, de un libro de Baroja a otro con gran soltura y sin más divisiones que los subtítulos en el texto. Le impresiona la benevolencia de Baroja por los acordeones y la pintura, raras excepciones a su disconformidad con todo lo demás. Las largas enumeraciones caóticas proveen una idea humorística, pero a la vez veraz, de las cosas en contra de las cuales Baroja alzó su pluma.

Le gusta a Granell fijarse en las aparentes incongruencias de Baroja, en «la poderosa fuerza afirmativa de sus negaciones» y su condición de «desencasillador encasillado». Siempre armado de metáforas sorprendentes, Granell lo pinta como un «mastodonte académico» que reparte cachiporradas y mazazos con una «glotonería aniquiladora», y como único protagonista de todas sus novelas, luciendo vestuario y disfraces inverosímiles. Sus metáforas son de una tremenda fuerza cómica: «Baroja el solitario se manifiesta en su autobiografía como la más perfecta humanización del autosandwich: succulento embutido, aplastado entre las dos rodajas iguales de sus primeras y de sus postreras imaginaciones (208). El humor estalla en cualquier [53] momento. Vemos a Pío matriculándose en la Generación del 98 del maestro Azorín, como si fuera un pequeño escolar, y con bastante ironía, «justifica» Granell el mal humor de Baroja: «Fue siempre un hombre disgustado: y no por cosa baladí. Ya hay motivo bastante para serlo con saber que el mundo es redondo en vez de plano. De un hecho tal, los males que se deriven son inacabables, pues siempre habrá debajo, por lo menos, una porción de vida humana igual a la que suele estar encima» (209). Atribuye el regreso apresurado de Baroja a la España de la guerra, a su fascinación por lo exótico: para ver al ejército triunfante con sus italianos, alemanes, moros, irlandeses «y hasta rusos blancos». Mantiene un tono festivo que va aumentando en el ensayo. Hablando de la actitud de Baroja hacia los hispanoamericanos en sus Memorias, opina que no debe sorprender a nadie: «Puesto que los hispanoamericanos no se consideran a sí mismos, por el hecho de serlo, excepcionales, no se ve por qué Baroja habría de tenerlos por tales. Baroja los trata, pura y simplemente, con el mismo rasero con el que califica la condición de cada quisque» (213).

Su ensayo sobre «Valle-Inclán romano», muestra franca admiración por este mentor de la juventud española en Roma. Granell cuenta una anécdota sobre la única vez que observó al escritor en persona, confesando, sin embargo, que nunca tuvo amistad personal con él. No puede reprimir el humorismo, al agregar entre paréntesis que «al parecer, me encuentro entre las raras personas de mi generación -según ahora se dice- que no tuvieron ni estrecha amistad ni trato frecuente con este escritor ni con Federico García Lorca. En tan lamentable situación, se hace muy difícil seguir siendo español de la sola generación de la cual podría uno serlo» (218).

Granell relata reminiscencias de su amigo Manolo Pascual, escultor que estuvo en Roma con Valle-Inclán, y ve en los escandalosos y excéntricos actos de los jóvenes y su mentor un esfuerzo por esquivar con éxito la vulgaridad de la vida diaria y elegir «la forma integral de vida que creían hallar en el surrealismo». Las anécdotas son tremendamente graciosas, contadas con la mejor habilidad narrativa de Granell. Vemos a Valle-Inclán [54] como cocinero causar un incendio; lo vemos en las catacumbas increpando a un cura español. Granell aprovecha la oportunidad para perfilar sus conceptos del surrealismo, con el ideal

de ver «mano a mano la poesía y las artes plásticas» y la afirmación de que «el poeta es profeta».

Como hemos visto, nuestro autor admira a los hombres individualistas que rompen con las normas tradicionales y que inventan algo. En este sentido, el máximo héroe granellano ha de ser Federica, del cuento «Federica no era tonta», que examinaremos en otro capítulo, porque inventa un nuevo modo de tener un hijo. En la vida «real» -presumiendo que Federica pertenece a la surreal- un gran héroe de nuestro escritor es don Federico de Onís, conocido profesor e intelectual que «abría caminos» y era descubridor. De él cuenta varias anécdotas con el fin de rescatar su personalidad y hacerlo vivir otra vez en las páginas de su ensayo.

En todos estos escritos varios, teñidos de un surrealismo orgánico, se ve que Granell tiende a incorporar la anécdota y el humor con gran inventiva. Es decir, que están presentes en ellos los ingredientes básicos de sus novelas y cuentos.

[55]

## CAPÍTULO II LA NOVELA DEL INDIO TUPINAMBA

### UNA COINCIDENCIA HISTÓRICA

Con notable ironía dice el narrador de La novela del Indio Tupinamba que «el único valor de esta novela, bien lo sé, está en su coincidencia con el cambio de rumbo nacional». Lo que Granell llama «coincidencia» es nada menos que la guerra civil española en tres momentos: el que precede a la violencia abierta, el conflicto armado y el período de la posguerra.

El realismo testimonial no tiene cabida dentro del surrealismo, aunque en el Segundo manifiesto Breton reconoció la importancia de fundir en un solo objetivo la transformación del mundo (Marx) y cambiar la vida (Rimbaud). Si Breton se mostró en contra del desarrollo literario de temas preconcebidos, como el histórico, tampoco tuvo aprecio para el género novelesco: «En el ámbito de la literatura únicamente lo maravilloso puede dar vida a las obras pertenecientes a géneros inferiores tal como la novelística, y, en general, todos los que se sirven de la anécdota». [56]

Por muchas razones es esta novela de Granell una obra surrealista, pero, al mismo tiempo, su uso de nombres de personas reales, como los miembros de la Academia, y lo

explícita de la ubicación histórica son más bien características de la novela testimonial. Es comprensible el compromiso del autor con una experiencia tan sentida en carne viva como la guerra española, pero lo que más impresiona es cómo convierte esta experiencia en una novela surrealista.

Si Granell hiere sensibilidades con la agresividad de su léxico y con sus alusiones explícitas, el surrealismo le provee con una defensa muy convincente. Breton se imagina un proceso en que el autor es acusado de atentar a la moral pública, de difamación, insultos al ejército, inducción al asesinato y a la violación. «En su defensa, se limita a proclamar que él no se considera autor del libro en cuestión, ya que éste tan sólo puede considerarse como una producción surrealista que excluye todo género de consideraciones acerca del mérito o demérito de quien lo firma, ya que el firmante no ha hecho más que copiar un documento sin expresar sus opiniones, y que es tan ajeno a la obra nefasta cual pueda serlo el mismísimo presidente del tribunal que le juzga». Claro está que si hay algo que objetar, la culpa la tiene la voz surrealista que le ha dictado la obra, que no es más que la transcripción de lo dictado por aquella voz de un estado de completa receptividad.

Efectivamente, encontramos que Granell no es más que el «firmante» de la novela en cuestión, hecho confirmado por las fotos que preceden al texto, mostrando a dos aborígenes repletos de plumas y lanzas. Debajo de las fotos se lee: «El Indio Tupinamba (izquierda), autor de esta novela, con el redactor (derecha) de la misma». Como dice el título, ésta es la novela del Indio Tupinamba. [57]

El argumento, tal como es, de la novela parte de la referida «coincidencia histórica», pero está lleno de elementos surrealistas, como la metamorfosis, encuentros fortuitos, y hechos absurdos, y, sobre todo, preside el incisivo humor de Granell.

Esbozaremos brevemente el hilo argumental, aunque se trate de un hilo muy tenue.

El primer momento de la novela corresponde al comienzo de la guerra. Un personaje sólo identificado como un «Señor» entra en una librería, agitando un pañuelo para atraer la atención del Dueño. Se forma una muchedumbre que lo imita, como en una gran despedida colectiva, y la «enmarañada selva humana» desaparece para ir en busca de su ración de azúcar. El Dueño es el mismo Indio Tupinamba; el señor se revela como Conquistador, quien procede a cortarle la cabeza al Indio. Este vuelve a ponérsela con facilidad. Un Cura renegado se junta a ellos. Es una época difícil porque «el país entero estaba partido en dos, encima de lo partido que se hallaba antes del estallido» (19). El Cura decide hacerse intelectual, luciendo su celebrada «poesía campesina» ante la Unión de Intelectuales.

En plena guerra ya, el Indio visita a un general muy cortés que desprecia las pocas y pequeñas guerras de las Américas, «esos pueblos nuevos». Le enseña al Indio la guerra verdadera: una escena de prostitución y la toma de un convento. Granell se muestra bastante imparcial en la sátira que dirige a ambos bandos. Como dice el Cura: «No hay la menor diferencia entre uno y otro. No sé para qué estamos divididos». El Indio se encuentra con un gitano y su hija y luego se casa con ésta. La quinta columna de barberos les corta el pescuezo a los leales desprevenidos que acuden a las barberías. El Indio se salva por el falo de obsidiana que sostiene su cuello, pero lo llevan al paredón. El Indio, el gitano y su hija

se quitan la cabeza para que no les puedan fusilar, ya que tal es la diana del pelotón de ejecuciones. El jefe stalinista logra que el Indio le confíe el secreto de efectuar la autodecapitación, pero al probarlo él mismo, se encuentra con que no sabe la manera de ponerse de nuevo la cabeza, y así nuestros héroes están a salvo. Otras escenas van desde el campamento del Gran Turco, atendido por el Obispo [58] y otros aduladores, hasta el campo de batalla en Aragón, donde se derrama sangre en todas partes. Los leales, derrotados, tiran sus armas y otras pertenencias a un abismo mientras el Indio Tupinamba entona un canto de esperanza.

El tercer momento lleva a los principales en éxodo a la República Occidental del Carajá, donde los refugiados son recibidos por una comisión compuesta por los que llegaron antes, entre ellos el Cura y el Conquistador. La República Occidental del Carajá, bajo el mando del gran Boss, no conviene al espíritu libre del Indio, quien vuelve a España. Allí no encuentra más que prostitutas, militares, curas, mendigos, violencia, catedrales y escritores chabacanos. Se cuenta la historia alegórica de un puente de fuego entre las funerarias de dos hermanos rivales. El Indio Tupinamba pasa una jornada en la Academia de Artes y Ciencias, donde los académicos se dedican a disecar cadáveres ilustres. También presencia la instalación de la Máquina Científico-Moral, manejada por esclavos. El vate nacional de Carajá es Teddy Lincoln Zamora, apologista del gran Boss violador de su madre, y se asiste a vertiginosos cambios de régimen. El Conquistador es nombrado cónsul de España en Carajá. La industria espartera española que se origina en Madrid está en gran auge, llevada a cabo por obreros moribundos con la boca sellada para evitar que se coman el esparto. El país, orgulloso de no necesitar de «la monstruosa mecanización», proclama el lema «todo a mano». Al final, el Indio Tupinamba decide saltar al abismo para no perderse, y, en su visión mágica, el mundo se convierte todo en lagartijas. «Tanto da una lagartija, que un mendigo, que un canónigo, que una catedral, que un cuchillo» (221). Desde una goleta, el Indio Tupinamba suelta una escalera de nudos y sube camino arriba, en una ascensión maravillosa.

## RESPONSABILIDAD COLECTIVA E INSTITUCIONAL

Al fijar responsabilidades por las condiciones que condujeron al conflicto bélico, Granell muestra la oposición surrealista a todo lo que tienda a convertir al hombre en autómatas, exigiendo [59] su conformismo a patrones establecidos. En su novela, examina las condiciones sociales que hicieron posible la guerra civil y la mayor parte de la culpa recae sobre los grupos organizados y las instituciones. Que el escritor surrealista emprenda un examen de este tipo no resulta nada sorprendente si recordamos que este movimiento apoya la resistencia individual. Además, Breton dejó apuntado que «en nombre del imperioso reconocimiento de esta necesidad [de modificar totalmente las condiciones externas de la vida social], considero que no podemos evitar plantearnos con toda crudeza la cuestión del régimen social bajo el que vivimos, quiero decir con esto la cuestión de la aceptación o la no aceptación de este régimen». Aceptando como una consigna el propósito de transformar el mundo y cambiar la vida, Granell se adhiere al surrealismo definido por el poeta francés, así que su novela no escatima, ni mucho menos, la tarea de examinar la



situación social y formular acusaciones contra las fuerzas que sumieron al país en una desastrosa guerra interna.

En el primer capítulo de la novela, el público que se congrega frente a la librería es una agrupación convencional que reacciona sin reflexionar, cambiando repentinamente de un estado emocional a otro. Todos están dispuestos a seguir cualquier corriente, como lo ilustra el hecho de que, al ver al Indio Tupinamba agitar el pañuelo ante el Librero, creen que se trata de una despedida en un muelle y proceden a imitarlo, deseándole feliz viaje al viajero. El bullicioso entusiasmo cede a la congoja, sin ningún motivo, y el Señor (el Indio Tupinamba) y el Dueño, antes idolatrados por la multitud, se ven, de pronto, completamente abandonados y solos. Como reflejo de este cambio de actitud colectivo, ocurre algo parecido entre el Dueño y el Señor, quienes irrumpen en una acalorada disputa sin causa.

En los primeros capítulos de la novela hay otro grupo, la Unión de Intelectuales, que celebra la poesía campesina que escribe el cura, goza contemplando la degeneración de las clases altas y organiza Orquestas Proletarias. En esta agrupación también se ve la facilidad con que pasa la gente de un estado emocional [60] a otro, lista a pelear en cualquier momento por motivos de envidia.

En plena guerra, el autor fija nuestra atención en otros grupos que participan en la común degradación, pero no sin señalar cierta desigualdad en la división nacional: «Los militarotes, junto con los aristócratas, los terratenientes, los banqueros y los señoritos, se habían alzado en armas contra los trabajadores» (19). La enumeración de los varios grupos que forman uno de los bandos subraya su fuerza contra el otro, resumido en solamente una palabra: trabajadores. Granell logra convencernos de lo poco que pedían éstos al decir lo que querían en forma negativa:

Querían que sus hijos no tuviesen caries, que sus madres no viviesen en cuevas, que sus abuelos no padeciesen cáncer, que sus primos no se arrastrasen con los pulmones deshechos, que sus amigos no tuviesen torcidos los huesos de las piernas por el raquitismo; que si había tanguistas, que fuesen -¡allá ellas!- las marquesas; que las camas no tuviesen chinches, ni ratones las fábricas, ni escorbuto los recién nacidos, ni querían tampoco que las casas estuvieran atiborradas de arañas, ni que subiesen los gatos a la mesa de comer, ni que apareciese por la noche el cobrador de la luz a cobrar la luz del día no habiéndola eléctrica; no querían ir a los tribunales, y luego a la cárcel, por el simple hecho de decir que no eran mulos de carga, o bien, en ocasiones, que el canónigo tal o cual estaba gordinflón como un buey, o cosas por el estilo, extraídas de la sana observación. No querían, no, los trabajadores, que hubiese prostitutas de las suyas por causa del hambre, la ignorancia y el ejemplo de las del otro lado. No querían nada, como se ve. No querían nada ni siquiera de lo que tenían, que era nada. Esa era la nada que por nada querían (28-29).

En cambio, los del otro lado, los generales, los obispos y los industriales, están descritos con lo mucho que tienen para aplastarlos: las armas de guerra y las prisiones.

La degradación que conllevan las guerras se ve en una escena que, de modo parecido, muestra otra desigualdad numérica. Se trata de la cola interminable de soldados que esperan

su turno ante la muchacha prostituida. Por otra parte, después de la guerra, el Indio Tupinamba encuentra que ya no hay soldados, pero proliferan las prostitutas. [61]

La institución militar es objeto de la sátira del novelista en la persona del general que abre una lata de tomate a tiros, hace payasadas que remedan maniobras militares para impresionar al Indio Tupinamba, y luce con vanidad montones de condecoraciones. Como institución, se ve un anillo formado por los generales que rodean al Gran Turco. Otros anillos los forman los prelados y los diplomáticos. Granell, que se muestra generoso con el cura renegado, tiene sólo desdén por la alta jerarquía de la Iglesia. El cura, que representa al clero menor, es débil moralmente, pero no busca el poder. Los dirigentes de la institución, sin embargo, sueñan con el ideal de que «la sociedad entera lucirá los andrajos de monjas y frailes» (109), y colaboran en la creación de la Máquina Científico-Moral, que se destina a acabar con la fornicación y la prostitución, pero que a la vez anula el fin de la función normal del sexo por la esterilización del país. A los diplomáticos adulones del Gran Turco, los fustiga Granell sin piedad, y acusa a la institución diplomática en general de ocuparse en «visitas» a todas partes menos a donde debe ir para resolver el conflicto español.

La palabra «pueblo», que suscita un suspiro nostálgico en el Indio Tupinamba, no sirve ya para describir esa colectividad de la posguerra, degradada y esclavizada por la cuerda de esparto que sale de Madrid. El pueblo ahora se circunscribe a los «nutridos grupos familiares de desnutridos esparteros populares» (214).

El último grupo que denuncia el autor por su falta de responsabilidad son los literatos, entregados a la disección del pasado en la más lamentable evasión de la realidad.

El error de creer que la paz se consigue cuando todo el mundo se conforma a un solo molde lo patentiza una conversación entre las Monjas y el Jefe de los milicianos. Según nota la Monja Segunda, admiradora de los carteros, éstos «no son ni proletarios ni burgueses», y el Jefe sentencia: «Sólo habrá paz entre los hombres cuando todo el mundo sea cartero» (58). Resulta obvia la equivocación; al sustituir por «cartero» cualquier otra palabra, como «fraile» o «monja», se convierte en la misma fórmula, ya citada, de la Iglesia. Quizá las únicas palabras admisibles allí para el gusto surrealista sean «diferente» o «libre», por ser las [62] únicas que no conllevarían el deseo de reducir al hombre a una colectividad robotizada.

## EL ESPÍRITU LIBRE DEL INDIO TUPINAMBA

De toda la sátira que el autor dirige a los diversos componentes de la sociedad, sólo el Indio Tupinamba sale ileso. Es el admirado héroe de la libertad. Es sabido que los indios conocidos como tupinambas son aborígenes del Paraguay y el sur del Brasil, pero en esta novela el Indio Tupinamba aparece como el menos salvaje de los muchos personajes que pueblan su mundo. Hasta sus tatuajes de colores son «inspirados en complicadas operaciones matemáticas de Euclides y de Einstein» (87). Con la gravedad de un venerable héroe épico, asume la actitud del Cid, «mesándose la lengua barba» (88). A pesar de la

derrota de los leales, junto a quienes lucha en Aragón, es leal a la esperanza, y la alza como una bandera, en la forma de un cántico.

Breton dice en su Primer manifiesto surrealista: «Únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme». Granell también parece exaltarse sólo ante esta figura maravillosa que representa la libertad. El atentado contra el Indio por el Conquistador en la librería, que se da en la forma de querer cortarle la cabeza, parece ilustrar otra observación bretoniana: que los defensores del orden son «grandes partidarios de conseguir que todos los hombres tengan la misma altura, mediante el procedimiento de cortar la cabeza de los más altos». Pero el Indio es dueño de sí mismo y dentro del repertorio de su magia está la capacidad de quitarse y ponerse la cabeza a voluntad, precisamente para evitar que otros lo decapiten. Como luego veremos, las imágenes que emplea Granell en torno al Indio aluden a su fuerza y energía afirmativas.

Hasta la disposición del título en la portada de la novela anuncia la libertad que el indio representa, puesto que cada letra [63] de la palabra Tupinamba, compuesta en la más variada tipografía, es de tamaño distinto a las demás.

Y si el Indio Tupinamba se enamora de la gitana de Triana, es por ser la más digna consorte para tan noble espíritu libre, ya que los gitanos cifran en la independencia de su vida andariega el paralelo peninsular del selvático indio americano, aún no dominado por la civilización.

Granell nos ha informado sobre la gestación del título del Indio Tupinamba, explicando que cuando era estudiante en Madrid, había un café en la calle de Preciados, a cuya puerta y a ambos lados aparecían, pintados, una india y un indio tupinamba. Cree que el pintor se llamaba Higaldó de Caviedes, pero, en todo caso, los retratos allí le impresionaron mucho y al escribir su novela, le vino a las mientes el indio tupinamba del café. Tampoco termina con la novela su contacto con estos indios: años después de escrita su obra, encontró en un grueso volumen de la revista de la Institución Smithsoniana un extenso estudio sobre los indios tupinamba, escrito, si no recuerda mal, por el antropólogo Alfred Matraux, a cuyo hermano conoció en la Universidad de Puerto Rico. Era, según Granell, un estudio fascinante, y si nos parece extraña la coincidencia de conocer al hermano del autor, nos apresuramos a reiterar que a los surrealistas no les inquietan tales experiencias, que insinúan la presencia de lo maravilloso en la vida.

## PESADILLA CON RISA

El Indio Tupinamba es una novela que tiene mucho humor, a veces gratuito, pero mayormente negro, según se va entrando en la narración. Llega a ser un humor tremendista que raya en el de las novelas picarescas o los grabados de Goya.

Este humor surge a menudo de la supresión de una relación lógica entre causa y efecto, dando lugar a situaciones sumamente absurdas. Después de explicar que la quinta columna son los barberos que le cortan el pescuezo a los enemigos, afirma que «de ahí salió la gran

boga en que estuvo andar con barba durante [64] los primeros meses de la revolución» (96). Granell traza una originalísima explicación «lógica» alrededor de otro fenómeno, esta vez de la posguerra. Los escritores de la Academia son sacados de un «módico y aseado prostíbulo» por las autoridades y acusados de formar una banda de conspiradores. Frente al evidente peligro que representaba la ingenuidad de buscar juerga sin reparar en que la dueña era espía del gobierno, se formula la idea de que «ésta es la razón por la cual, durante largos años, la España nacional sólo tuvo escritoras. Unas, así lo eran, en efecto; otras, en cambio, no fueron sino sesudos varones, disimulados como hembras por amor a las letras» (211). Así se explicaría el que Ana María Matute y Carmen Laforet no tuvieran mucha competencia en la posguerra.

El humor irrumpe sin aviso alguno, y a veces va en torno a la homosexualidad, como cuando los camaradas de la Unión de Intelectuales miran una colección de fotografías eróticas de miembros de la nobleza. Notando su degeneración, un camarada comenta: «Y sucio..., ¡hasta con mujeres!» (24). Dos personajes, a pesar de llevar nombres masculinos, tienen cualidades femeninas, las cuales resultan absurdas, vista la actitud completamente descuidada del narrador. El criado inglés Lucas está dotado de grandes pechos y el poeta carajeño Teddy Lincoln Zamora luce «un traje escotado, de organdí azul, recamado de estrellas de papel de plata y de soles radiantes compuestos por anillos de cigarros puros» (196). Su atuendo femenino sirve para subrayar lo grotesco del tipo que acepta como bienhechor al violador de su madre, con la disculpa de que ésta no fue violada por el gran Boss porque «a ella le gustó» (193).

Aunque la novela comienza en una tesitura muy entretenida, el humor va haciéndose más y más tétrico. Al llegar a los capítulos [65] titulados «Los picos de España» y «Speculum Belli», el tono es más bien serio, y cuando aparece el humor, es para hacer resaltar lo grotesco: «Las órdenes dadas eran tan contundentes, que por ningún motivo se podían abandonar los puestos, sino sólo las vidas» (118). Desaparece por completo el humor cuando el autor condena la «inhibición colectiva de las naciones», que no quisieron intervenir en apoyo de los leales, con la excepción de Méjico, y ofrece su homenaje a los individuos de otros países que prestaron sus servicios y sacrificaron sus vidas a la causa de la libertad. Para subrayar la contribución individual, se refiere a cada grupo en forma singular: «el francés, el inglés, el austríaco, el norteamericano, el oriental amarillo y el quichua, el rojo, el negro, el ruso y el teutón» (119). Granell muestra que es capaz de contener el humor que parece incontenible en él, y para describir los horrores de la guerra acude a otros medios, como la persistente repetición de la palabra «niños» en su lista de los derrotados leales que tiraban todas sus pertenencias al abismo antes de dispersarse.

## EL LENGUAJE COMO FUENTE DE HUMOR

Las palabras llegan a tener una importancia quizá exagerada durante un período de crisis, ya que reflejan el estado psíquico de la gente. El absurdo latente en el uso del idioma viene a poner al descubierto el absurdo mundo alrededor. Además, el autor surrealista busca en las palabras la materia prima de sus esfuerzos por registrar sus actividades

psíquicas. Granell está atento al lenguaje como fenómeno social y como modo de expresión personal. De ambas calidades extrae material cómico.

Se da cuenta de que el lenguaje falsifica la realidad de las cosas, y lo que dice la gente muchas veces no es más que una manera de hablar que tiene poca relación con la verdad. A Granell le gusta llamar la atención sobre inexactitudes como cuando objeta el Cura a la frase «corre por ahí la noticia», con la observación de que «las noticias no corren» (36). El hábil manejo de la retórica que caracteriza la política también quiere falsificar [66] la realidad: «España sería una. Altos y bajos, gordos y flacos, ricos y pobres: todos lo mismo; es decir, españoles, si bien, naturalmente, unos bajos o altos, otros ricos o pobres, otros gordos o flacos» (179).

Granell se burla del lenguaje manoseado que llega a formar dichos y refranes consagrados por la gente. Llama refrán a lo que es en realidad una invención de él, juego que también empleó Breton en varias ocasiones, como en «Pez soluble» cuando constata que «todos sabemos que la cabeza de los pavos es un prisma de ocho facetas» y «como se sabe, en los grandes hoteles se prescinde de numerar las habitaciones». De la misma manera cita Granell un principio que reza: «A donde fueres, haz lo que vieres» (138), un refrán que dice que «a cada cerdo le llega su San Martín» (88), y una frase atribuida a un ruso: «Lo que no se puede por la fuerza, puede que se pueda poder por las buenas» (100).

La inventiva individual del autor surrealista se manifiesta en algunas palabras nuevas como «brasiento» (de brasa y grasiento), «teopsicopedagógico» y el compuesto semiculto y semipopular «prostiputas».

Las relaciones fortuitas que se desprenden de sugerencias auditivas y del lapsus linguae son otras fuentes de hilaridad. Don Secundino, el escritor que se refugia en un armario, comiendo corbatas, y con miedo a que se descubran sus relaciones con una monja, ofrece el siguiente ejemplo: «Usted dirá... Soy todo odios...; digo..., oídos» (63). Es un lapsus de profunda significación, tratándose de una época de guerra.

Cuando los refugiados españoles quieren lucir su celo para convencer a los habitantes de la República Occidental de Carajá de su laboriosidad, convirtiendo la playa en fábrica, Granell habla de su «empresa de creación febril -y no fabril como otros afirmaron» (141). Al hablar de la industria espartera, describe «un ocre y acre polvillo de cuerda mocha machacada». Habla de niños «con desmesuradas orejas y ojerías», haciendo que el [67] procedimiento de asociación auditiva tome un giro irónico y triste.

Cuando el lector se encuentra con erratas en la novela, no se debe inmutar, porque en un mundo donde abundan las irregularidades, no deben sorprender mucho las de imprenta. Hemos de considerar una repetición de líneas que ocurre en la página 143 como un juego intencional:

Moc-  
tezuma, Buda, Mahoma, Camilo Flamarion, Maxi-  
tezuma, Buda, Mahoma, Camilo Flammarion, Maxi-

La alteración del espacio entre el segundo «tezuma» y Buda y la ortografía distinta de «Flamarion» indican claramente que se trata de una errata hecha a sabiendas.

Breton insistió en la necesidad de liberarse de la tiranía de las palabras. Granell no pierde la oportunidad de mostrar la arbitrariedad con que son capaces de asumir significaciones nuevas, o en todo caso, irregulares. Por ejemplo, se habla de un soneto revolucionario que «sólo tiene diez versos, su metro es libre, carece de rima y no habla para nada del perfume de las rosas ni de la joven pálida» (32). Lo único que puede inquietar al lector es que tal creación se denomine soneto. La actitud de los surrealistas al rechazar en absoluto todas las formas de versificación tradicionales lleva más lejos que los románticos su afán de independencia. En España, dicha actitud está en Unamuno, quien en Niebla habla no sólo de «nivola», sino que cuenta una anécdota acerca de Manuel Machado, quien defendió uno de sus «sonites», escrito en una forma heterodoxa.

Se ve hasta qué punto está divorciado el idioma de la realidad cuando el Indio Tupinamba le asegura al general español que la costumbre de la siesta no es americana porque «en aquel entonces, se dormía sin que aún se llamase siesta, y los que la dormían todavía no se llamaban americanos», que esto empezó cuando los españoles transmitieron a los aborígenes un antiquísimo hábito árabe (43).

Le encanta a Granell despistarnos con el uso de una palabra [68] corriente en una forma completamente insólita, como cuando llegan el gitano y su hija y leemos que «su hija, su pobre y querida y delicada hija, su hijita única, en suma, era huérfana de padre y madre» (81). Explica el autor que el gitano la acompañaba para no dejarla abandonada a tan horrible situación.

El lector puede comprobar que a veces una simple sustitución de la palabra mixtificadora con otra borra lo absurdo. La descripción de una desolada carretera nos confunde por completo: «carente del más elemental confort, sin ascensor, sin teléfono, sin calefacción; sin otra luz que la de un destartado quinqué de gas, sin más asiento que el de un desvencijado taburete, casi apolillado. Una carretera con las paredes materialmente comidas por la desidia y la humedad, con el cielo raso hecho jirones» (83). Si se sustituye la palabra «carretera» por «edificio» o «casa» se desvanece toda confusión. Queda todavía, claro está, lo absurdo del concepto, ya que los gitanos caminan por esta carretera-edificio.

Un episodio de la novela ejemplifica de modo excelente la tiranía de las palabras y sus asociaciones comúnmente aceptadas. El gitano, el Indio Tupinamba y la gitana son encerrados por las brujas y don Secundino en un pequeño cuarto. Reflejando el concepto universalmente aceptado de lo que es un cuarto, el gitano musita: «¡Mira que encerramos entre cuatro paredes!» Pero el Indio Tupinamba, el espíritu indestructible de la independencia y la libertad, no se deja engañar por las palabras y fijándose en la realidad de la situación, grita: «¡¡Estamos salvados!! Este cuarto sólo tiene tres paredes». Los tres prisioneros logran huir por el lado donde se supone que los cuartos corrientes tienen su cuarta pared.

En otra escena se ve la flexibilidad posible del lenguaje. Es la del arribo de los españoles refugiados a la República Occidental del Carajá. Disimulan sus verdaderas profesiones para

que los carajeños los admitan, ya que dicho país sólo concede visas a los labriegos. Granell sujeta la palabra labriego a la más extraordinaria arbitrariedad, y, además, muestra la enorme distancia que mide entre una palabra y lo que describe, porque las palabras apuntan muchas veces a meros parecidos superficiales y no [69] a las esencias, no visibles a flor de piel. El escritor dice que estos españoles no eran impostores al llamarse labriegos porque «tampoco habían pretendido ser soldados y lo fueron, ni oficinistas o controladores y lo mismo. De corazón, por voluntad y por deseo eran tan labriegos como el que más» (134). Aunque no fueran labradores en el pasado, quizá lo serían en el futuro, y tampoco hay que limitar las palabras a la esclavizadora temporalidad. Así se ve cómo la vida pende de la palabra mágica, contraseña de la libertad, cuando los exiliados tienen que llenar las solicitudes de admisión:

Lugar de nacimiento: Labriego.  
Nombre de la madre: Labriego.  
Nombre del padre: Labriego.  
Nombre del espíritu santo: Labriego.  
Raza: Labriego.  
Credo político: Labriego.  
¿Estuvo loco alguna vez?: Labriego.  
Casado, soltero (tache lo que no sirva): Labriego (137).

Se siente plenamente la angustia de los refugiados que los ha llevado a lo que el autor llama una «buena refutación a la infame leyenda del anárquico individualismo español». Efectivamente, entran en el país los ochocientos y pico «animosos labriegos españoles».

Granell saca partido de las palabras, no importa lo insignificantes que éstas parezcan ser. El vocablo té da lugar a varios juegos humorísticos, como en el título del escrito publicado por don Secundino un par de días antes de estallar la guerra civil: «La logia y el té o la teología». Pero sucede que en la casa de don Secundino tienen la costumbre de llamar té al chocolate, y menos mal que él y su criado se entienden. Como la función básica del lenguaje es la comunicación, una palabra puede servir tan bien como otra. En otra ocasión, sin embargo, Lucas exhibe [70] gran respeto por la exactitud lingüística, cuando don Secundino le promete escribir algo sobre él algún día. Lucas responde que ya lo ha hecho, pues, efectivamente, ¡don Secundino escribe de pie encima de los pechos de Lucas, que le sirven de pupitre de una manera admirable! En todo caso, nos damos cuenta de que si la realidad se ajustara rigurosamente al lenguaje, nos encontraríamos con lo absurdo a cada paso.

La novela nos enseña a desconfiar de los nombres que Granell da a la gente y las cosas, porque la exactitud de su aplicación es sumamente arbitraria. La realidad, o surrealidad, se libera una y otra vez de las cadenas con que la palabra quiere aprisionarla. Nótese cómo la función de una farmacia granellana va ampliándose:

... vieron entrar en el aséptico recinto de la farmacia -pues el bar era una farmacia- al Indio Tupinamba con sus amigos, que en seguida compraron unas revistas -pues en la farmacia se vendían revistas- y se sentaron para limpiarse el calzado -ya que allí se limpiaba el calzado (144).

Se ve que las palabras no alcanzan las maravillas de la imaginación. ¡Qué limitado un idioma en que no haya ninguna palabra que designe un bar-farmacia donde se vendan revistas y se limpie el calzado! Y, sin embargo, hay que reconocer el carácter vidente de la farmacia descrita por Granell en 1959, porque hoy en día las superfarmacias, efectivamente, han asumido las más diversas funciones.

Otro recurso explotado por Granell son los nombres, como el muy sugestivo de la República Occidental del Carajá, y los de los rusos Vachansky y Vichinsky, que recuerdan lo de «tanto monta, monta tanto», cuando éste denuncia a aquél.

Además del humor que surge de las palabras individuales, Granell consigue efectos cómicos en la reunión dispar de palabras. En la escena de la muchedumbre que se forma en la calle frente a la librería, «los vendedores de niños y refrescos regalaban anticonceptivos pasteurizados a las familias numerosas, sin distinción de clases sociales» (11). La situación en sí es absurda, pero la unión inesperada de niños y refrescos como mercancías [71] sorprende mucho. Algo hay en este procedimiento que recuerda la belleza que encontró Lautréamont en el encuentro fortuito en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas. Granell empareja los elementos más dispares al decir que «aumentó por doquier el contrabando de tabacos y clavos» (154) y que en la guerra «escaseaban las patatas y resultaba difícil encontrar cámaras fotográficas». Hasta el proceso pseudológico que emplea el Indio Tupinamba reúne elementos incongruentes. Al ver dos bultos en la carretera, el Indio elimina todas las posibilidades al decidir que no pueden ser dos veleros, cigüeñas, piedras, ratones, turistas británicos o el ejército enemigo, por no llevar pertrechos. Al agotar su heterogénea lista, el Indio Tupinamba concluye que «así, pues, no podían ser sino dos gitanos» (79).

## EL LENGUAJE COMO FUENTE DE HORROR

Es natural que en una novela sobre la guerra y sus horrores el lenguaje sea agresivo y hay en ésta un acopio deliberado de expresiones de crudeza, injurias y repugnancias. Tal lenguaje se convierte en la orden del día en tiempos de crisis, así que cuando María Tancreda se para delante de la Unión de Intelectuales, los miembros y el lector se imaginan lo que va a completar la sílaba que grita: «Ca...», y cuando termina sorprendentemente con la palabra «Camaradas», algunos se santiguan (27).

La novela está llena de referencias a las viscosidades humanas como el pus, llagas, sangre, grasa, orina, excrementos y otras palabras sugestivas del ambiente irrespirable como putrefacción, momias, gangrena y basura. La hediondez no es figurativa, sino demasiado palpable en la muerte. Granell no describe la muerte de las tropas en Aragón; simplemente nos golpea con su acribillante repetición de la palabra, que parece llenar todo el espacio que ocupa la escena:

... la muerte, al margen del aullido de la muerte que moría como una sola muerte congelada y ardiente, muerte internacional, grasienta, [72] resbaladiza, sola, muerte



apelotonada con sucias inscripciones en su muerta frente, con signos de balazos y de bayonetazos, con puntos y comas de granadas; muerte blanca y negra con agitada cabellera de sangre, errante por espacios submarinos, por caminos celestes; muerte orlada por astros de humo, atada con cadenas de muerte a la cima picuda, áspera, muerte desgarrada por la muerte en estertores de muerte, en la vibrante Sierra Camellera, allá en las altas montañas, hacia arriba en las uñas de España (125).

En su descripción de la misma escena, emplea, junto con la imagen de los espejos rotos, un ataque a los oídos que consiste en la reiteración insistente de la áspera jota como último estertor. La significación de las palabras pierde su importancia ante el asedio de jotas: «espejos de escarabajos, rojos espejos de renacuajos cojos, agujeros de espejos..., ataujía de abrojos y badajos», etcétera (125).

La condenación de los países que se abstuvieron de ayudar a los republicanos es fulminante, pero en vez de acosarlos con vituperios, prefiere describir en una retahíla bastante extensa las actividades vacuas que los mantenían ocupados, repitiendo más de veinte veces formas del verbo «visitar», para mostrar que estaban «visitando en fin todo lo que había que visitar menos lo que justamente tenían que visitar para ver bien lo que pasaba» (122).

## SÍMBOLOS SURREALISTAS

La deuda de los surrealistas a Freud es un hecho archirreconocido, así que no sorprende encontrar en La novela del Indio Tupinamba una proliferación de símbolos eróticos. Uno de los más insistentes es el falo, con connotación positiva, sugestiva de las fuerzas libertadoras. Un falo de obsidiana es lo que sostiene la cabeza del Indio Tupinamba, haciendo que éste no la pierda a manos de sus enemigos. La carretera por donde aparecen los gitanos es, en la novela, el miembro viril, sano y vital, como lo son los personajes que allí caminan libremente. Finalmente, es el falo lo que forma la única condecoración de los leales, la real bandera de los que murieron por la libertad en las montañas de Aragón. [73]

En otro contexto, la misma imagen adquiere significación negativa, como en el capítulo en el que un jesuita maneja un telescopio que chorrea grasa. Espía por el tubo erecto «a la caza ocular de algún mal de Venus en las ingles celestiales» (49) desde el observatorio astronómico que tiene «la silueta pornográfica». La escena, que muestra la tremenda degradación no sólo del prelado, sino también de la mujer, también incluye símbolos femeninos, siendo el observatorio en que se encierra el astrónomo un «gran pecho único de latón pegado a las estrellas» (49). Debajo del parapeto se ve a ras del suelo la prostitución de una joven cuya madre amamanta a un crío mientras cobra la cuota a una cola interminable de soldados. En torno a esta escena, hay otra imagen que aparece, la de los reptiles. La muchacha se ondula a rastras como una serpiente, y los soldados reptan en el suelo. «Con un brazo enroscaba al amante» la muchacha, tendida en el piso. Al despedirse, un soldado llama a las mujeres «lagartas». Al final de la novela, las lagartijas lo invaden todo, y el Indio Tupinamba las ve como un conjuro que para él es a la vez una profecía y un sueño.

Se puede considerar como símbolo «la rueda de plumas de ave coloreadas» (14) que lleva el Indio Tupinamba en la cabeza, en su conjunción de dos símbolos solares: la rueda y la pluma. Granell los explica en su ya aludido estudio «La triscele di Apollo». Dice que «los indios cubren la cabeza con plumas por una precisa referencia a las condiciones de vuelo y proximidad de los pájaros al sol». Ya hemos señalado la nobleza espiritual que Granell confiere al Indio Tupinamba y que al final se ve representada en su ascensión mágica hacia el sol.

Otro símbolo muy importante en esta novela es uno de los preferidos de André Breton: el cristal. La derrota de los leales y la devastación total, como notamos anteriormente, son descritas en forma de espejos rotos. Se repite la palabra espejos y el campo de batalla llega a formar un gigantesco espejo de espejos rotos en innumerables fragmentos. Alrededor de la imagen del espejo las otras palabras revelan desorden, y el estilo es jadeante. [74] En Breton el cristal y el espejo son imágenes positivas de la perfección espontánea; en Granell la pulverización de los espejos en terribles formas representa la derrota de las fuerzas del bien.

## LAS SITUACIONES ABSURDAS

Lo absurdo en La novela del Indio Tupinamba se hace el pan de todos los días, en el uso humorístico del lenguaje, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, y en las situaciones incongruentes que se presentan a cada momento ante el maravillado lector. Granell nos va acondicionando de tal modo a la admisión de las situaciones absurdas que en las sucesivas escenas nuestro asombro disminuye: llueve en la librería, el Indio Tupinamba toma un tranvía para bajar las escaleras, el stalinista lleva una tapia en su camión porque todas las tapias están ocupadas en ese momento, a los escritores se les acusa de querer derrocar al gobierno en vez de recurrir a las urnas que están prohibidas. ¡Todo esto es testimonio convincente de que la guerra es un colosal absurdo!

En Granell, por lo general, lo absurdo, resolviéndose en humor, sirve para delatar desatinos demasiado reales. Si gran parte de la novela se centra sobre la situación en España durante la guerra civil, no falta la sátira contra otros objetivos, notablemente la República Occidental del Carajá, que brinda una acogida dudosa a los refugiados. Un procedimiento favorito de Granell es emplear una extensa enumeración, en la que cada elemento agregado subraya más y más la esencial ironía de la situación descrita. El autor explica que no se podía conceder visado de entrada al país de Carajá a las más diversas personas; la lista incluye a eunucos, ateos, comunistas, fascistas, monárquicos, dentistas, modistas, estupradores, masajistas, misóginos, astrólogos, taumaturgos, tamborileros, etc. Con una ironía demoledora, hace que los efectos contrasten con lo absurdo del planteamiento inicial: «Habiendo abolido el país toda discriminación racial, era inútil pretender el visa alegando ser mestizo, criollo, mulato, siamés, sirio, ario, judío o vizcainarra, ni pertenecer a la raza [75] amarilla oriental o a la roja americana, tanto como a la blanca, negra o gris, quedando asimismo excluidas las de toda suerte del matiz aceitunado. Los albinos no constituían excepción...» (135). Resulta patente la ridícula

arbitrariedad de las leyes de inmigración, y no es difícil ver en la situación descrita semejanzas con las que existen en los Estados Unidos y en otros países.

En otra situación que se da con bastante frecuencia en las repúblicas americanas, Granell encuentra material para uno de los episodios de más hilaridad en la novela. Se trata de los cambios de gobierno debidos a los golpes de estado militares. En la República Occidental del Carajá, la situación llega al más inverosímil extremo que cabe imaginarse:

... se había levantado en armas la guarnición, deponiendo a un general para poner a otro, con el fin de calmar las ansias del pueblo, siempre ansioso de presenciar los cambios de sus generales... Ocurrió que los militares, alzados para salvar a la patria de las garras del león y de las del águila, en el ajetreo del motín, depusieron al general que tenían que imponer, aclamando, por equivocación comprensible, si se tiene en cuenta la similitud de sus respectivos uniformes, al que se habían propuesto derrocar (200-201).

El remedio es casi tan genial como absurdo el problema: mediante un decreto, se efectúa un cambio de nombres; el general triunfante usará el nombre del otro, depuesto por equivocación. Pero tampoco se detiene allí la imaginación humorística de Granell. Se fusila a ambos generales después de devolverles sus nombres mediante otro decreto, y, en su lugar, se pone una junta de treinta coroneles, cuyos números se van reduciendo debido a los increíbles manejos del autor.

## EL SUCESO MÍNIMO

Lo que denominamos «suceso mínimo» es un recurso que emplea Granell a menudo para sacar partido de situaciones que normalmente no atraerían la menor atención. Consiste en explicar lo que es perfectamente obvio y no necesita de explicación alguna. [76] El resultado es una pura verbosidad surrealista, desplegada con regocijo. André Breton nos da un ejemplo de ello en «Pez soluble»: «Pasábamos la mayor parte del tiempo en el cuarto de baño. Estaba en el mismo piso que nuestro dormitorio». En Granell, la explicación redundante asume las proporciones de un pequeño tratado que ocupa páginas enteras. El primer suceso mínimo así explotado ocurre al principio de la novela, donde la costumbre intrascendente de preguntar la identidad de otro se transforma en un diálogo absurdo:

Esta novela empieza contándole al lector que un Señor entró en una librería y, dirigiéndose al Dueño de la misma, le preguntó -como es lo correcto- que si él era el dueño de la librería.

El Señor (dirigiéndose al Dueño de la librería). -¿Es usted el Dueño de la librería?

El Dueño de la librería (mirando con el entrecejo fruncido al Señor que acababa de preguntarle si él, el Dueño de la librería, es el Dueño de la misma, se queda callado y no contesta) (7).

La cosa sigue por ahí, y más tarde el autor explica que «cuando falla la lógica en la mecánica simple de las funciones normales, queda roto el encadenamiento de los sucesos y hasta lo que podría constituir un diálogo intrascendente, pero ameno, puede trocarse en

angustiosa perplejidad» (8). El suceso más nimio reviste así importancia y merece más atención de la que se le daría normalmente.

El empleo de este procedimiento nos revela la magia latente en los actos que estimamos prosaicos. El ojo avisado puede visualizar posibilidades creadoras que para las más de las personas estarían veladas. Granell es como un prestidigitador que saca de un sombrero común y corriente magníficos pañuelos de colores nunca imaginados. En el capítulo titulado «Los gitanos solitarios» nos informa de que «el padre agarra con su mano derecha la manita izquierda de su hija». De esta noticia, procede Granell a meternos en un laberinto urdido con razones tan lógicas que es posible olvidar por un momento que son igualmente innecesarias. [77] Es un ejercicio fútil de la lógica que resulta absurdo, puesto que la situación inicial que trata de explicar es del todo normal:

Hacíalo así porque, de hacerlo al contrario, la niña tendría que caminar al lado izquierdo de su padre, y no al derecho, tal cual iba. De agarrar el padre con su mano derecha la mano derecha de su hija, ésta tendría, en todo caso, que caminar de espaldas, o bien ser el padre el que de espaldas caminase. También era posible que el padre, siempre con su mano derecha, ya que no era zurdo, ni muchísimo menos, agarrase la manita derecha de su hija huérfana, yendo ambos de frente; pero, siendo así, o bien el brazo paterno tendría que cruzar por delante del cuerpo infantil -dado que la criaturita fuese a la derecha-, o bien el brazo filial tendría que ser el que pasase por delante del paterno cuerpo -de ser el progenitor de la hija huérfana quien marchase a la diestra (82).

Las explicaciones no terminan aquí, sino que se complican aún más, incluyendo alusiones al baile mejicano la raspa y otras a los cuadros de Chagall. ¿Cuándo habrá merecido un suceso tan mínimo un tratamiento tan sublime? Se hace evidente que no se necesita de grandes acontecimientos para escribir buena literatura. Lo único esencial es dotar a la imaginación con la expresión adecuada. Recordemos con Breton que «todo acto está dotado de un poder de irradiación de luz». En Granell, esta irradiación es sostenida y brillante, aunque los actos inspiradores sean momentáneos y sin brillo.

## METAMORFOSIS SURREALISTA

Para el surrealista, la naturaleza de la realidad no es estable, sino propensa a inagotables variaciones. Basta un leve vuelo de la imaginación para alterar una realidad y convertirla en otra, surreal. Con un toque de su varilla el mago de la palabra borra el carácter predecible de las cosas y éstas se metamorfosean ante nuestros ojos, como pasa con frecuencia en los sueños.

El Indio Tupinamba, personaje de libertad absoluta, además [78] de poder quitarse y ponerse la cabeza a voluntad, también posee el don de transformarse. Lo vemos como Dueño de la librería, puesto que parece desempeñar el papel de librero, y su metamorfosis en el Indio Tupinamba se efectúa a través de la captación del «Señor», quien de pronto reconoce, por el libre ejercicio de sus facultades, que el Dueño es un indio tupinamba. Es

decir, que el cambio es descubierto mediante una mirada fresca que no retrocede ante las posibles sorpresas:

En efecto, el librero aquel no era un librero ni cosa que se le parezca. Lo que sí era, y bien genuino, por cierto, era un Indio Tupinamba de arriba a abajo, tal como él mismo acababa de tener a bien manifestarlo. Era un Indio Tupinamba con el trasero al aire, como podía verse muy bien, y con una rueda de plumas de ave coloreadas puesta en la cabeza. El Señor no había dado importancia a este detalle, porque pensó que tal vez se tratase de alguna costumbre regional, o de un preciado regalo de familia, en todo caso (14).

La transformación del Dueño de la librería en el Indio Tupinamba no causa asombro alguno en el Señor, tal vez porque él mismo forma parte de ese mundo mágico, convirtiéndose en otras ocasiones en Conquistador, cónsul de España y fraile benedictino. Más tarde, en la novela, un Cazador resulta ser el Indio Tupinamba. La verdad es que no hace falta la proliferación de los personajes, ya que la variedad es fácilmente conseguida al cambiarse uno en otro. Al mismo tiempo, el procedimiento hace destacar las limitaciones del lenguaje, puesto que usamos palabras como cazador o dueño de una librería para designar sólo una parte muy fragmentaria de la entera realidad de una persona. Así como los cubistas no se satisfacían con representar las cosas sólo con las facetas visibles y aspiraban a completar éstas agregando otras que el ojo no capta en una sola mirada, el procedimiento transformatorio de la novela provee una realidad más total y quizá insospechada. Si por un lado, los cambios parecen abruptos, como en los sueños, por otro lado, son comprensibles dentro de los términos limitados que están a nuestra disposición a fin de representar una realidad que para el surrealista no tiene límites. [79]

Las metamorfosis que se operan en los dos personajes mencionados despistan al lector ingenuo, acostumbrado a esperar la continuidad y el carácter pronosticables en los personajes novelísticos. Granell, sin embargo, nos acondiciona a estar siempre en alerta frente a las sorpresas que depara de continuo la imaginación. Para atenuar la inquietud que tal vez acompañe el ingreso del lector de tendencias realistas en un mundo surrealista, está a cada paso el humorismo del autor.

Otro caso destacado de metamorfosis ocurre en tomo a Lucas, el criado inglés de don Secundino, quien «sumido en la sombra que emanaba del gran órgano de tubos metálicos, practicaba su instrumento preferido: la trompeta» (73). En sucesivas referencias, Lucas sigue tocando «su instrumento preferido, que era la bandurria», una «cítara, su instrumento predilecto», «su instrumento predilecto, que era el acordeón», el violoncelo y la gaita gallega. Después de la sorpresa inicial de los primeros cambios en el instrumento favorito de Lucas, el lector ya acepta sin inmutarse las siguientes transformaciones. Este recurso, que consiste en el cambio sucesivo de una realidad asentada, aparece de nuevo en el cuento «Nostálgico pronóstico», del libro *Federica no era tonta*, como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

### CAPÍTULO III EL CLAVO

Leer El clavo, novela corta o cuento largo de Granell, es una aventura que el lector aprovechará cuanto más se deje llevar por el laberinto surrealista que urde la fenomenal imaginación del autor. El mundo de un sueño sucede como cosa «normal» para el que duerme; sólo al examinar este mundo bajo la luz fría de la razón adquiere una dimensión absurda. El lector debe deshacerse de las trabas racionales para sumergirse en esta novela, considerándola como si fuera un sueño. Desde la primera página uno se encuentra en una atmósfera extraña en la que ya no imperan las acostumbradas leyes de la lógica. Granell, enemigo de la destrucción del espíritu y la robotización colectiva, nos introduce en el mundo novelesco del Territorio Regulado Unido, regido, como indica su nombre, por reglas que han logrado la completa unidad y homogeneidad de su población. Pero hay un factor que convierte este lugar tan rigurosamente regulado en un mundo fundamentalmente surrealista: la resonancia de lo absurdo que late por debajo de un orden en desorden.

El punto de partida es un objeto tan conocido y corriente como es el clavo titular, pero a través de la visión creadora de Granell, se llena de magia, mito, novedad y trascendencia, convirtiéndose [82] en algo casi desconocido. Desde el principio sentimos la inquietud que siempre acompaña al que entra en un mundo raro, al saber que la casi «inconcebible» novedad que causa alarma en la Factoría Reguladora del Sistema es un clavo que se descubre en la «pared occidental» del laboratorio del doctor Pachín. Lo que nos mantiene en continua zozobra en este laberinto (se nos ocurre llamarlo «laborinto», ya que se trata de los laborantes de la Factoría Reguladora) es la inocente perspectiva del narrador, admirablemente sostenida, prestándole a la novela una unidad estructural poco común en las obras surrealistas. En tono documental, narra los hechos, salpicando su narración con comentarios en cuanto a la credibilidad de lo que cuenta. Lo que el escritor caracteriza de lógico, obvio, de sobra sabido, archievidente o natural muchas veces resulta ser todo lo contrario, mientras que lo que le parece fábula, fantasía, ridículo o sin sentido a menudo es algo perfectamente natural dentro de nuestra experiencia corriente.

#### UNA SOCIEDAD «PERFECTA»

Se trata de una sociedad en que «la armonía colectiva está por fin asegurada» en los «tiempos de pegazón» que forman la Era Regulada. Llegada a la cima del desarrollo científico y tecnológico, la sociedad tiene como meta «explorar la posibilidad de substituir las complejidades tecnológicas por audaces e increíblemente simplistas teorías» (78). Así se establece lo absurdo de un territorio entregado a la complejidad científica, ahora persiguiendo la meta de la «simplificación empírica». Pero como ya está al otro lado, o sea, tecnificada irremediabilmente, la sociedad no puede simplificarse, pues cuanto más sencillos son los inventos, tanto más se complica el lenguaje que se emplea en torno.

La Policía Lingüística ejerce su control absoluto, llamando al automatismo imperante el «estado subjetivo de individuación fenomenológica concentrada» (54). La conversación o «complejo comunicativo vicevético» se lleva a cabo a través de «impulsos [83] subconscientes musculobucuales». Al lado de los respetables químicos y físicos trabajan los «psicotorrinolaringólogoactivistas» sociales y los laborantes manipulan un cuadro «fenaquistoscópico». Toda la burla de la duda científica y la metodología metodológica que hace Granell hace pensar en el famoso ensayo de Unamuno titulado «Apuntes para un tratado de cocotología», con sus descripciones de «las involuciones del óvulo-cuadrado papiroce» para hacer pajaritas de papel. Unamuno emplea esquemas, divisiones, descripciones minuciosas, términos exageradamente técnicos y alusiones metafísicas; Granell utiliza estos mismos recursos en *El clavo*, pero su novela resulta muy distinta de la parodia unamuniana, cuya sátira reside en la imponente presencia del autor que inyecta constantemente su punzante ironía. Don Miguel pone en evidencia los defectos del tratamiento científico polarizando los opuestos. Pero como la era del clavo, según Granell, eran los tiempos oscuros de la oposición de los contrarios, tiempos despreciables, en todo caso, no podemos esperar que nos presente una sátira de conflictos claros, sino una visión incongruente y enigmática de autor surrealista. Su novela no es una polémica entre la tecnología y el humanismo, porque los términos no quedan nada claros, y solamente con una estricta separación de los contrarios puede realizarse una sátira tan precisa como la que nos da Unamuno en sus citados «Apuntes», o la que se encuentra en la novelita *Animal Farm*, de George Orwell. Granell muestra una sociedad en que la superstición y la duda han sido racionalmente superadas, pero en vez de desaparecer, estas cosas se encuentran institucionalizadas bajo el control del sistema del modo más absurdo. La sátira está en el punto de vista que ofrece el narrador, con exagerada solemnidad, y su admiración por una sociedad que ha alcanzado logros que para el lector resultan ridículos.

A diferencia de *La novela del Indio Tupinamba*, no hay aquí alusiones explícitas en cuanto a la identificación de lugar y personas. Sin embargo, hay dos alusiones que sugieren el comunismo: el uso del término camarada en la página 25, cuando un subalterno se dirige al señor director, y el empleo insistente de la expresión Red, con referencia a la Red de Factorías del Territorio [84] Unido Regulado, con la obvia connotación del comunismo en la palabra inglesa Red, que significa Rojo.

Esta sociedad «perfecta» en realidad tira hacia abajo, pues vemos en marcha hacia atrás la calidad de las invenciones. Se califica de ingenioso el invento de la Escalera Sintética, que según veremos más tarde, es de una simplicidad sorprendente. Hay otro igualmente maravilloso invento, el que contempla el director de la Factoría Reguladora: un mingitorio personal. Es que la sociedad sufría de un mal que procedía del uso de vespasianas colectivas, debido a la contaminación de las aguas de los ríos efectuada por el «desvío mecánico de los cursos fluviales en tuberías» para apresurar el deshielo de las regiones polares. Los mingitorios personales se convierten en objetos estéticos y benéficos, y el sistema sostiene el «derecho individual a su propio e intransferible mingitorio personal con la dorada divisa: *Finis coronat opus*» (105). ¡Tremendo comentario sobre la dirección de esta sociedad perfecta! Un mingitorio personal es el máximo invento científico, el que corona la magna obra de la Factoría Regulada, fruto de los más altos esfuerzos de su Director. Al final sabemos que, por desgracia, el director no llegará a cumplir el formidable

invento que hubiera querido demostrar «que mediante la conjunción violenta de dos piedras, efectuada por operación manual, era posible lograr una conflagración propicia para producir estados de ignición positiva, incluso con yesca» (107).

La sociedad «perfecta» se caracteriza por un control que es tan completo que llega hasta las condiciones meteorológicas, cuya alteración flexible aún está dispuesta por el Calendario Regulador de Usos y Costumbres. La preocupación principal de la Factoría es la producción, pero ésta también adquiere carácter absurdo, puesto que la demanda y la oferta deben ser perfectamente equilibradas: «Tanto atentaba el equilibrio de la Red la carencia de productos para los laborantes como la insuficiencia de éstos para los productos» (58-59). Los dirigentes tratan de animar una expansión de la natalidad para que ésta llene las demandas de la productividad, pero esta medida es protestada por el pastor, el ministro y el abate.

Como hemos visto en La novela del Indio Tupinamba, con [85] la institucionalización de la Máquina Científico-moral, aquí también la represión del sexo llega a ser una meta importante del régimen. En este sentido, los despreciables tiempos del clavo se revisten de simbolismo sexual, pues en los actuales, de pegazón, no hay «nada de orificios ni incisiones» (72). Se insinúa constantemente en la novela que esta sociedad, desprovista del clavo, símbolo fálico, ha sido debilitada, o sea, emasculada, pues los espectáculos dispuestos por la Red son «el conmovedor fenómeno del alumbramiento de una ballena» (49) y una exhibición de la reproducción en una ratonera.

## EL MITO Y UN OBJETO SURREALISTA

El asombro ante lo elemental es propio del mito y la constante sorpresa e incompreensión inocente del narrador le dan a la novela una dimensión mítica. Nos cuenta cómo terminó el período del «legendario martirologio ancestral clavícola-neoferrífico» cuando las armas, derivadas todas del odioso clavo, fueron confiscadas para asegurar la armonía colectiva, lograda y perfeccionada en el Sistema del Territorio Unido. El clavo ha quedado como «símbolo maléfico de acabadas edades saturadas de barbarie primitiva», relegado ahora a los museos donde sólo lo pueden mirar los privilegiados individuos del tipo C (cerebral). La historia de aquellos tiempos de la «Centuria Neoferrífera» se halla en la Historia consolidada y regulada del Territorio Unido Establecido. Este último período fue seguido por otro de transición en que los pioneros del sistema fueron «sacrificados mediante la herida inconfundible de un clavo enterrado en la víscera cardíaca». El ya mítico período del clavo fue marcado por los males más dispares:

... el hambre, la miseria, el frío, las enfermedades contagiosas, las hereditarias asimismo, la sinusitis y la ronquera, la delgadez, la usura, la tos y la piquiña, el nerviosismo, los callos y los sabañones, las alergias, las neuralgias, el insomnio, la lógica, la gonorrea, la mística, la calvicie (según se ha insinuado ya), los estornudos, el reuma, la metafísica, las caries, los eructos, el imperativo [86] categórico, la diarrea, las revoluciones, los comités y la disenteria, así como el mal de ojo, la adivinación automática, las introspecciones, la alferecía, la repostería, las indignaciones y la escala atonal, a más de la



jurisprudencia, el baile de San Vito, el desorden en el ejercicio de las profesiones, la ausencia de equilibrio regulado entre lo deseable y lo superfluo, y también las salsas culinarias, la competencia, el ahorro y la virginidad, sin descontar la obesidad y la numismática... (70-71).

Según el narrador, la centuria del clavo todavía alarga su sombra sobre el sistema que funciona con perfecta regularidad. Y aunque tanto los mitos como los clavos han sido destruidos, el «admitir la potencia del clavo equivaldría a formular un mito» (102), un mito cuya potencia amenaza la extinción del sistema.

El objeto que tanto poder ejerce es el clavo, que en la novela se convierte en una cosa que causa maravillas. Emancipándose de los conceptos comunes y corrientes de lo que es un clavo, el objeto que en su función intrascendental es tan sencillo, adquiere propiedades enigmáticas. La fuerza lingüística obra esta transformación del objeto concreto que es el clavo «auténtico a machamartillo» a una visión cerebral, arma mortífera, «metálico instrumento punzante», «algo tan inútil... como pudiera serlo un sueño», «partícula metálica», «peligroso instrumento», «símbolo maléfico de acabadas edades saturadas de barbarie primitiva», «legendario martirologio ancestral clavicolaneoferrífico», «un objeto de tan legendarias y espeluznantes peculiaridades». El género viene a incluir cosas heterogéneas que Granell consigna con unas increíbles enumeraciones. Clavos son «tornillos, clavijas, sacacorchos, llaves, puñales, cuñas, berbiquíes, formones, trenchas, punzones, tenedores, enchufes, tachuelas, agujas, anzuelos, tijeras y abrelatas» (41). Los que fueron confiscados por constituir armas primitivas son «cañones, ladrillos, palas, ametralladoras, aviones, estufas, morteros, picadoras de carne, ascensores, fusiles, bicicletas, martillos, revólveres, arcos, pistolas, paraguas, máquinas registradoras y de coser, rifles, prensas, hojas de afeitar, rastrillos, tractores, hornos, campanas y cañas de pescar» (72). Lo único que parece unir estas cosas en la categoría de armas es la imaginación del autor, puesto que los ascensores y los hornos no son [87] concebibles como armas mortíferas, no sea por la posible asociación de éstos con los crematorios nazis y de aquéllos con los crímenes perpetrados a diario en los ascensores de Nueva York.

El narrador informa que después de la prohibición del clavo, la idea comenzaba a adquirir una alarmante aureola heroica, destruida a través de la distribución de millones de placas con la representación del clavo, y es así que se espera relegarlo a objeto mítico en vez de patente realidad.

Con su varilla mágica, Granell logra dotar a los objetos más sencillos de un aura maravillosa, adoptando la perspectiva inocente del narrador, quien describe dos tipos de clavo que han resultado sumamente enigmáticos. El primero es el «cono-ferrífero-truncado», y mientras el narrador trata de describirlo con el debido tono científico, el lector advierte que se trata de una clavija de violín. El otro tipo de clavo que es objeto de una extensa descripción técnica es el modelo «carcaj-cilíndrico-de bolsillo» que el narrador cree que puede ser una «maraca, maraquita». El lector, sin embargo, se da cuenta de que es un estuche lleno de alfileres y una aguja, la cual suscita la más ingenua observación de que «lo curioso es que ninguno de los otros modelos de clavitos delgadísimos podía introducirse, tal como se había esperado que ocurriese, por este angostísimo orificio alargado». Seguramente la conjetura más genial del narrador es que los estuches de clavitos son

«pequeños almacenes portátiles de los diminutos proyectiles», quizá utilizados en misiones de espionaje. Objeto mítico, mágico y maravilloso, el clavo de Granell es, sobre todo, objeto surrealista, emancipado de los conceptos triviales que normalmente lo rodean. Como explica J. M. Matthews, los objetos surrealistas, gracias a la «interferencia» del artista, se libran del ritual rutinario de la existencia e insinúan la presencia de lo maravilloso.

## LA LIBERTAD, IDEAL ABSOLUTO

A pesar de que el mundo científico-tecnológico descrito en *El clavo* no presenta una polémica de posiciones definidas claramente, se puede intuir que la obra representa un ataque contra [88] todo aquello que aspire a controlar o limitar la libertad individual, así que, básicamente, el tema que anima *La novela del Indio Tupinamba* es el que vemos aquí. La reaparición del tema hace pensar que Granell estará completamente de acuerdo con Breton y dirá con él que «únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltarme». ¡Tiene tremenda ironía el hecho de que la única cosa a la que tiene derecho cada individuo del Sistema de Territorio Unido sea un mingitorio personal!

El suicidio del doctor Pachín y su familia representa una protesta y una victoria sobre el sistema, siendo una decisión propia sobre la manera de morir en vez de someterse a los «trajes de ausencia» que tiene preparados la Factoría Reguladora para tales casos. El doctor Pachín, héroe del sistema por ser inventor de la admirada Escalera Sintética, lo repudia al escoger para su suicidio el instrumento maléfico de las edades remotas. El final de la novela subraya aún más la ironía de la exclusión del clavo de esta sociedad. El clavo tan temido mataba a individuos, pero una tremenda explosión, producto de los tiempos actuales de tecnología avanzada, borra toda la Factoría Reguladora del mapa.

El autor apunta a algunas de las cosas que esclavizan al hombre en esta sociedad «ideal», tal como la pedagogía. La esposa del director dice que su hijo se ha encerrado en su propio kindergarten individual, una cápsula especial, de donde no lo puede recuperar. Se ridiculiza el culto a los títulos académicos en el doctor Pachín, Ph. D., Ph 2, A.M.D.G., R.S.V.P. Uno de estos títulos corresponde a la divisa del sistema: Amor, Madurez, Derecho, Gloria, siendo las iniciales citadas las de la divisa jesuita. El doctor Wilhem Lesshead, de apellido simbólico, luce los títulos Ph. 2 y R.I.P.

Una organización que coopera gustosamente con el sistema regulador es la Policía Lingüística, que provee los términos terminantes para el «idioma básico autorizado». Como hemos visto en *La novela del Indio Tupinamba*, Granell se rebela contra las formas consabidas y gastadas de la expresión popular, pero en *El clavo*, se entrega a la protesta con una «peligrosa anarquía regocijante». Uno de sus procedimientos predilectos consiste en citar dichos y refranes insólitos, como «No hay que pedir albéniz [89] a un peral», cuya significación entre los aragoneses explica así: «Si me das te doy, e si non, non». El refrán, expresión colectiva tradicional, está institucionalizado en el Territorio Regulado Unido, como el refrán oficial autorizado: «Si ves algo que te espanta, arráncate la manta». Otro refrán proviene de la experiencia colectiva, el «virus mingitorio», caracterizado por la afonía y causado por el levantarse de noche un número fatídico de veces para usar la

vespasiona: «Contra la afonía, duerme de noche y habla de día». «Como paño en oro», inversión de una expresión común, viene a ser una «expresiva frase tradicional, aún tan elocuente, a veces, en nuestros días» (77).

Ante los modos de hablar más comunes, Granell se detiene para analizarlos o enmendarlos. La expresión «darnos de bruces» suscita la pregunta: ¿Qué son bruces?, y la aclaración ofrecida por uno de los sabios del sistema es: «Creo que viene del vasco» (20). A continuación, la descripción de la escalera sintética como «la misma cabalidad en persona» se corrige: «es decir, en escalera», con notable atención a la precisión lingüística, una «expresiva frase tradicional, aun tan elocuente, a veces, en nuestros días» (77).

Nos despista constantemente Granell al quitarnos la significación acostumbrada de las palabras. La consabida «jornada de labor» viene a denominar «tres horitas cabales, que no podía reducir ni el lucero del alba, caso de existir semejante fantasma» (91).

El lenguaje es una fuente constante de libertad, puesto que obedece a los impulsos más caprichosos, pese a la presencia del Jefe de la Policía Lingüística, «idiomático jefe» en la novela. Granell traza las etimologías más disparatadas, basándose en libres asociaciones de carácter auditivo y luego hilvanándolas con maquinaciones de tipo cerebral. Don Isaac Peral y don Isaac Albéniz son parientes «a juzgar por la comunidad denominativa de ambos» (37), y las palabras canoa y canosa no sólo se parecen en su común raíz volapuk, sino también en sus conceptos connotativos (hay que leerlo para creerlo). Después de seguir estos vericuetos lingüísticos, el lector está dispuesto aún a dejarse convencer de la evolución etimológica de to call easy a tucolisi, [90] calesa, colisión y coliseum. Lo que más despista al lector es que Granell emplea una lógica hilarante e incontrovertible cuando menos se espera, y cuando ni siquiera hace falta, como su defensa del nombre del helicóptero, «pues no hace falta ser muy avisado para percatarse de lo insensato que sería denominarlo vaca o tren, no siendo ni una cosa ni la otra; aunque no hay por qué no admitir que autogiro La Cierva tampoco le hubiese sentado mal del todo» (40).

## LA GUERRA CONTRA LA RAZÓN

La sociedad de la novela es perfectamente regulada en todos los órdenes de la vida. Rinde culto a la razón, pero los resultados no son los que se espera. Parece que Granell considera absurda una sociedad tan exclusivamente racional, de modo que no sorprende que depare otros absurdos. Como el extremado empleo de la lógica es tan erróneo como la exclusión completa de la misma, cabe imaginarse actitudes exageradas en los dos casos. Si la superstición, cosa ilógica, dicta lo aciago de pasar por debajo de una escalera, la razón imperante en el Territorio Unido simplemente produce una inversión: «Aun estando prohibidas las supersticiones -o, mejor dicho, habiendo sido racionalmente superadas-, de entonces data la creencia, tan generalizada, de ser un buen augurio el pasar por debajo de una escalera» (10).

La duda es otra función controlada racionalmente, declarándose la duda vulgar un «mero solipsismo metafísico». La lógica, aplicada a la duda, la desvanece: «Dudar del Sistema

sería un acto irracional, en vista de que el Sistema es la misma razón» (17). El director autoriza solamente la duda radical, científica y estadística, pero en un lapso se le escapa la expresión vulgar: «Dudo que sea así» (18). La lógica del Sistema es terminante: «Puesto que había reglas, éstas debían cumplirse» (93).

Aun así, hay vestigios de optimismo dentro de la situación controlada porque la razón falla, no en su aplicación a las exigencias de la Factoría Reguladora, sino en asuntos de más importancia universal, como las cuestiones metafísicas. La sorpresa que causa la siguiente afirmación ilustra esto: «En nuestros [91] días, cualquiera, por poco científico que sea, sabe al dedillo que el origen, de las especies o de lo que sea, es rigurosamente divino». Podría servir de comentario una explicación que hace Breton en el Primer manifiesto surrealista:

Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan sólo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario. La parte de racionalismo absoluto que todavía sigue en boga solamente puede aplicarse a hechos estrechamente ligados a nuestra experiencia. Contrariamente, las finalidades de orden puramente lógico quedan fuera de su alcance.

Dice Granell en una novela posterior a *El clavo*, *Lo que sucedió*, que «en todo sistema racional late el disparate» y que el racionalismo occidental es «el disparate lógico y sistemáticamente organizado en serie». Estas observaciones se aplican muy bien al mundo descrito en nuestra novela, y parecen reforzadas por el dato de que el clavo es descubierto en la pared occidental del laboratorio del doctor Pachín. Los disparates lógicos abundan aquí, como la conclusión tajante de que el no descubrir la urdimbre de un crimen es igual a ser cómplice. Lo más peligroso del imperio de la lógica es que se la emplea con suma arbitrariedad, casi siempre para defender la posición de los dirigentes. Los millones de laborantes están clasificados para cumplir su función de servir las necesidades de la Red «excepto, claro, los de la jerarquía dirigente, ya que éstos no se iban a distribuir como si fuesen cualquier cosa; aparte el contrasentido de que se distribuyesen a sí mismos quienes precisamente tenían la misión de velar por la necesaria distribución de los demás» (64).

El Sistema, claro está, no admite el sentimentalismo, excepto en los individuos menos cerebrales, en quienes se podría explicar, por ejemplo, la presencia de una foto de un helicóptero como «un estúpido o enfermizo atavismo sentimentalista» (61). Los laborantes cumplen como autómatas, y los dirigentes sabios y cerebrales de la Factoría son muy razonables hasta que el descubrimiento [92] de lo insólito crea sobresaltos y comportamiento agresivo.

Los efectos que tienen los controles inflexibles en el hombre son nocivos, según nos muestra Granell en los múltiples absurdos que encontramos en la situación. Como el autor surrealista es recipiente de impulsos subconscientes, importantes «errores» pueden representar lapsos muy significativos, como la afirmación de que «la fuerza del Sistema Regulador procede, ante todo, de esa rara y fenomenal capacidad que ha demostrado poseer para lograr que lo creído sin crédito acabe radicalmente acreditado» (107). El contexto se refiere a un experimento que confirmó una formulación teórica, pero el lapso parece apuntar a la lógica que se emplea en el Sistema, y que en efecto desacredita «lo creído sin

crédito» a tal punto que es considerado algo sucio, despreciable, o «acerditado». Claro está, que de «acreditado» a «acerditado» hay dos letras y la mar de significación.

Una de las armas que emplea Granell para su guerra contra la lógica es su uso original de lo que Unamuno llama «ergo, el fatídico ergo... el símbolo de la esclavitud del espíritu». Granell se sacude el yugo del ergo con suma facilidad. Cuando en sus novelas aparecen los términos por consiguiente o por ende, el lector puede estar seguro de que no hay ninguna relación lógica entre lo que precede y lo que sigue.

Los siguientes ejemplos muestran el ergo en su expresión más absurda de efectos que nada tienen que ver con las causas:

Ahora bien, tales personas eran propicias a la calvicie -o pérdida total del cabello-, lo que igualmente supone un correr más de la cuenta en lo de quedarse mondo y lirondo por la parte de arriba. Por consiguiente, debe considerarse con atención la denominación de ciertos vehículos, en apariencia contemporáneos de los primeros helicópteros, conocidos por canoas. Esta denominación denota que los mismos eran susceptibles de moverse sin requerir la adición de bestias como las que, hábilmente adosadas a su exterior, arrastraban a otras clases de vehículos. Esto se deduce fácilmente del hecho de no existir un solo animal arrastrador llamado canoa... (38, subrayado mío). [93]

... todos los laborantes certificados sanos congregábanse en el Estadium Social Regulado para disfrutar del solaz a que habían derecho y, por consiguiente, obligación (47).

Un clavo no se encuentra en ninguna parte. Nadie posee clavos. Nadie usa clavos. Nadie pide ni puede pedir clavos a ninguna oficina. Sábese, por ende, que el clavo no se produce por generación espontánea. Las montañas no dan clavos, ni las vacas (65).

El autor nos «orienta» a menudo con advertencias contra lo ridículo que resultan bastante absurdas, puesto que toda la novela se alimenta de situaciones inverosímiles. «¡No hay para qué exagerar! Esto no. Sería ridículo», nos advierte el narrador, y lo que parece más ridículo es que nos lo diga. Sus comentarios como «hacíase casi imposible admitir», y «resultaba todavía mucho más increíble» sólo sirven para subrayar la ironía de que el suceso descrito es la aparición de un clavo en el laboratorio del doctor Pachín, lo cual, en nuestro mundo fuera de la novela, no constituiría nada sorprendente.

Nos encontramos con que la lógica tan reverenciada en el Territorio Unido ha dado lugar a una sociedad totalmente ilógica. El método científico y el lenguaje técnico, como fines en sí, resultan absurdos aplicados a la extraña realidad, o surrealidad de la sociedad. Nada más eficaz para llevar a cabo una guerra contra la lógica que el humor, que además de descubrir las fallas del sistema totalitario-científico, pone en evidencia algunas de las verdades de nuestra civilización del siglo XX. Las derivaciones tecnicocientíficas del invento de la Escalera Sintética, por ejemplo, parecen absurdas a primera vista: cremas epidérmicas, zapatones, píldoras, gafas, uniformes, defensas higiénicas nasales, y «ediciones de libros especiales para leer sin fatiga durante los procesos de escalerización».

Sin embargo, si se sustituye otra cosa como el invento del televisor, o el avión, se ve que muchas industrias cuyas funciones parecen ajenas se han aprovechado de tales inventos.

El humorismo de Granell sobresale en este recurso de enumeración dispar, como acabamos de ver. Mientras que André Breton notó que en sus experimentos con la escritura del pensamiento, [94] o escritura automática, sucedían «aquí y allá, alguna frase de gran comicidad», en Granell, la misma operación crea constantemente efectos cómicos. Pero lo que más sorprendió a Breton fue que estas asociaciones espontáneas podían adquirir la fuerza de comentarios significativos en cuanto a nuestro mundo: «Poéticamente hablando, tales elementos destacan ante todo por su alto grado de absurdo inmediato, y este absurdo, una vez examinado con mayor detención, tiene la característica de conducir a cuanto hay de admisible y legítimo en nuestro mundo, a la divulgación de cierto número de propiedades y de hechos que, en resumen, no son menos objetivos que otros muchos». Así que resulta muy graciosa la lista que da Granell de los productos vitales que se guardan en la Despensa Provisora más grande del mundo, no sólo porque es una lista tan heterogénea, sino porque el absurdo conjunto subraya, en efecto, lo ridículo de que las sociedades desarrolladas hayan venido a considerar como necesidades las cosas menos necesarias. La lista arbitraria de lo que almacena el Territorio Regulado incluye: «alimentos, medicinas, utensilios, venenos, instrumentos, ficheros, semillas, momias, plasma, motores, quirófanos, píldoras, sangre, arena [asociación libre inspirada, sin duda, por la novela de Blasco Ibáñez], bacilos, banderas, coco, ropas, escaleras sintéticas, tapones, avena, planos, apio, agua, azucarillos y aguardiente [grito popular]...» (57). Las cosas se suceden conjuradas por la fuerza de la imaginación del autor, produciendo, como se ve aquí, una extraña mezcla de verdad y disparate.

Otras veces, Granell gusta de despistar de pronto con una pequeña observación completamente inesperada e inconcebible en ese momento, como en su descripción de una foto que «representaba un helicóptero antiguo, de los que aún se movían por tracción animal» (9), o de la llaneza con que el director del Centro Regulador se dirige a sus colegas, «que daba la sensación de que los seres humanos fuesen en realidad iguales» (16). Sin la más leve inmutación, el narrador informa de que «el complejo [95] comunicativo resultaba practicable en toda plenitud los días primero y catorce de cada uno de los trece meses» (47).

#### LA FALACIA DE «VER ES CREER»

El surrealista no cree en la vista, sino en las visiones. La percepción externa es solamente un punto de partida; el ejercicio voluntario de la imaginación y la memoria actúan sobre los estímulos externos para crear el surrealismo. La palabra vidente, que en su uso menos trascendente como adjetivo denomina a la persona que ve, adquiere significación surrealista en forma de sustantivo en la directriz de Rimbaud: «Digo que es necesario ser vidente, convertirse en vidente». Solamente el vidente, el que ve no sólo con los ojos, sino con la imaginación, y el espíritu, puede percibir «la conciencia poética de las cosas», la cual es mucho más valiosa que la superficie material para el artista.

En *El Clavo* hay un claro desdén por la realidad limitada que nos entrega la vista. Una de las clasificaciones de los laborantes de la Factoría es el tipo V o visual, menos estimado que el tipo C, cerebral, cuyo ejemplo más brillante es el doctor Pachín. Es genial la manera en que Granell describe el invento de la Escalera Sintética, creación cerebral de este científico:

Tratábase de un aparato portátil, por así decirlo, compuesto por dos listones ligeramente convergentes hacia un extremo, los cuales se unían por medio de unos travesaños en disposición horizontal, sucediéndose en sentido ascendente con arreglo a una bien calculada escala de disminución en las distancias, en sentido contrario a la norma de las pétreas escaleras de las pirámides mayas. En efecto, de peldaño a peldaño se acortaba la separación, al tiempo que cada tramo era algo más corto que el anterior (11).

El sorprendido lector pronto se da cuenta de que la estructura coincide con la acostumbrada perspectiva de la disminución de las dimensiones causada por la distancia, puesto que «la parte más estrecha de la Escalera Sintética debería estar siempre situada [96] hacia arriba» (12). El diseño de una escalera que es, efectivamente, la misma que registra la vista, desenmascara el llamado realismo objetivo como una ilusión, puesto que la disminución por la distancia es un engaño a la vista que hace risibles advertencias como «eso no hay más que verlo» o «creíble sólo visto». Al percibir la coincidencia de la Escalera Sintética con una acostumbrada ilusión óptica, el lector se siente irreparablemente relegado a la categoría de laborante tipo V. El doctor Pachín, en cambio, es un individuo C, tan cerebral que su invención no está inspirada en el concepto visual de la disminución, sino por un motivo tan aplastantemente racional como el de «ir compensando proporcionalmente el gradual desgaste de energías del operador que la utilizase» (11). Cuando recordamos que el verdadero inventor de este formidable fenómeno es Granell, nos parece un ejemplo admirable de una inventiva inagotable.

En el mundo surrealista, que es el de la novela, los ojos tropiezan continuamente con engaños a la vista. Al describir el coloquio de los sabios, dice el narrador que parecía muy normal, pero advierte que esto no es decir nada: «Nótese que se ha significado que dicha reunión sólo en apariencia era normal. Lo cual quiere decir que, en verdad, distaba de serlo» (24). En dicha reunión entra la esposa del director, contra la prohibición reglamentaria, para hablarle de la noticia escandalosa del clavo encontrado en el laboratorio del doctor Pachín. Le da a su esposo lo que aparenta ser un beso, pero no lo es: «Doña Concha aproximó los labios al rostro del director, como si fuera a darle un beso, lo que no tenía sentido ninguno, si se relacionaba tal muestra de afecto conyugal con el contratiempo familiar que anunciaba, ni con el lugar en donde pretendía besarle, que era la oreja» (29).

El narrador, tal como hacen muchas personas, defiende la verdad de su historia en la máxima prueba que es la visión colectiva: «aquí no se está refiriendo una mera impresión individual, sino repitiendo lo que en el entonces fue algo serenamente observado por numerosos testigos» (52). En este momento, el narrador se asocia con sus conciudadanos, quienes tienen «subconscientemente reprimida» la imaginación, y sólo creen en lo [97] que ven con los ojos, especialmente si es lo que ven los demás. Pero los laborantes de la Factoría Reguladora también quedan defraudados, puesto que a pesar de que «habían visto el clavo con sus propios ojos» (6), el temido artefacto, al final, se desintegra: «¡Era sólo

herrumbre!». Ahora no es más que un clavo pulverizado, y por ende invisible, pero «aún irradiaba muerte». La Factoría Reguladora es destruida por la fuerza no de un objeto contante y sonante, sino de un mito que ni siquiera se presenta a la vista colectiva.

## UN IDEAL SURREALISTA Y UNA SOLUCIÓN INACEPTABLE

Mucho se ha escrito acerca del ideal surrealista de alcanzar una visión universal en que se funda lo que parece contradictorio. Breton describió esta esperanza en su Segundo manifiesto surrealista, citando «el engañoso carácter de las viejas antinomias hipócritamente destinadas a impedir cualquier insólita inquietud humana, dándole al hombre una pobre idea de los medios de que dispone, y haciéndole desesperar de la posibilidad de escapar, en una medida aceptable, a la coacción universal». Breton reúne todas las aspiraciones de la actividad surrealista en torno a la esperanza de hallar el punto ideal en que los opuestos dejen de ser percibidos como contradicciones: «Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto donde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones».

Dada esta posición importante del surrealismo, resulta interesante notar que en *El clavo*, aquella época remota de la utilización del clavo, cuando la vida era «animalmente edénica», es caracterizada por «la invención de oponer los contrarios», cosa que el régimen del Sistema de Territorios Unidos ha logrado superar. [98] Como la era del clavo es, efectivamente, la de nosotros, conviene examinar las soluciones que ofrece la sociedad «utópica» que Granell pinta en su novela.

La manera en que el Sistema de Territorio Unido pone fin a la percepción contradictoria de conceptos tradicionalmente opuestos es mediante la yuxtaposición de éstos. El resultado de este procedimiento, sin embargo, no es la fusión de los contrarios, sino su mutua cancelación, en frases como «la libre comunicación oral controlada», «intercomunicación liberalizada bajo control» o «el ejercicio del libre goce de todas las libertades controladas, obligatorias e inalienables». Los criminales del Sistema son despedidos «por sus voluntarios errores subconscientes o por sus conscientes resistencias involuntarias». En la lingüística impera el poder del Diccionario Regulado Completo Abreviado. Yuxtapuestas de este modo, las palabras contradictorias no logran el efecto de síntesis que es el ideal surrealista. El choque resulta violento, y nos damos cuenta de que la aparente síntesis no es más que una estafa verbal en la cual el elemento negativo predomina sobre el positivo. El eslabón perdido evidentemente es la libertad. Ningún intento de alcanzar ese punto ideal de que habla Breton puede realizarse sin la libertad del individuo, puesto que el punto existe en el espíritu humano, y los laborantes de la Factoría Reguladora han sido despojados de su espíritu libre. En cualquier yuxtaposición del concepto de libertad con otro de control, el último acaba con el primero, y la palabra libertad queda traicionada, como una triste ironía. De ahí Breton reconocía la libertad como la esencia misma del surrealismo, y Granell la muestra como la piedra angular, no sólo del surrealismo, sino de la dignidad humana en general.



## LA CONCRETACIÓN DE LO ABSTRACTO

La imagen surrealista aspira a provocar y sorprender, y, como hemos notado anteriormente, se basa no sobre analogía, sino sobre divergencia. La metáfora debe exhibir una intuición [99] creadora, por incongruente que resulte ante los conceptos corrientes y tradicionales. Una de las clasificaciones que ofrece Anna Balakian de la imagen surrealista es la que presta a lo abstracto «la máscara de lo concreto». En esta categoría, dice, cabe por lo menos la mitad de las imágenes surrealistas. Es también uno de los procedimientos más notables en Granell, no sólo en forma de metáforas específicas, sino en la materia misma de la novela.

Como sencilla metáfora, aparece la concretación de lo abstracto al principio de la novela cuando «la noticia» toma la forma de un objeto plástico, yendo por las calles «estirada como una pasta»: «dilatábase incesante por encima y por debajo de las casas, prolongábase a lo largo de las calles..., se hinchaba, se doblaba y se multiplicaba, dando la vuelta completa y aun volviendo una y otra vez sobre sí misma» (5-6). La noticia no se ve como una pasta, sino convertida en ella, con su sustancia concreta y palpable. El carácter de la metáfora en Granell es altamente visual tratándose de cosas abstractas: «Cada nuevo orificio abierto en la cordillera oscura de la ignorancia abría insospechadas avenidas para el desenvolvimiento racional del ingenio humano» (15). Evidentemente, él tiende a ser un tipo V (visual) más bien que A (auditivo), puesto que prefiere expresar los sonidos a veces con imágenes que apelan a los ojos: «un hilito de voz» (19), sirenas de alarma que se convierten en «enérgico borrador de los rumores» (7).

Pero aún más sorprendente que el empleo de este recurso en forma de metáfora repentina y momentánea, es su uso en el mismo acontecer de la novela. La condena a muerte en el Sistema consiste en proporcionar para la víctima el traje de ausencia con un encaje bordado, o tratándose de personas especiales, despedidas con honores, éstas se introducen en una litera musical. Otra concretación novelesca de lo abstracto es lo que llama Granell la ME o Medida Extra. Debido a la ausencia de laborantes y la necesidad de mantener constante la producción de la Factoría Reguladora, se envían vagonetas plasticomédicas proporcionales al tamaño de cada familia y los tipos que ésta contiene para administrar mediante inyecciones la Medida Extra, que aumentará el rendimiento normal. Los efectos de las inyecciones se ven de [100] modo claro en la blancura absoluta de los labios, por cuya razón se le denomina al tratamiento «el lápiz labial». Se podría interpretar esta descripción tan plástica como una concretación de la dosis de terror que en una sociedad totalitaria serviría como «medida extra» para estimular la producción de los laborantes esclavizados.

## CAPÍTULO IV LO QUE SUCEDIO

Dos epígrafes enigmáticos establecen el tono de este libro que el autor llama «crónica»:

Total: ¡pata! (Miguel de Unamuno).

La tercera cosa es una cosa que no me atrevo a decir ahora (J. Ortega y Gasset).

Las atribuciones de las dos citas completamente independizadas resultan graciosas por la falta de alusiones respecto a las circunstancias y los contextos, y al mismo tiempo nos llenan de perplejidad. El libro entero es una mezcla así de mixtificación y humorismo.

Su estructura podría ser descrita con un pasaje que Granell ofrece para describir el cuadro que pinta uno de los personajes, Concheiro:

Y el cuadro mismo, bien mirado, semejaba un desordenado catálogo de realidades donde nada hubiese sido pintado, sino reunido, ensamblado, juntado, superpuesto allí. Mostraba un mareante amasijo de visiones, por su acumulación y superabundancia, Rompía [102] todas las leyes ópticas hasta entonces válidas para diferenciar la perspectiva auténtica de la simulada (188).

Si transferimos el cuadro de Concheiro al reino de la literatura, encontramos que Lo que sucedió presenta un ensamblaje parecido de visiones que, en vez de romper las leyes ópticas, rompen las de la lógica y desprecian todo lo que pudiera ser considerado precepto literario.

### CUEVA DE MONTESINOS SURREALISTA

El surrealismo en este libro parece responder al concepto de que la civilización, guiada por la razón, ha conducido a la gente, a ciegas, a una vida rutinaria insoportable, cuya salida reside en la libre invención humana, emancipada de «las aceradas llagas mortales de la repetición» (55). En la novela se describe a unos «prisioneros de otros, del instante y de sí mismos» (168), palabras que servirían perfectamente para expresar la visión del hombre occidental que evidentemente preocupa a Granell. El tema de Lo que sucedió es la libertad, la única salida aceptable para el hombre. No sería exagerado decir que este tema es el subsuelo de su creación desde sus comienzos, siendo tal vez el único que no conoce límite alguno. La palabra libertad, que, como hemos indicado anteriormente, fue la única que podía exaltar a Breton, es sin duda la contraseña del movimiento surrealista.

El libro es novelesco porque, como indica su título, suceden cosas y, además, hay personajes humanos. Si nos atenemos a «lo que sucedió», el argumento podría considerarse bastante normal para una novela. Perseguido por su participación en una huelga estudiantil, Carlos Naveira se esconde en el taller de un pintor y en el minifundio del tío Matilde, de

donde lo llevan a juicio; logra escaparse y huir de nuevo, reuniéndose con Damiana, quien ha ido en su busca. Si bien estos sucesos parecen lógicos y razonables, cabe decir que sus detalles no lo son: la huelga es contra [103] los antihuelgas, el taller donde el pintor realiza un lienzo inacabable sobre la civilización española en todos sus aspectos es subterráneo, Matilde ha sembrado sus campos de ascensores, y el juez exige que metan todo un latifundio dentro de la sala de justicia, a pesar de los obvios inconvenientes. Quizá inspirado por una famosa metáfora bretoniana: «Bajo mis pies, la tierra es un inmenso periódico desplegado», Granell dice que «se hicieron indispensables muchos dobleces y plisados todo alrededor» para que el latifundio cupiese en el salón. Pero aun dentro del fenómeno más absurdo, surge una lógica inesperada: el juez, al ver al reo cubierto por la tierra, se da cuenta de que no puede respirar, así que se efectúa al momento un «corte terrenal».

La libertad es evidente en el afán de los personajes de buscar lo nuevo. Los veteranos repatriados que recorren el país sin rumbo colocan piedras en los pueblos visitados para no volver a pasar por ellos, y Damiana se queja del «insoponible ruido de las repeticiones» que la persiguen. El autor también busca perspectivas sorprendentes que chocan con nuestra acostumbrada visión de «lo normal»: hay peines que arrastran a las manos y un valle que se proyecta usar como pantano en el futuro.

Como hemos dicho antes, Granell cree que en el racionalismo occidental siempre late el disparate «lógica y sistemáticamente organizado en serie» (294). Dentro de la novela hay varios sistemas que funcionan en nuestra sociedad, como la justicia, la instrucción y el ejército, y Granell inyecta en cada caso los hechos más absurdos: el abogado acusador se detiene para aceptar la merienda que le ofrece su solícita mamá; en la Universidad se guardan los libros bajo llave; se establece una Academia de Mendicación; el general del ejército ordena a un capitán que no muera. Se burla también de diversas colectividades, como «el pueblo amorfo» que acude al juicio de Carlos ansioso de presenciar una ejecución. Vemos el contagio colectivo de los dichos populares, y el «encebollamiento» general de los espectadores del juicio. Son ridículos tanto los aduladores del genio literario don Carolino Pérez (autor de *No me mates con tomates*) como [104] los estudiantes, tan preocupados con el cumplimiento de su huelga que olvidan qué decir y a quién manifestarse. Se ridiculiza la tendencia a formar agrupaciones basadas en las afinidades más absurdas: el Cuerpo Voluntario de Lesbianas Esterilizadas (72). Si Breton nos sorprende en *Pez soluble* al mostrar como persona el Lugar del Encuentro, Granell nos da personajes extraños, como el Pueblo Amorfo, la Santa Compañía y Cervantes «disfrazado de España» en un lienzo. Si hay lo que se puede llamar protagonista en *Lo que sucedió*, es la familia Naveira, «célula colectiva de la privacidad individual», preocupada con su «miembro amputado», que es Carlos.

Donde más luce Granell su penetrante comicidad es en su aplicación de procedimientos racionales para tergiversar los hechos. Explica las cosas con una lógica imperturbable, pero el sentido es disparatado. Las fronteras entre lo lógico y lo absurdo quedan borrosas, como cuando los ministros proponen dar lupas a los campesinos para que puedan ver sus minúsculas propiedades prometidas. Dado el tamaño reducido de las parcelas, la idea no es del todo ridícula.

Se observa un recurrente movimiento hacia abajo en la novela: el pastor Osorio grita a sus parroquianos desde el borde de un abismo; los hermanos simeones se ocupan en cavar un formidable hoyo en medio de un camino, en vez de taparlo; el taller del pintor Concheiro es subterráneo; unos canteros cavan una fosa en la Casa de Estudios (claro está, para enterrar a un muerto); los criados del genio literario bajan con cuerdas a sus admiradores desde el ático de la abarrotada casa hasta la calle; se hunde el piso de una fábrica de salchichones, y Carlos Naveira se halla oculto sucesivamente bajo un latifundio, un asiento de palco, un camastro de ramera, un puente y la tapa de una caja. Como si la civilización tendiese al hundimiento y la humillación más que a la elevación, o cual si la fantasía se sintiese más a gusto en una nueva Cueva de Montesinos. Se recordará que lo que Don Quijote contó de su descenso a la cueva del encanto fue tan disparatado que su conducta habitual le parece a Sancho normal en comparación: [105]

-En mala coyuntura y en peor sazón y en aciago día bajó vuesa merced, caro patrón mío, al otro mundo, y en mal punto se encontró con el señor Montesinos, que tal nos le ha vuelto. Bien se estaba vuesa merced acá arriba con su entero juicio, tal cual Dios se le había dado, hablando sentencias y dando consejos a cada paso, y no agora, contando los mayores disparates que pueden imaginarse.

El mismo «autor» Cide Hamete Benengeli da esta aventura por apócrifa, por ser completamente inverosímil que fabricara Don Quijote «tan gran máquina de disparates». El descenso del caballero de la Mancha se asemeja al que trata de efectuar el surrealista en el interior del ser. Breton habla de resplandor e iluminación; Cervantes habla de cristal, transparencia y claridad. La cueva en donde trabaja Concheiro y se esconde Carlos parece ser el último recinto de la libertad, desde el cual se oyen todavía los tiros de afuera. Quizá el movimiento hacia abajo que se nota en el libro es simbólico del descenso iluminador descrito por Breton y novelado por Cervantes. En Pez soluble Breton emplea la imagen de una muchacha que «bajó las escaleras de la libertad que conducían a la ilusión de lo nunca visto». Es el camino que sigue Granell para entrar en su propia cueva de Montesinos.

## VISIÓN DE ESPAÑA

La peripecia de la novela se desarrolla en España y en otras partes de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. La perspectiva es más ecuánime que en La novela del Indio Tupinamba, y la visión de España que nos entrega Granell sin duda está templada por el tiempo y la distancia.

El autor presenta puntos de vista divergentes en el desprecio de los alemanes por la «degeneración lingüística» de lo que ellos consideran una nación atrasada, mientras que el narrador comenta: [106] «¡Qué riqueza, la del idioma nacional!» (209). Si la primera opinión resulta absurda debido a la arrogancia de los alemanes, la segunda es igualmente ridícula porque se refiere específicamente a una frase: «Un chato para mí y una torrija para el caballo», que se dice en todas partes y en las más diversas circunstancias. En vez de variedad, representa una sola expresión que va convirtiéndose en convencionalismo, a pesar de la «mina inagotable» que ve en ella el narrador. Granell adopta un tono de obvia

exageración al elogiar la gran imaginación de los españoles al aplicar dicha expresión en situaciones tan variadas, pues nos asegura que son «cosas que sólo pueden darse en una tierra excepcional, incomprendida por el extranjero» (210).

El preboste de la Casa de Estudios también defiende con entusiasmo los logros españoles y la manera española de hacer las cosas:

El nuestro no es un país salvaje, y constituye grave error deducirlo del hecho de que no tenga técnicas tradicionales ni progreso tecnológico. Cada país es lo que es; o sea, lo que puede. De manera que las cosas se hacen a tuestas o a derechas, pero se hacen, que es lo importante. Nuestras tumbas no serán como ésas tan lujosas y mecánicas que hay en el extranjero, mas no por ello dejan de ser tan tumbas como las que más. No pocos potentados de otras culturas darían un ojo de la cara por verse enterrados tan a conciencia, si bien es verdad que con tan pocos medios. Estos canteros, improvisando gracias a la imaginación, redoblando esfuerzos donde hay carencia de elementos, revelan una vez más lo que es España y lo que el español puede. ¡Qué orgulloso me siento de haber nacido en esta roca ibérica! (154-155).

Cuando se recuerda que la inspiración para esta elocuente defensa de la imaginación española es la improvisación de los canteros que cavan una tumba dentro de la Casa de Estudios, se hace más que evidente la sátira, pero al mismo tiempo, hay que admirar la manera en que el preboste defiende lo suyo. Entre el humor y la ironía, se asoma la pura verdad, pues efectivamente, las tumbas humildes no «dejan de ser tan tumbas como las que más».

La actitud de Granell hacia los defectos españoles es decididamente [107] más benigna que en su primera novela y, además, forma parte de una larga tradición de autocrítica nacional. Veamos, por ejemplo, su lista de «los aportes técnicos hispánicos a la civilización», incluidos en la inmensa pintura de Concheiro:

Después de todo, aseguraba, la bota de vino, el éxtasis místico perfeccionado, la infantería, el descubrimiento de continentes, la siesta y el llegar con retraso a todas partes, el artificio de Juanelo, la goma de borrar -que había empezado siendo una miga de pan-, el dolor de cabeza no como alteración fisiológica, sino como vía de evasión para no hacer algo; la gana para, sin evasión, hacerlo; la avaricia sexual envasada en donjuanada, el peto para los caballos de los picadores, el estado nacional, la máquina ajedrecística de Torres Quevedo, la compensación del vocear contra la indigencia del pensar, la conquista imaginaria del espacio mortal; la complejidad que reemplazó la reina de los naipes por el caballo; el chorizo, la compañía de Jesús, el autogiro, la tortilla, el submarino, el uso del viento no para la aviación, sino para los buñuelos, etc., etc., porque sería el cuento de nunca acabar, ¿no denotaban técnicas admirables, pruebas fehacientes de un genio sin par? (196-197).

Otro tema español que aparece varias veces en el libro es el viejo prejuicio contra los no cristianos. Al aceptar donativos, el pueblo «judeoárabecristiano» en todas las posibles combinaciones (involuntario) acerca de sus antepasados para asegurarse de que todos son cristianos viejos. El sin sentido de tal prejuicio está subrayado por el lienzo histórico de

Concheiro, que reproduce el pueblo «judeoárabecristiano» en todas las posibles combinaciones: «Veíanse conjuntos de moros unidos a judíos peleando contra los cristianos, y grupos de cristianos con contingentes judíos luchando contra los moros, y moros con cristianos guerreando contra los judíos, y a judíos con moros y cristianos batallando contra cristianos aliados a judíos», etc. (195).

Dentro del cuadro granellano de España, se refiere a menudo a su patria chica, Galicia. Emplea términos lingüísticos naturales de Galicia, y los personajes más admirables de la novela llevan apellidos gallegos, como Concheiro y Naveira.

Aunque en la ya citada nota autobiográfica que aparece en la contraportada de la novela Granell dice que aspira a ser «el [108] más insignificante de los galleguistas», indica al mismo tiempo que es de La Coruña, pueblo, «así, feliz». Con una alusión parecida, describe en el cuadro de Concheiro «la punta de una descomunal estilográfica en los aires, la cual no era tal, ni cosa que remotamente se le pareciese, sino la parte delantera, o proa, del dirigible 'Conde Zeppelin' la primera vez que remontó la torre de Hércules, de La Coruña, lo que a los coruñeses no les importaba absolutamente nada, por ser un pueblo alegre» (197). De esta manera contribuye Granell, quiera o no, a la teoría del galleguismo del humor que combate Evaristo Acevedo en su libro Teoría e interpretación del humor español, donde cita a Wenceslao Fernández-Flórez, quien sostiene que El Quijote es la única obra de humor en la literatura hispana. Para Fernández-Flórez, gallego, hay pueblos particularmente capacitados para el humor, especialmente los celtas, cuya sangre riega a los gallegos. Cita las palabras de Fernández Navarrete que van al frente de la edición de El Quijote publicada por la Academia: «La preclara y nobilísima estirpe de los Cervantes, que desde Galicia se trasladó a Castilla», y señala que el apellido de Saavedra es puramente galaico y el de Cervantes está en la toponimia gallega. Con obvio sarcasmo comenta Evaristo Acevedo que «la tesis es clara. Si un español quiere ser humorista, no tiene más remedio que haber nacido en Galicia». Aunque la lógica está de parte de Acevedo, gran estudioso del fenómeno humorístico, el surrealismo, que desprecia la lógica, nos inspira a colocar el nombre de Granell, sin más ni más, entre los galleguistas del humor.

## EL OBJETO MARAVILLOSO

En el Primer manifiesto del surrealismo, André Breton habla de «la conciencia poética de las cosas, que tan sólo he conseguido adquirir mediante el contacto espiritual con ellas, mil veces [109] repetido». Para la mayor parte de la gente, el contacto cotidiano con las cosas de uso común hace que pierdan cualquier encanto que quizá tuvieran al principio. Hemos visto ya cómo el clavo, objeto que por lo general no despierta el más mínimo interés, llegó a ser algo de tanta importancia, que su presencia precipita un desastre. Lo que transforma un objeto al parecer trivial en algo trascendente es la sensibilidad del observador, la cual descubre, mediante el contacto espiritual de que habla Breton, un cariz nuevo. Se revela de pronto lo que en Azorín ha sido llamado «los primores de lo vulgar». Pero el surrealista no se detiene ante el descubrimiento de la belleza del objeto, sino que su imaginación lo dota de carácter maravilloso en completa desproporción con la actitud

acostumbrada que suscita el objeto en los demás seres, insensibles a los poderes latentes que éste encierra.

Lo que sucedió nos ofrece varios objetos cuyo contacto hemos experimentado, tal vez «mil veces». Estas cosas ahora revelan propiedades insospechadas y maravillosas, gracias a la visión creadora del autor.

Uno de estos objetos maravillosos es la caja, que se presenta al principio de la novela en forma de ascensor, y al final en una especie de ataúd libertador que lleva a Carlos y Damiana por las aguas del río.

El ascensor, cosa mecánica de uso diario en nuestra civilización, viene a servir nuevas funciones que la gran inventiva de Granell le asigna. Los encontramos sembrados en las tierras del tío Matilde, y uno de ellos es «un cúbico metálico manoceronte ávido» que trata de devorar a la hija de Matilde. Un ascensor es utilizado como caja resonante por el pastor Osorio cuando éste dirige un sermón a sus oyentes del abismo. Como el ascensor en sus nuevos usos deja de parecer extraordinario a las personas que lo ven así a diario, llega a formar parte de la realidad común y corriente de la novela. Las cosas que esperamos encontrar en el campo, tales como carretas y molinos, se convierten en meros [110] espejismos quijotescos, según vemos en la versión surrealista de un famoso episodio del Quijote:

Pero puede afirmarse que lo que el pastor tomaba por carretas no eran sino ascensores.

Preguntaba Osorio, hasta desgañitarse, que qué estaban haciendo los molinos sin aspas. Y aunque su voz velada ni siquiera llegaba a cien codos de él mismo, no hay por qué ocultar que lo que el pastor tenía por molinos eran sólo ascensores.

(...)

Cambiaban rumbo y forma los prietos polveríos que exhalaba la tierra. Pero el pueblo, aterrado, se mantenía inmóvil, encajado en su asombro. Era sordo el clamor de Osorio desde lo alto, obstinado en saber qué suerte de magia producía tanto crecer de hórreos y barracas y palomares y silos y torres por doquier. Claro que no eran silos, ni hórreos, ni torres, ni palomares, ni barracas ni nada, siendo, como lo eran todas aquellas cajas negras, ascensores brotando del océano en llamas que vomitaba el campo (48-49).

Tergiversando las perspectivas de realidad y magia, la multiplicación de las cosas que comúnmente se encuentran en el campo se ve como obra de encanto, mientras que la comprobación de que sólo se trata de ascensores trae, en cambio, el alivio. La visión surrealista, que es, en efecto, la quijotesca, suplanta la del espejismo que «el pueblo» considera real.

Otro objeto que Granell somete a una perspectiva invertida es el peine, que en manos de la familia Naveira realiza sus proezas con una autonomía nunca imaginada por los que usamos tal objeto a diario:

Los peines prosiguieron en su peineteo. Los peines se agitaban: vibraba el destello de su áspero murmullo. Los peines arrastraban a las manos, dócilmente nerviosas,

por las ralas cenefas de frágiles abismos, por los surcos sin traza de posibles seres sumergidos (22).

Los peines de la familia son «rastrillos de carey y de hueso», que emiten ascuas y llevan prisioneras a las manos. La Santa Compañía comenta que los peines con los pelos «parecen puñales con cargazón de chispas» (26). [111]

Surge de nuevo un objeto surrealista en la escena del juicio, cuando Carlos escarba debajo del minifundio que le cubre y saca un objeto duro que resulta ser una sartén con cebollas enmohecidas, cosa tan común, que el Juez observa que «no hay ni un rincón sin sartenes y cebollas en todo el territorio nacional. Y ahora, por una circunstancia fortuita, del todo imprevista, ¡hasta aparecen en el subsuelo!» (338). Pero ahí, bajo la fuerza de la magia que Granell inyecta, la sartén suscita curiosidad e incredulidad en todo el mundo. La indiferencia inicial cede al asombro, puesto que el hallazgo en circunstancias tan insólitas ha dotado al objeto de un aura de virginidad:

La sartén con las cebollas enmohecidas pegadas empezó a pasar de un curioso a otro. En su célebre curso avivaba las brasas de la curiosidad. Todos la contemplaban. La sostenían con incredulidad, tanto los subalternos como los magistrados del tribunal de justicia, así como los segadores voluntarios agregados. Se asombraban ante ella, aun desdenándola. No obstante constituir un utensilio tan superabundante, en el cual nadie dejaba de creer en abstracto, teniéndolo ante sí lo ponían en duda. Se empeñaban en comprobar su existencia, en calibrar su razón factual (340).

Contra toda lógica, no es el concepto abstracto, sino el objeto concreto, capaz de ser comprobado por los sentidos, lo que causa duda. Como ya hemos observado en Granell, la surrealidad no necesita de «pruebas» tan banales como las que rinden los sentidos, porque existe por obra y gracia de la fantasía creadora.

Sabemos que estamos en presencia de otro objeto surrealista cuando el Preboste de la Casa de Estudios ofrece un discurso extenso y elocuente acerca del libro cedido por don Edelmiro Serrantes del Monte, «prócer de las letras locales», en el capítulo titulado «Honra a la filantropía». La celebración del libro por el Preboste resulta muy graciosa, porque no se refiere para nada al contenido del volumen, ya que, de todos modos, estaba escrito en un idioma extranjero:

Así, pues, este objeto visible, inaudible, ponderable y mensurable si nos atenemos al número de sus páginas, líneas, párrafos, letras, etcétera, forma la entidad que conocemos por libro, denominación [112] de común y voluntario acuerdo aceptada por las más altas autoridades en la materia. En suma: he aquí, pues, un libro. Nada menos que todo un libro, como acaso hubiese dicho Unamuno; o, si lo preferís, menos que todo un libro, nada, como probablemente no hubiera tenido empacho en decirlo Séneca (131).

Insiste en que un libro «dista mucho de ser un libro a secas» y divaga en torno a la encuadernación y origen de la piel que lo cubre. Por consiguiente, y con tristes conclusiones, cuando se recuerda que quien habla es el mismísimo Preboste universitario, el libro viene a ser un objeto para ser contemplado, tocado y celebrado; todo menos leído.



La celebración del objeto-libro por el preboste tiene sus orígenes, quizá, en una anécdota que cuenta Granell en una de sus «Notas» en Arte y artistas en Guatemala, en 1949, bajo el título de «Arrebato biológico»:

Iba yo un día por la calle con un libro bajo el brazo. Me encontré con el ministro de la República de X (no lo digamos, su país no tiene la culpa, o quizá la tenga). Se abalanzó hacia mí, apresurando el paso, preso de fervoroso entusiasmo:

-¡Un libro!, ¡un libro! -exclamaba a voces.

Luego me relató una vieja historia, que comenzaba así:

-Una vez, también yo compré un libro...

Y terminaba así:

-¡Adoro los libros! (30).

Lo que sucedió está lleno de objetos que maravillan. Como por la errada magia de un prestidigitador ebrio, aparece algo sin ser conjurado: «El Comodoro de la "Almirante Patiño" sacó la pipa y la arrojó furioso al agua, pues ni fumaba ni sabía quién se la habría metido en el bolsillo» (85). Una brújula se convierte en una anticuada caja de rapé, y un mapa que usan los veteranos repatriados, sospechado de no ser de España, resulta ser de Nueva Granada. Como el mundo novelesco de esta «crónica» nos depara sorpresas en cada página, aprendemos a aceptarlas sin alterarnos. Cuando un retrato del rey que adorna las paredes de la Casa de Estudios inclina la cabeza, saca la lengua y crece piernas, casi no sorprende que quien suplía la real testa fuera un estudiante escondido en el cuadro decapitado. [113]

## LO MARAVILLOSO, NO LO MISTERIOSO

El surrealismo insiste en la importancia de lo maravilloso, pero, como reconoce Granell, «niega la existencia de lo sobrenatural». Todo lo que crea la fantasía humana cae dentro del reino de lo real y excluye la posibilidad de que intervengan en este proceso fuerzas extrahumanas. Por consiguiente, en vez de magia o misterio, hay maravilla. Cuando se oyen aldabonazos en la puerta de los Naveira, el hecho llama la atención porque la casa no cuenta con ningún aldabón. Manuela, la criada, echa la culpa a «Antroido», pero don Juan Naveira, siendo positivista, ofrece la explicación de que se trata de una alucinación colectiva. Además, advierte, «fantasmas, no los hay. La ciencia ha demostrado que no existen. Y de existir, la ciencia ha demostrado la imposibilidad de demostrar su existencia» (24). Esta última observación apunta a la impotencia de la ciencia ante las cosas que eluden a «nuestras escasas posibilidades perceptivas» (30). Confrontado con la presencia de la Santa Compañía, afirma su inexistencia, aun en la situación obviamente incongruente de estar hablando con ella. La Santa Compañía explica que ella recorre esas tierras desde hace siglos en su forma maravillosa y poética:

Pues a un tiempo yo soy yo y soy otras. Yo misma soy plural. Soy esto y aquello, opacidad y transparencia, el terror y el coraje; soy un hielo incendiado, y, asimismo, soy un número incierto, pero igualmente, por cierto y al tiempo, siendo una, soy varias. Tal es mi

esencia de Santa Compañía, con mis flamas a cuestas: un espejo candente que se autorrefleja, un reflejo de carámbanos que acrecienta la imagen de quienes me contemplan o presienten (35).

Cuando dice a don Jorge que no existe por capricho, sino por «claro equilibrio de ciertas componendas entre hálitos y lumbres», él se alegra al ver que hay leyes, cosa que casi lo hace admitir su existencia. La posición científica queda así reducida al absurdo de negar lo que no cae dentro de sus leyes, como si [114] éstas incluyeran todas las posibilidades. La ciencia evidentemente está limitada a las leyes conocidas, lo cual no excluye la posibilidad de que existan otras leyes todavía por descubrir. La visión surrealista, en cambio, ve con ecuanimidad los acontecimientos que parecen maravillosos por suceder fuera de las reglas conocidas porque nada está vedado a la fuerza imaginativa. La palabra «leyes» conmueve al científico don Jorge, mientras que los surrealistas se exaltan al librarse de ellas.

Varios episodios de la novela parecen encaminados a mostrar que muchos sucesos, al parecer inexplicables, carecen totalmente de elementos sobrenaturales. Cuando los soldados alemanes persiguen a la familia del tío Matilde, los vemos convertirse de un momento a otro en presos franceses. El fenómeno tiene una explicación sencilla: es que los soldados han virado sus uniformes para reunirse como presos al grupo de la familia de Matilde que viene escoltado por Martinica, quien lleva uniforme alemán. Si tal explicación logra aclarar la repentina transformación de los soldados en presos, o sea, el aspecto físico de la metamorfosis, por otra parte, resulta completamente absurda la noticia de que lo hicieron para no llamar la atención a los alemanes, acostumbrados a ver a uno sólo de sus números, acompañando a un montón de presos. El disfraz habría sido descubierto porque iban juntos y sin presos.

Se explica otra metamorfosis de un modo lógicamente inadecuado: Gayoso encuentra que don Policarpo, novelista que muere en el descenso del tejado de la casa del genio literario don Carolino Pérez, se convierte en éste, pero la razón es que Gayoso simplemente le había llamado don Policarpo por error. El lector se siente aliviado al comprobar que no se ha efectuado ninguna metamorfosis sobrenatural, ya que Gayoso solamente ha llamado al hombre con un nombre equivocado, pero pronto recuerda que la equivocación procede de la circunstancia absurda de que «la primera persona que veía descender del tejado de la casa de don Carolino Pérez era don Policarpo Torrellas y Cuatrecases, con quien se enfrentaba por primera vez en su vida» (235). Es muy comprensible el error. ¡Al ver a una persona [115] por primera vez en la vida, debe ser muy fácil equivocarse de nombre!

En el espectáculo de Blondín el mago, se ve claramente el predominio de la maravilla sobre la magia. Mientras Carlos observa el espectáculo desde su refugio debajo de un palco, Blondín es encerrado en una caja asegurada con cadenas y con mil quinientos candados de un número igual de llaves diferentes. Blondín se traga la llave principal antes de dejarse encerrar. Si el lector espera ver al mago hacer magia, queda defraudado; sacan a Blondín de la misma manera en que lo encerraron, abriendo en orden inverso cada uno de los mil quinientos candados. A pesar de no ser un espectáculo de magia, aun hay motivo para celebrarlo:

Todo había sucedido hasta el momento, al menos, con la misma precisión con que antes se había procedido al exacto encerramiento. Así, pues, el esfuerzo y la inteligencia, racionalmente coordinados, permitían, en brevísimo tiempo, reducir a aquel ser humano al más hermético encierro. Los mismos esfuerzos, inteligencia y coordinación, podrían liberarlo. Claro que esto no era tan simple como pudiera pensarse. Corría el riesgo de malograr la salvación al menor contratiempo. Bastaría que una odalisca olvidase qué candado le tocaba abrir, o cuál, entre las suyas, sería la llave de éste o de aquél, y el proceso rescatador no sólo se interrumpiría, sino que acaso ya nunca más pudiera efectuarse.

Como toque final, Blondín pasa por el orificio de respiración de la caja la última llave que usa la princesa oriental para abrir el candadito final, y surge victorioso el señor Blondín, llamado «el mago» por Granell. No había ni trucos ni magia en la maravillosa liberación de Blondín; solamente un espectáculo de coordinación humana.

## EL HILARANTE LENGUAJE SURREALISTA

El lenguaje en todas sus formas asume un papel principal en esta novela, haciendo verdad la observación de Breton de que «el idioma ha sido dado al hombre para que lo use de manera surrealista». El uso surrealista del lenguaje no supone la alteración [116] de su sintaxis esencial ni la desintegración de la palabra. Es una «materia prima», no para ser destruida, sino para ser utilizada con imaginación. La conjunción alquímica de las palabras debe crear luminosidad, y en Granell es el humor lo que enciende las chispas.

Uno de los procedimientos predilectos, ya señalado en *La novela del Indio Tupinamba*, es explicar algo que es en realidad tan obvio que no requiere explicación alguna. En *Lo que sucedió*, lo hace con un ejemplo lingüístico, consignando que uno de sus personajes dijo «con énfasis en la a de la sílaba na: ¡nada!», fenómeno que el lector comprueba en seguida que coincide con la acostumbrada manera de pronunciar esa palabra.

También emplea el novelista maneras de narrar insólitas, como la noticia de que «la hija menor del tabernero estaba todavía sin casar. Lo mismo les sucedió a las otras», en vez de darnos la noticia prosaica de que todas las hijas del tabernero estaban todavía sin casar.

La actitud de Granell frente a las palabras es de hilarante libertad, creando vocablos como «ninguén» (91), «frior» (167) y «canicalvos» (86). Su incontrolable vuelo imaginativo erige todo un vocabulario nuevo inspirado por el hallazgo de la sartén con cebollas enmohecidas que saca Carlos del subsuelo en el tribunal: cebollenta masa, encebollamiento, eficacia cebollil, cebollosa dilatada atmósfera, encebolladura, proceso encebollador, recebollamientos, encebollación, ortodoxia cebollera, cebollante sartén, requetecebollentas adherencias, total nauseabunda encebollinación (340).

El autor arma un regocijado léxico alrededor de un dicho capitalino, «¡Amos, anda!», convirtiéndolo en amosandismo, con sus correspondientes formas amosandar, amosandeo, redondez amosandista, amosandura, conjuro amosandador; todo esto para comprobar que

«dicha en la capital, que es el imperio del humor, hasta la frase más corriente obtiene las más inesperadas resonancias». Será verdad, hasta cierto punto, pero es más exacto decir que es Granell quien saca y recoge de las expresiones más corrientes un sinfín de graciosas resonancias. [117]

Siempre atento a la facilidad con que las ideas se fijan en esas cápsulas demasiado cómodas que son los dichos populares, Granell a menudo los desvirtúa y los pone en ridículo. El preboste se refiere al «sabio» que dijo: «Más vale libro ante ojos que mil en los abrojos». Otros refranes apócrifos citados por Granell son: «"Cosas veredes", aunque esto no sea un refrán» (241) y «boca cerrada no suelta las moscas» (417). Con una leve alteración, el dicho popular más conocido se convierte en un absurdo, aunque el lector comprueba fácilmente que el nuevo refrán no deja de tener alguna razón, pues, efectivamente, «boca cerrada no suelta las moscas».

Hay parodias del lenguaje oficial, político, académico y judicial, en la novela, pero se puede decir que el narrador o «cronista» prefiere expresarse en un tono regocijado y festivo, empleando expresiones chuscas como «fiambres» por «muertos», y frases de decidido sabor coloquial: de más y mejor, de rompe y rasga, como unas pascuas, de rechupete, etc. Algunos de los nombres suscitan la risa al aplicarse a hombres, como el tío Matilde, don Lucí (Luciano) y don Carolino, el genio literario. En La novela del Indio Tupinamba, vimos que Lucas, el criado de don Secundino llama té al chocolate: ahora es el tío Matilde quien hace algo parecido al llamar sobrina a su hija. Es en realidad un insinuante chiste, porque, como dice el narrador, la moza «pasaba por sobrina suya y del cura». Lo absurdo del caso es que el tío Matilde no tiene motivo alguno para llamarla sobrina en vez de hija, mientras que el cura sí lo tendría. Para confundirnos más, cuando ya el narrador nos ha asegurado que Martinica es hija del rico propietario y Matilde mismo se lo dice, todavía insiste éste: -«El tío no es el cura, el cura no es tu tío» (43).

La inventiva de Granell aplicada al lenguaje rinde innumerables juegos estilísticos. El primer capítulo contiene una sola frase que ocupa dos páginas y media del texto (14-16). El nombre Damiana da lugar a una larga serie de palabras que empiezan con la letra d. Es un ejemplo de escritura automática, ya que los vocablos fluyen, evidentemente al azar, impulsados por el sonido inicial. El juego llena tres párrafos, formando, aunque parezca [118] increíble, frases comprensibles y además, muy líricas. Damos a continuación sólo una parte del ejercicio surrealista:

Druídica Damiana diurna, descendida de desconocido duro dolmen. ¡Damiana, Damiana! Dúctil, dominante Damiana. Dábale dragonteadas de dulzura, disparábale delicadísimos dardos de dondiegos. Dotándolo de durmientes días despejados, desembarazándolo de dudas, de dilemas; dispersábale, diestra, deliciosos duelos... (406).

Como se ve, el autor respeta la sintaxis y el natural orden lógico al mismo tiempo que da rienda suelta a su dedicación a la d inicial.

A veces el juego parece surgir de modo espontáneo y fugaz, como si el escritor de pronto se dejara lanzar en un interludio de goce auditivo al describir «ferruginosos cerrojos chirriantes» (178) y «letárgica letanía de cegatos lerdos lentos alongados lentes» (179), sin

más propósito que deleitarse en la repetición de la erre y la ele, o, en el primer caso, en la onomatopeya.

En su evidente afán por el uso surrealista del lenguaje, Granell se deja llevar por los caprichosos juegos que le inspiran de vez en cuando las palabras: «... y que si no se tratase trataría, pero que tratándose como se trataba no podía ni siquiera tratar de tratarlo» (73); - «Era un viejo muy viejo y tan viejo el viejo era que todos le decían el viejo Calibán» (84).

Como hemos indicado, Granell no altera la estructura básica del idioma; en efecto, su adhesión a la ortodoxia gramatical resulta hasta absurda cuando insiste en tratar a la familia Naveira, entidad colectiva, como sustantivo estrictamente singular. En la práctica normal, los miembros de una familia no suelen llevar a cabo las mismas acciones simultáneamente, y una referencia inicial al grupo cedería a la designación plural de miembros, para describir sus actividades. Para nuestro autor, sin embargo, la familia Naveira es tan estrechamente unida que merece siempre la forma singular, aun cuando pueda parecer extraña, como la escena en que «la familia Naveira entró en la sala dispuesta a limpiarse los dientes y peinarse» antes de irse «toda junta a sus respectivos menesteres» (17). Algo parecido ocurre cuando el [119] «Pueblo amorfo» asume en la sala de justicia la forma de un ente singular, de acuerdo a su forma gramatical.

En ciertos casos se puede ver evidencia del empleo de la escritura automática, o libre asociación, como, por ejemplo, cuando el pastor de ovejas Osorio, de pronto, es pastor en el sentido religioso. Un ejército de gigantes inmediatamente sugiere, por alusión a una celebrada tradición popular, que éstos van junto con sus cabezudos.

Una fuente de constante hilaridad en la novela son las enumeraciones, que contienen los elementos más absurdos que cabe imaginarse. Cada vez que Granell emprende una lista, podemos esperar ocurrentes sorpresas, como en su enumeración de los quehaceres domésticos de la familia Naveira, «cambiando las bombillas fundidas..., encerando el piano..., bañando a los niños y al loro, vareando los colchones, en fin, y cocinando la caldeirada, o friendo, con pimientos picantes, los trozos de congrio del diario yantar» y claveteando las alfombras para domar sus puntas (13). Ya nos hemos referido a la lista de «aportes hispánicos» que aparecen en el lienzo de Concheiro; hay otra parecida en torno a los juegos infantiles, y una lista demasiado exacta de los tipos de guerra, incluyendo:

... una guerra de invasión, o una guerra santa, o una guerra civil, o una guerra de clases, o una guerra propiamente dicha a secas, o una guerra revolucionaria, o una guerra contrarrevolucionaria, o una guerra de independencia, o una guerra imperialista, o una guerra nacional, o una guerra internacional, o una guerra religiosa, o una guerra de unificación, o una guerra de desmembramiento, o una guerra del progreso contra la reacción, o una guerra para que todo cambiase de la cabeza a los pies, o una para que todo quedase como estaba (107).

Según revela este tremendo inventario, hay guerras para todos los gustos y ocasiones, formando un triste comentario sobre el hombre y su capacidad de desarrollar tal riqueza guerrera. Al mismo tiempo, hay que reconocer la significación política implícita en la enumeración, siendo una verdad demasiado evidente que muchas veces tales

denominaciones determinan la actitud [120] de otras naciones hacia la guerra ajena, y algunos de estos términos resultan muy útiles para disfrazar la realidad.

A veces, la enumeración de diversos elementos es muy breve, irrumpiendo de pronto en la serie una palabra incongruente. Granell describe a los presos de los alemanes que limpian la nieve con los pies preparando la estación de Viena para la llegada del Führer, «empujados por insomnios, culatas y nostalgias» (166).

Las imágenes en Granell siempre son sorprendentes, siguiendo, como hemos notado antes, la pauta de Reverdy consistente en acercar dos cosas lejanas entre sí, en vez de análogas. Un suceso en la novela puede ilustrar con humorismo el peligro que encierra la costumbre rutinaria de comparar por analogías. Los veteranos que regresan a España después de largo tiempo en ultramar toman Italia por España «por ser ambas penínsulas alargadas hacia abajo» (91). Las imágenes de Granell, siendo originales y surrealistas, no presentan el peligro de confundirse de esta manera. El ciclo es una «catarata óptica»; la familia Naveira se tambalea «al unísono, cual flan babilónico»; la estación de Viena es un «gran farol mundial estacionario»; se visa una plegadera para «desvirgar un puro». Se habla de los bucles del viento y los rizos del río. Cuando, por casualidad, aparece una metáfora de tipo convencional, es sólo para despistarnos con una sorpresa, como ocurre en una descripción de Martinica, hija de Matilde, como «una rapaza con mejillas de manzana, verdes» (43).

Una frase tan común y corriente que no atraería la atención de nadie que no fuera Granell es, muchas veces, suficiente ímpetu para que se lance a su más característico modo de escribir: la digresión. ¿Qué cosa es una digresión sino una expresión de máxima libertad, una manera novelística de practicar una forma de narrativa automática al dejarse llevar por los poderes sugestivos? Granell parece advertir esta tendencia desde el principio de la novela, en efecto, en su segunda página: «Volviendo a lo de la familia Naveira, pues nada más empezar ya casi se estaba a punto de dejarla de lado, y así sí que sería bien difícil seguir, puesto que es de ella de quien ante todo deberá decirse algo» (12). En otra ocasión, se da cuenta de ofrecer una descripción [121] que es una divagación innecesaria: «Don Jorge, hombre pulcrísimo, aunque esto no tenga que ver con el asunto, pero lo era» (18). La divagación alcanza su apogeo como procedimiento granellano en el capítulo titulado «Recuerdo del fusil para ir al frente». Todo empieza con el comentario de doña Balbina Brandona, que se hizo célebre, de que Gayoso Naveira, «en vez de tanto hablar, bien podía haber cogido el fusil e irse al frente», pues la verdad es que Gayoso pasó la guerra en una oficina. Encima de este comentario, tan poco trascendental al parecer, Granell erige un laberinto dialéctico para explicar por qué no fue fácil que Gayoso cogiera un fusil para irse al frente. Ateniéndose rigurosamente a las palabras de doña Balbina, Granell explica el caso de tal manera, que la lógica que emplea sólo sirve para urdir una serie de razones que en conjunto resultan completamente absurdas. Aquí van algunas de ellas:

Criticar a Gayoso porque se hubiese quedado en la oficina, en vista de que las oficinas están en la retaguardia, se debía a la más pura maldad. Porque Gayoso, en primer lugar, jamás se había preocupado, antes de la guerra, de en dónde estaba la oficina suya. Fue necesario que llegase la guerra para que Gayoso se diese por enterado de que una parte de la geografía de su país era retaguardia. Además, durante las guerras, nada más lógico

que las oficinas estén en la retaguardia. De hallarse en el frente, el frente no podría colocarse en su sitio sin riesgo de que lo tapasen por completo las innumerables oficinas que hay por todas partes (105).

Explica con perfecta seriedad por qué sería insensato colocar las oficinas en el frente, llevando los combates hacia atrás, con las oficinas adelante. Después de un examen minucioso de la dificultad que representaría la alteración del orden de los frentes y las retaguardias, señala el gran problema que era el «coger un fusil» como sugería doña Balbina, puesto que para los republicanos lo que parecía ser fusil era «un rifle ruso del tiempo de la guerra de Tolstoy» (107). La resolución de cada planteamiento, por arbitraria e ilógica que sea, desemboca en otro planteamiento igualmente absurdo, y encontramos al final que la divagación en tomo al célebre comentario de doña Balbina ha llenado más de quince cuartillas que nos convencen definitivamente de la imposibilidad [122] de que Gayoso cogiera el fusil y se fuera al frente, sin dejarnos con idea alguna de por qué Gayoso no luchó en la guerra. La lógica nos ha llevado por los vericuetos de un laberinto surrealista, donde no se puede encontrar la salida.

Otro aspecto de la novela que merece atención es la disposición del diálogo final entre Carlos y Damiana en dos columnas separadas. Carlos está sujeto a la tapa de una caja, adentro, mientras que ella está atada a la misma tapa por fuera. Entonces los vemos en sillas en forma de S, llevados por el río Vidán, en un estado que no es precisamente ni vida ni muerte, sino tal vez ese punto del espíritu que describe Breton donde la vida y la muerte, como otras oposiciones, dejan de percibirse contradictoriamente. La palabra «Vidán» sugiere una fusión de las palabras vida y nada (las tres últimas letras de Vidán leídas a la inversa). La colocación del diálogo en que Carlos y Damiana se dirigen el uno al otro, al ocupar dos columnas en la página, sin ofrecernos ninguna explicación, indica que los parlamentos respectivos son simultáneos, dándonos un modo original de presentar un diálogo surrealista tal como lo describe André Breton en su Primer manifiesto:

El surrealismo poético, al que consagro el presente estudio, se ha ocupado, hasta el actual momento, de restablecer en su verdad absoluta el diálogo, al liberar a los dos interlocutores de las obligaciones impuestas por la buena crianza. Cada uno de ellos se dedica sencillamente a proseguir su soliloquio, sin intentar derivar de ello un placer dialéctico determinado, ni imponerse en modo alguno a su prójimo. Las frases intercambiadas no tienen la finalidad, contrariamente a lo usual, del desarrollo de una tesis, por muy insustancial que sea, y carecen de todo compromiso, en la medida de lo posible. En cuanto a la respuesta que solicitan debemos decir que, en principio, es totalmente indiferente en cuanto respecta al amor propio del que habla. Las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha.

El diálogo simultáneo de Carlos y Damiana al final de *Lo que sucedió* representa otra manera de alcanzar el surrealismo [123] poético en un diálogo en el que ninguno de los dos se impone al otro. Ambos van revelando su amor casi al mismo paso, hasta que se sienten tranquilos, juntos y aislados en una «elástica región a la que no alcanzaban los escándalos» (423).

## LAS ESENCIAS ELUSIVAS

El lenguaje es un instrumento poco perfecto; nos obliga a asignar una realidad muy parcial a las cosas, contribuyendo a la tendencia racionalista de organizar la realidad en categorías arbitrarias y poco exactas. Una sola persona puede ser huelguista al mismo tiempo que hijo, hermano, español, católico, etc., y cada una de estas denominaciones apunta a un aspecto muy limitado del individuo. Es el error ingenuo que comete doña Cecilia Naveira al insistir en que «unos aldabonazos siempre son unos aldabonazos», teoría tan simplista que evoca en Granell el comentario de que «siendo mujer, en su lógica propia una cosa no era más que una cosa sola, como si, en efecto, las cosas llegasen a ser alguna vez la cosa que a cada instante se imagina que bien pudiera ser la cosa esa» (19). Perdonando a Granell la atribución de esta manera de pensar a las mujeres (sin duda hecha en broma), la verdad es que el lenguaje tiende a captar las cosas como si fueran realidades estáticas y totales. Para poner al descubierto este error, el autor subraya el carácter elusivo de la realidad, asignando esencias exageradamente rígidas a las palabras.

Para mostrar la insensatez de la insistencia de doña Cecilia en que un objeto es un objeto solo, dice que la huelga de los estudiantes es en contra de los rompehuelgas y a favor de los huelguistas. Por consiguiente, son huelguistas puros, si bien «de la clase estudiantil», ya que no intervienen en sus acciones otros motivos que el de luchar contra sus contrarios, los rompehuelgas. Prueba de la pureza y gratuito motivo de la huelga es su lema: «Me importa un bledo la gran P», y cuando los estudiantes logran penetrar en la casa de Estudios, olvidan qué es lo que iban a pedir y a quién manifestarse, una vez cumplida su función única de hacer la huelga. [124]

A los políticos de la novela les conviene mantener muy separadas las esencias de los diversos grupos que forman la población, para así manipularlos mejor. Convencen a los campesinos de la necesidad de conservar su integridad como tales contra el «peligro» de convertirse en propietarios ricos: «¿Cómo resultaba que ansiaban ser lo que execraban?... De devenir propietarios, no había manera de que se diesen cuenta de que, en tal caso, no dispondrían de campesinos que trabajasen sus tierras» (220).

La surrealidad que descubre Granell en las palabras traiciona nuestros conceptos convencionales de ellas. El tío Matilde, al sembrar ascensores al lado de encinas es un «campesino industrial». Se conjetura sobre la existencia posible de minifundios grandes y latifundios pequeños. Gayoso es un «guerrero» por voluntad, aunque no busca un fusil ni va a la guerra, mostrando la esencial flexibilidad de las palabras si queremos usarlas con propiedad.

Luego hay el caso de un jefe del más consumado surrealismo, ya que permanece fiel a dos esencias contradictorias:

Otra cosa era, ya que eso hay que decirlo asimismo, que el jefe aquel, en quien el ministerio había depositado tantísima confianza en vista de su pasado y de que había estado a punto de caer preso una vez por comunista y otra por fascista, hubiese resultado, más



tarde, que pertenecía a la quinta columna y que ni un solo instante, ni cuando era fascista, había dejado de ser comunista y viceversa (109).

Este jefe encarna la esencia de la quinta columna, que precisamente es ser fascista oculto entre los comunistas y comunista oculto entre los fascistas.

Hay una discusión acerca de la esencia de un buen entierro cuando se protesta ante el que se lleva a cabo en la Casa de Estudios, porque «un enterramiento destapado ni sería entierro ni nada que se le pareciese». El absurdo de un entierro dentro del recinto universitario no le llama la atención a nadie; solamente se protesta contra la violación de la práctica común de tapar al muerto. Más flexibilidad se ve en el punto de vida del Preboste, quien reconoce que las tumbas no son lujosas ni técnicas, «mas no por ello dejan de ser tan tumbas como las que más». [125]

Otro error de juicio procede de las apariencias equivocadas que nos inducen a creer que la esencia coincide con la palabra, inspirada ésta en la «realidad» que nos entrega la vista. Granell nos sorprende de la manera más inesperada cuando presenta a un pastor vasco con sus carneros. Encontramos que la única parte correcta de la observación es que el hombre es vasco, porque sucede que es un cura que ha tomado el lugar de un amigo que está en América. Por eso la designación más exacta viene a ser «mero pastor vasco suplente».

Como hemos visto, los políticos se toman grandes libertades con las palabras, conservando su sentido estricto cuando les conviene. En otras ocasiones incurren en escandalosas contradicciones, como los ministros que hablan de «los cambios pacíficos a palo limpio» (218) y de «salvar la patria a Dios rogando y con el mazo dando» (222).

#### GRANELL, COMO VOZ VIVA EN «LO QUE SUCEDIÓ»

El narrador de la novela se esfuerza por presentar «lo que sucedió» desde un punto de vista narrativo que excluye su presencia activa, pero como «el surrealismo tiende a aprehender el conjunto de la experiencia empírica y de la íntima y a integrar las dispares visiones objetiva y subjetiva», no es de esperar que el autor se mantenga completamente entre bastidores. Aunque nos asegura que lo que escribe es una crónica, no por eso tiene que comportarse como un cronista, así que afirma su libertad artística con festiva gracia:

Esto es una crónica, y al que le pique que se rasque. Si se va a ver, una crónica responde a alguna de estas tres condiciones: Relato del suceso cotidiano tal como puntualmente aconteció. De no ser factible, deberá referirlo del modo más ajustado que se pueda. Y de no ser ello hacedero, deberá, entonces, consignarlo de cualquier manera (292). [126]

Para Granell, lo que nos cuenta en la obra no es ni ficción ni novela, sino una crónica de lo que efectivamente sucedió, según indica el título, pero hay que comprender que la realidad para el surrealista es la de su fantasía. Como dijo Breton, «lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico ha dejado de existir; ahora sólo hay realidad». Esta realidad

es tan auténtica como cualquiera otra: «En verdad, vivimos en nuestra fantasía, cuando estamos en ella». Es evidente que Granell no reconoce en su obra una creación ficticia, sino la crónica de la realidad de su fantasía. No queriendo rendir su libertad creadora a precepto alguno, no le resulta ni factible ni hacedero relatar los sucesos como puntualmente acontecieron; de ahí su gusto por relatarlos «de cualquier manera», lo cual no excluye que él meta baza en su crónica cuando lo crea necesario.

Se puede ver en el pintor Concheiro al autor Granell, quien, ya lo sabemos, es pintor también. Las ideas de Concheiro sobre el arte coinciden de manera notable con un concepto surrealista que Granell cita en una ocasión: «El surrealismo rechaza el concepto 'talento', literario u otro, así como los valores estéticos y morales tradicionales». «Nosotros no tenemos talento», afirmó Breton, viendo en el surrealista un «aparato registrador» que no queda hipnotizado por lo que registra. Concheiro trata de explicar a Carlos «que no era vanidoso, que pintaba tan sólo porque, para él, pintar era lo mismo que respirar» (196). Concheiro reconoce una diferencia importante entre los que son artistas auténticos y los demás, y en su humorístico discurso sobre el asunto, se puede oír claramente la voz del autor oculto cuando dice que «el artista capaz de aguantarse las ganas de hacer un arte debería aguantárselas. Y el capaz de aguantamiento tal no era artista. El aguante artístico constituía, por tanto, un incalculable beneficio para la sociedad y gran notable ahorro para el aguantador» (196). [127]

En Lo que sucedió, Granell afirma y explica los dos pilares sobre los cuales edifica sus creaciones literarias: la imaginación y el humor. El militar Corredoira comenta sobre la naturaleza humana y la imaginación en el capítulo titulado «Humor capitalino»; don Jorge acaba de opinar que «si en vez de fusiles la gente tuviese libros, no habría ni guerras ni revoluciones», cuando le contesta su amigo:

-Sería lo mismo, Jorge. El género humano tiene que progresar. Es más, nos distinguimos de los irracionales por nuestra inventiva. La humanidad es un ente histórico. Las vacas no tienen historia porque carecen de imaginación. ¡Derramar sangre, despreciar la vida, conquistar la victoria, agrandar la fama de los lares nativos...! ¿Qué se pierde con ello si gana el brillo del heroísmo patrio? Como dijo el almirante Méndez Núñez... En fin; tú lo sabes, pues eres hombre culto. ¡Dices que si hubiese sólo libros...! Pues entonces, ¿sabes qué? ¡A librazo limpio!... (203).

Que la inventiva sea lo que más distingue al ser humano de los animales refleja sin duda la opinión del escritor, pero en lo que dice el militar Corredoira se puede oír la triste ironía de que el hombre emplea esta inventiva para iniquilar al prójimo, aun «a librazo limpio».

En otra afirmación muy breve se cifra uno de los grandes resortes de nuestro autor, el humor. Al informarnos del humor que está en la capital, dice: «Sin humor no vibra la existencia» (204). Este es el sentido más importante que encontramos en la comicidad de Granell, aun tratándose de asuntos tan graves como son las guerras, las persecuciones y la muerte. El humor es un instrumento libertador que obra en contra del tedio, el convencionalismo y el infortunio. Hay que aclarar que sus obras, particularmente las que son posteriores a La novela del Indio Tupinamba, no son alegorías humorísticas armadas con la intención de criticar la sociedad, en los moldes de la sátira tipo Jonathan Swift. La

sátira como móvil de novelas implica una meta preconcebida y consciente de desenmascarar las flaquezas humanas, y en particular las que se relacionan con la política. En Granell, el humor es algo que lo acompaña en su trayectoria surrealista por laberintos divagatorios, y no por rutas preestablecidas. [128] La novela es, como la vida, difusa y amorfa, y el humor está allí a cada paso para hacer «vibrar» la existencia. Lo que sucede en la vida a menudo queda fuera de nuestro control, pero el humor, al revelar el disparate latente, permite al hombre situarse por encima de los acontecimientos, o burlarse de ellos o simplemente encontrar en su compleja estructura un saludable alivio. Es la llave maestra que, como hemos visto en la maravillosa liberación del encerrado mago Blondín, permite que el surrealista emerja victorioso de las trabas, las cadenas, y los candados innumerables que tratan de sujetarnos en la vida. Creemos, con J. H. Matthews, que la esperanza de traer lo surreal a la experiencia de todos los días promete realizarse más rápidamente a través del humor que por ningún otro medio.

Pero, hay que advertirlo, no todo en Granell es humor. A veces le podemos oír hablando con seriedad, especialmente cuando se refiere a su arte y a experiencias dolorosas. Quiere que entendamos perfectamente lo que se propone al escribir:

...esto no es ninguna novela, tal como ya se advirtió; y si aún no se dijo, pues se dice ahora y ya queda dicho para lo sucesivo. Esto es una crónica.

Por igual razón, tampoco se describen ni pormenorizan, ni se describirán ni pormenorizarán, ni la fisonomía ni el carácter de los personajes de la presente historia, ya que tratándose de un testimonio, no de una ficción, no podrían sus gentes, hablando con propiedad, denominarse personajes (291).

Ya se ha visto en qué sentido Granell emplea el término crónica, así que este pasaje sirve para advertir al lector que no busque en su obra nada de lo preceptivo comúnmente relacionado con el género novelesco.

Hay un tema que a veces suscita en el escritor un tono melancólico, y es el del exilio, sin duda arraigado en la experiencia sentida en carne viva. En la cueva de Concheiro un veterano aconseja a los estudiantes que se refugien en el extranjero, pues casi han sido descubiertos por la policía. El diálogo sigue así: [129]

-Pero; ¡a estas horas...! -dudó Damiana-. Además, un día como hoy, con tanta llovizna; y encima, que estamos lejísimos del extranjero.

-¡El extranjero, ése es el sitio más seguro! -insistió el veterano- Lo único malo es que con no ser fácil irse resultaba aún más peliagudo regresar.

-Sí; es lo que me da miedo. Se parece al morirse, el extranjero... -lamentaba Damiana (254).

El otro veterano, quien había permanecido silencioso hasta entonces, asusta a Damiana con su funesta observación:

-¡No sé qué les diga! ¡El extranjero es inmenso! El mundo está lleno de extranjeros por todas partes. Todo es extranjero, en realidad. Ya antes de llegar a la raya que separa los pueblos, uno se da cuenta de esto. Y una vez repasada al volver, resulta que

de nuevo se alza delante de uno, y hay que repasarla una y mil veces más, y aún vuelta a empezar... (255).

Hay algo conmovedor en este diálogo, una nota de evocación personal que a pesar del humor que visualiza la frontera como una raya pintada de otro color, no deja de impresionar al lector con su profunda tristeza.

[131]

## CAPÍTULO V «FEDERICA NO ERA TONTA» Y OTROS CUENTOS

En el ideal surrealista del inconformismo y la libertad ilimitada está implícita la crítica de gran parte de la conducta colectiva. Hemos visto esta crítica en forma novelesca en *El clavo*, donde la «robotización» colectiva forma el centro de interés. Es a la vez un móvil importante en varios cuentos reunidos bajo el título de «Federica no era tonta» y otros cuentos, aunque vale decir que no todos datan de la misma época. Dos de las selecciones, «El hombre verde» y «La moldura» fueron publicadas bajo el título de la primera en 1944, y se encuentran en *Federica* hacia el final del volumen.

Se puede decir que algunos de los cuentos son, en efecto, estudios surrealistas sobre la conducta de grupos. En «La cámara negra», «La moldura» y «La oficina», hay un ambiente de encierro y opresión, cuyos efectos son aumentados por el uso de oscuridad y luces. En los tres relatos ocurren hechos inesperados que mixtifican a grupos de personas que se encuentran encerradas en lugares adonde han acudido por cuenta propia, aunque sea por distintas razones. No parecen apercebirse de la irregularidad inherente en la situación misma en que se encuentran, pero sí les altera la irrupción de algún acontecimiento insólito que produce, [132] primero, confusión y, en algunos casos, una conducta agresiva. Hay mixtificación colectiva también en el cuento «En el aeropuerto», que es un poco distinto de los tres ya citados porque no ocurre ningún hecho sorprendente, aparte de la extraña circunstancia que queda planteada desde el principio del relato.

Granell escoge algunas situaciones que podemos aceptar como experiencias comunes y corrientes: una clase de geometría, un teatro de ópera, una oficina cualquiera y un aeropuerto. La instrucción, la cultura, los negocios y los viajes son partes de la vida diaria nada llamativas en sí mismas. Por eso, después de conocer estos cuentos de Granell, el lector queda con una impresión indeleble, la cual, en sus contactos posteriores con estas situaciones, le hace recordar la perspectiva absurda que presenta la ficción. Es decir, los cuentos obran en nuestra subconsciencia de tal modo, que nunca más podremos contemplar la misma experiencia sin que surja, para bien o para mal, la visión absurda que el autor ofrece. Es algo así como soñar un hecho embarazoso acerca de un amigo y luego, al

reunirnos con él, recordar, casi sin querer, y quizá con remordimientos de conciencia, cómo lo vimos en sueños. Uno va al teatro a una función de ópera y se imagina irremediamente lo que pasaría si se cayese la moldura de un palco, como sucede en el cuento leído. Si uno va al aeropuerto, se extrañará de no ver a todo el mundo con su escoba, como en el relato de Granell. Es difícil de olvidar la «magia» que inyecta este escritor en situaciones sumamente ordinarias, resultando sugestiva para futuros encuentros similares.

En todos los cuentos, la estructura narrativa es básicamente sencilla y sin complicaciones de orden técnico. El tiempo fluye sin saltos temporales excepto en «Nostálgico pronóstico». El narrador trata de mantener, por lo general, el punto de vista impersonal del observador desinteresado. En cinco de los cuentos se utiliza la primera persona narrativa con una simetría extraña, ya que son los relatos pares alternados los que son así. La insistencia en la primera persona logra subrayar la creencia surrealista de que la realidad proviene de la interioridad individual y personal y no una realidad objetiva existente fuera del sujeto captador. [133]

Como ya queda indicado, sus personajes a menudo son colectivos. Un personaje recurrente en varios relatos es el niño o el joven, quien, desgraciadamente, muestra trazas de incorporarse al anonadamiento colectivo, haciendo recordar cómo, en *Lo que sucedió*, todo el mundo constantemente instaba al niño de la familia Naveira a dormir y así ser un niño bueno. La sociedad impone al niño su conformismo, y, como lo muestran los cuentos de Granell, el niño va perdiendo su independencia imaginativa y acepta su papel de pequeño adulto.

La preocupación de Granell por la necesidad de salvar al niño del mundo convencional y sus «vicios simiescos» fue expresada en un interesante artículo que escribió para *La Nación* el 20 de julio de 1945 acerca de la literatura infantil, celebrando la labor literaria de la casa editorial Atlántida, de la Argentina, al publicar una admirable adaptación de cuentos de Oscar Wilde, preparada por Rafael Dieste. Dice que «supone este loable esfuerzo editorial un contrapeso formidable, tan formidable como necesario, a esa ramplona simplicidad, a esa cruel reducción de los medios expresivos que impera por todo lo alto -o mejor, se arrastra por todo lo bajo- en el ambiente de poderosas editoras empeñadas en desterrar del mundo de los niños lo maravilloso y lo fantástico, lo poético, en suma, para imponer en su cambio la nueva idolatría, selvática y vulgar, de lo mecánico y lo pseudocientífico, de los supermen insulsos y de los inframen salvajes». Resalta la profunda necesidad de la imaginación poética y el fantástico ensueño en una época de grandes conmociones y del «espíritu momificado del hombre de hoy».

Es significativo también que los títulos de tres cuentos se refieran a mujeres (Federica, Jessica y Crystal Niles), porque en el mundo de los surrealistas la mujer goza de una posición privilegiada, representando la proyección de lo maravilloso en la existencia monótona. Según explica J. H. Matthews, es la inspiración que hace posible la comunicación con lo surreal.

El tremendo humor granellano le facilita al neófito el acceso al mundo surrealista de estos cuentos. Igual que los alumnos de [134] «La cámara negra», encontramos que es más

cómodo echar a broma lo que nos parece extraño. Por eso, los relatos de más dificultad son «Jessica» y «El hombre verde», por no contener el paliativo de la risa.

El que se acerca a estos cuentos de Granell tiene que hacerlo con cautela, porque ofrecer interpretaciones de ellos es una empresa tan arriesgada como hacer lo mismo con los sueños. Algunos símbolos se entienden con relativa facilidad, pero al tratar de interpretar otros, es mejor tener en cuenta una pregunta y un comentario que aparecen en el relato «Crystal Niles»: -«¿Por qué hemos de buscar siempre la claridad en nuestra racional cultura de occidente?-, preguntó la esposa del electricista. Y no dejaba de tener razón». La naturaleza del uso surrealista de las imágenes, según Anna Balakian, es que cada lector ha de quedarse con su propia interpretación de ellas porque están encaminadas a suscitar no las emociones, sino el asombro y a veces la irritación en el lector.

A pesar de nuestra renuencia ante la idea de categorizar las obras surrealistas de Granell, hemos organizado sus cuentos en tres grupos según el predominio de temas muy generales:

1. El triunfo de la imaginación en libertad: «Federica no era tonta», «El hombre verde» y «Nostálgico pronóstico», cuentos en que se nota el libre vuelo de ideas y sucesos y en que la imaginación llega a concebir ocurrencias extraordinariamente alejadas de nuestra experiencia ordinaria.

2. Mixtificación colectiva: «La cámara negra», «La oficina», «La moldura», «El estudiante» y «En el aeropuerto». En estos relatos, algunos grupos se conforman completamente a lo que pudiéramos considerar irregularidades, mientras otros quedan perplejos ante lo que no comprenden. Parecen representar una sublimación estética de lo que Breton describió como «el acto surrealista más puro», que «consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejan, contra [135] la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver».

3. Las imágenes oníricas: «Crystal Niles» y «Jessica», cuentos en que predominan símbolos e imágenes generalmente de tipo freudiano.

Más bien que seguir el orden arbitrario en que aparecen los relatos en el libro, preferimos presentarlos en el que acabamos de indicar, para así subrayar el elemento predominante, aunque sea en forma igualmente arbitraria.

Hace falta una observación más, acerca de la naturaleza surrealista de los cuentos. Algunos de ellos incorporan en gran medida técnicas e imágenes surrealistas, como «Jessica» y «El hombre verde». Otros nos impresionan como comentarios críticos sobre el hecho surrealista y la falta de imaginación colectiva. El primer tipo corresponde más bien al surrealismo poético, mientras el segundo, desarrollándose con un estilo bastante claro, es de orden esencialmente conceptualista, residiendo sobre todo en mostrar lo maravilloso y cómo esto confunde y desconcierta a quienes no están dispuestos a aceptarlo como parte de la vida real.

### «FEDERICA NO ERA TONTA»

A este cuento conviene aplicar una descripción de tono cervantino, pues presenta la nunca oída y asombrosa historia de Federica, cuya originalidad, según Granell, merece la insistencia en que no era nada tonta.

Quien da el tono al relato es el narrador, el mejor amigo de Federica, según propia confesión, y ejemplo de la imaginación en completa libertad, ya que no se inmuta ante los hechos insólitos que nos cuenta. Explica cómo él defendía a Federica contra los amigos del café que la tachaban de tonta. Para él, sólo tenía [136] un aspecto «un tanto estrafalario», ostentando exageradas protuberancias en el pecho, abdomen, rostro y oídos. El hecho es que Federica había tenido un hijo, al que mantenía dentro de ella de modo que la cavidad bucal del niño coincidía perfectamente con la de la madre. Una vez establecida la naturalidad de tal estado de cosas, el narrador procede a explicar la superioridad de Federica, que no quería presumir de su «aptitud para una función tan elevada» como la maternidad porque «sólo su tremenda timidez le había impedido echarlo [al hijo] al mundo siguiendo las manidas y universales pautas de la tradición» (21). Reconociendo que el asunto de Federica es «un tanto fuera de lo común», el narrador insiste en que una mujer que inventa algo no puede ser tonta. La criatura lleva las manitas extendidas por las orejas de su madre, y al final, madre e hijo forman el cuarteto Federica porque sus voces, cuando se apoyan recíprocamente, suenan como cuatro. Ya nadie critica a Federica, que ha llegado a ser famosa.

El extraño embarazo es una genial invención de Federica (y, naturalmente, de Granell), pero la irregularidad inicial motiva la más demoledora lógica al explicar las consecuencias del suceso. «L» cree que Federica trata de mostrar la superioridad fisiológica de la mujer; el narrador cree que su motivo es la timidez, pero el que esta timidez no cuadre con el estado en que se encuentra Federica es razón de más para que el lector la ponga en duda. El narrador señala ciertas ventajas en el llevar dentro al hijo y describe las medidas lógicas que toma Federica para evitarle daños: «También preocupaba a Federica, como es lógico, la idea de si acaso el niño, no querría mirar cuando ella, por estar dormida, tenía cerrados los ojos» (24). Se sabe que es varón porque «para casos así existen, precisamente, los rayos X» (21). Hay detalles prácticos importantes como: «Para darle de comer al crío, Federica tenía que aguantarse la respiración. De no hacerlo así, los manjares se los comería ella, en vez del niño» (28). Naturalmente, Federica se preocupa por la suerte de su hijo en caso de su propia muerte, pero el médico le asegura que el niño se saldría en ese caso. Con «extraordinaria rapidez mental», pregunta Federica: «¿Y si él se muriese?». [137] En este caso, responde el médico, ella se saldría. Claro que Federica no quiere tener otros hijos, dadas las condiciones del mundo.

El cuento provee una gran ocasión para burlarse de la orientación científica que no puede aceptar el triunfo de la imaginación en libertad sobre la tradición de la experiencia comprobada. La única razón por la que el niño no sale se debe a «la falta de pericia de los doctores especialistas en obstetricia, su escasa imaginación, su monstrenca rutina, que inevitablemente los conduce al hábito reflejo de manipular los alumbramientos del mismo

modo -con escasísimas variaciones» (22). El narrador cita al «no del todo aceptado psiquiatra doctor Guillaume-Frederic Fraunhofer», con nota bibliográfica y todo, quien describe el caso Federica, con lenguaje científico: «el curso genético-compensatorio consciente-subconsciente efectuaríase previa disposición anímico-corporal semivolitiva mediante el rechazo de toda idea de asimilación del paciente a las normas condicionadoras del mecanismo vaginal al sesgo equiparador, o sea, lo que hemos definido como 'complejo-imaginativo-copulativo-generator' (ascendente) versus 'trauma-asimilativo-copulativo-generator' (tradicionalmente descendente)» (22).

La invención de Federica da lugar a un gran humorismo, particularmente en lo que respecta al lenguaje. El pecho extra que aparece en medio de los dos normales y que crece hacia arriba es un verdadero reto a la inventiva granellana, que sale a su encuentro con los más hilarantes términos: «repuesto, o intermedio y coadjutor, pecho satélite, semoviente semiesfera intermedia, parásito de los otros dos, bulto pectoral, situado entre sus ambos órganos glandulosos salientes regulares, bulto supletorio», etcétera. El narrador acrecienta el humor al mantener una actitud de imperturbable «sentido común», porque «a fin de cuentas, todos tenemos nuestros defectos» (14) y «al fin y al cabo, la amistad de las gentes nunca la ha determinado el número de bultos que cada cual posea» (15), pues «cada cual es dueño de sus propios bultos» (17). Para él, la solución de Federica es tan admirable que las otras mujeres llegan a producirle náuseas, como si fueran criaturas anormales. [138]

El narrador desprecia los métodos tradicionales de dar a luz, de la misma manera que desprecia las formas habituales del habla común. Ya conocemos la actitud de Granell hacia el lenguaje trillado que usa la gente sin prestar atención a la naturaleza creadora de la lengua. Dice el narrador que «si por la boca muere el pez, según el dicho, lo cierto es que esta vez quien murió fue el decir mismo. Porque precisamente por la boca se salvó Federica» (13). Varias veces, un dicho común es examinado con ingenuidad, como cuando el narrador insiste en que Federica «no tiene un pelo de tonta» y responden los amigos que, en efecto, «tiene pocos pelos» (11). El narrador explica que el hijo de Federica no es como los otros niños llevados en brazos, «berreando a pulmón batiente -según suele decirse» (20). Claro está, no suele decirse; lo dice así él mismo.

Granell nos despista constantemente con expresiones contrarias a lo que esperamos, como «cartesiana intuición» (19), o con una observación sorprendente; hablando de fantasmas, dice que «hasta es posible que ni siquiera existan».

Con referencias sumamente inventivas, se describe la voz de Federica, comparándola con una increíble serie de fenómenos que están fuera de la experiencia habitual, como «oír el viaje de una nube, o el estirarse de la estela de un tren, o la fofa explosión del azulenco fulgor del horizonte, o el estremecimiento de los rayos postales que anteceden a una tarjeta de visita, o la severa contracción de las piedras, o la ruptura de los filamentos con que bordan las hormigas, o el eco táctil de las cosquillas» (12). El lector capaz de imaginarse estos efectos sin duda apreciará la «fonética infantil-fantasmática» de la voz así descrita.

Con su visión de pintor, Granell crea escenas de gran plasticidad, como se ve en esta espantosa descripción de Federica con sus «descomunales protuberancias orejales»:



Sus narices resultaban, aisladas, muy correctas en sí mismas, pero en relación con sus facciones tomadas en conjunto, veíanse monumentales, y hasta podrían tomarse por la maquetita de una pirámide, puesta de pronto allí, en su rostro alargado. Sus chispeantes ojos se confundían con dos modestos agujeritos. Eran un [139] par de minúsculos hoyitos incendiados, verdaderamente pequeñísimos; y redondos como los de un pajarito... En cuanto a su boca, ésta fue creciendo, con el tiempo, en un progreso aumentativo casi visible, hasta alcanzar un tamaño muy en proporción con el de sus orejas (12-13).

Otra descripción muy plástica muestra a la criatura, con las manos extendidas por las orejas maternas, manipulando la cuerda que salta Federica.

Es posible que el autor se haya ocultado en uno de los personajes como una especie de chiste privado: el egoísta y ocurrente «L», cuyo nombre prefiere no revelar el narrador. Granell empleaba esta misma inicial para firmar algunos artículos escritos para el periódico dominicano La Nación, en los 40. En el cuento, «L» incurre en la ira del narrador al insistir en que los bultos de Federica son una simulación y que «o Federica es tonta de remate, o nos toma por tontos a nosotros», observaciones que evidentemente inspiraron la defensa de su mejor amiga.

El éxito del cuento se debe principalmente a la caracterización del narrador, quien expresa su admiración sin límites por Federica y la tiene por la más inteligente de las mujeres por haber inventado un nuevo modo de hacer algo que había sido hecho de modo rutinario antes. Los demás -la colectividad que son los amigos del café- desprecian a Federica precisamente por no poder hacer lo que hacen las mujeres más primitivas del mundo. El narrador celebra la novedad que ofrece su amiga, y el relato entero parece indicar que «las maravillas de hoy son el pan diario de mañana» (18), otra manera de decir que nada es imposible en la surrealidad.

#### «EL HOMBRE VERDE»

«El hombre verde» es un cuento extraño. Fuera del narrador, su esposa y su perro, de quienes tenemos pocas noticias en cuanto a descripción, estamos en un mundo desconocido y desconcertante en que no rigen las leyes acostumbradas del nuestro. Más que cuento, parece un vuelo libre de la fantasía, en que lo [140] vago y nebuloso, lo intuitivo y presentido predominan sobre lo concreto. El que busca aquí un simbolismo claro queda completamente frustrado, pues el objeto del relato parece ser precisamente el de mixtificar.

El narrador cuenta cómo una ráfaga de ventarrón azul cobalto entró con violencia en su casa, situada en un muelle, sobre un acantilado. La ráfaga se transformó en un hombre verde; empieza a gotear el techo y vuela la puerta. El hombre parecía «puesto allí por la tempestad, o como hijo del maridaje verde de una ola rota y de un rayo desprendido por algún trueno inexacto» (182). «No tenía nada de hombre y sin embargo era un hombre», nos asegura el narrador. Lo que parece hacerlo hombre es su llanto, su angustia de hombre. Como se observa muchas veces en la narrativa de Granell, hay un contraste entre lo absurdo y lo «normal», el diálogo del hombre verde en sí no parece fuera de lugar en tales

circunstancias, pero el narrador lo encuentra completamente absurdo por razones que no sospechábamos:

-Al pasar por aquí (no pasaba, había venido), vi luz y por eso llamé (no había luz, la luz estaba apagada). Gracias por haberme dejado entrar (no le dejamos entrar, él entró). No sé a dónde ir en una noche como esta (era, por lo demás, una noche como muchas otras). No tengo alimentos para mí (no tenía boca, no, no tenía boca). No tengo nada que dar a mis hijos (no tenía sexo). Soy pobre (era verde, verde). Vago mi soledad por el mundo (era verde) (183).

El diálogo le resulta extraño por no corresponder a la «realidad» que observa el narrador, pero él y su esposa le dan comida y el hombre se va. Contrariamente a la sensación visual de la disminución del tamaño con la distancia, se ve más grande según se aleja por el fondo del mar. Una gotera empieza a caer en el cenicero.

Si por una parte el narrador da la impresión de sorprenderse ante algo tan extraño como un hombre verde, por otra parte le vemos aceptar situaciones raras sin ninguna perturbación. Unos días después de la visita del hombre verde, el narrador y su esposa [141] visitan una casa donde la gente se ocupa en varias actividades que el narrador parece encontrar normales:

Una joven rubia tocaba el piano.

Un señor muy serio cosía la alfombra. La dueña de la casa hizo una bella demostración hípica en el cuarto de baño... Otro caballero se tragó una bombilla en medio de la indiferencia general. Mi mujer y yo aprendimos una bella canción (184).

Al despedirse, una persona les susurra: «¿No nos hemos visto en alguna parte?». El narrador y su esposa regresan precipitadamente a su casa, ansiosos, para «secar el cenicero, que aún debía de estar lleno de ceniza mojada, y retozar con el perro» (184).

No se explica nada. ¿Fue la persona misteriosa el mismo hombre verde? ¿Querían secar el cenicero para borrar el recuerdo del hombre verde? Los datos se presentan de una manera inconexa, aunque se presiente alguna relación entre ellos en la preocupación del narrador por volver a su casa. Ante el huésped verde, él y su esposa lloran; ante el desconocido de la fiesta, se sienten incómodos y preocupados.

Alguna luz se arroja sobre el cuento por medio de su epígrafe, una cita de Historias e invenciones de Félix Muriel del escritor y poeta español Rafael Dieste, que reza así: «... una ráfaga que llegará un día, un luminoso viento al que no importen las cenizas». La cita evidentemente sirve como impulso para el cuento, como si fuera éste una especie de glosa surrealista que construye una obra más extensa sobre la frase inspiradora. Los elementos esenciales de la cita de Dieste están allí: al narrador y a su mujer no les importaban las cenizas; una ráfaga de luminoso viento les llega, en forma de un hombre verde que «lloraba paisajes molidos, de ceniza cuyo polvo caía en tenue rumor distante» (183). Lo demás es pura invención fantástica.

La obra surrealista invita al lector a participar en ella con sus propias aportaciones interpretativas, pero se puede notar en «El hombre verde» una pléthora de imágenes asociadas con el surrealismo bretoniano, como el fuego y el agua que se combinan en la alquimia. El hombre verde es conjurado por el agua [142] del mar, la lluvia y el trueno, y al final, las cenizas sugieren la posibilidad de evocar una nueva aparición del hombre, como si fuera un fénix humano nacido de las cenizas. El color verde sugiere la frescura de la naturaleza primitiva, pero es un color que en numerosos artistas surrealistas, entre ellos Breton, así como en Valle-Inclán y García Lorca, asume múltiples resonancias.

Tal vez ayuda a iluminar la significación del hombre verde una referencia que hace Granell en uno de sus estudios, «Paisaje superpuesto», en torno al color verde absoluto. «Reencarnación de la frondosa Dafne vegetal», dice, y a continuación cita a Ramón Gómez de la Serna: «¡Si fuésemos verdes para andar disimulados entre los árboles» (104). Comenta Granell: «Lo cual no es imposible.» La sugerencia de la unión humano-vegetal le parece asombrosa y poética. Se extiende luego en una alusión que en gran medida sirve de comentario a su propio cuento «El hombre verde»: se refiere a la fascinación del tratadista Antonio Palomino por la fantástica aparición de una pareja verde, hasta el punto de zanjar la veracidad del «formidable dato antropológico»:

«... lo más peregrino es haberse hallado nación de color verde, cosa que parece increíble. Refiere un autor grave que en tiempo del Rey Estéfano de Inglaterra [Palomino ama el rigor histórico], en el año de 1140 [Palomino ama el rigor cronológico], en la parte occidental de aquella isla, en Sutfolke, a cuatro o cinco millas del templo del santo Rey y mártir Edmundo [Palomino ama la exaltación geográfica], donde hay unas cavernas que en inglés las llaman Vulputes (y es lo mismo que cuevas de lobos) [pues Palomino también ama la precisión etimológica]: por una de ellas, en el tiempo de la siega, salieron dos muchachos, varón y hembra, de color verde. Sus vestidos no se conoce de qué material eran; y discurriendo atónitos por el campo, les cogieron unos segadores. Su habla no se les entendía, ni querían comer los manjares comunes, con que llegaron a término casi de morir de hambre...».

Al comer los frutos comunes perdieron su color verde, y cuando ya sabían hablar la lengua de los demás, explicaron que «en [143] su tierra todos eran de color verde, y que no alcanzaban más luz que la que había en los crepúsculos». Granell enseguida relaciona esto con el famoso postulado surrealista en que los estados de aparente contradicción se armonizan en una realidad absoluta o surrealista, ante la cual Palomino abandona su rigurosidad:

Es decir, cuando se refiere al indeciso lapso en el cual noche y día dejan de existir como tales para ser otra cosa: una mezcla de ambos, un intermedio, un margen, o tal vez la confusa revelación de otro reino temporal, hasta entonces ignoto. Lo que a la postre se revela y releva es sólo que la luz de la región incógnita hasta la ocasión del gran descubrimiento, causa la maravilla de la verdosidad total. La nación de la pareja verdina sin duda es otra parte del orbe maravilloso que manifiestan las visiones poética y pictórica de Garcilaso y el Greco.

En otra ocasión también escribió Granell algunas ideas en torno al color verde, a raíz de una reseña del libro *Del sueño al mundo*, de la poetisa Aida Cartagena Portalatín, publicado en Ediciones de «La Poesía Sorprendida», de Ciudad Trujillo. El crítico perfila la significación amorosa del color verde en los poemas estudiados y luego agrega la siguiente observación:

Debe de ser verde el espíritu del tiempo, teñido por la maravilla de las primeras vegetaciones en la tierra, y verde tuvo que haber sido el primer éxtasis del hombre, como es verde asimismo el ambiente de azufre y de castigo de los subterráneos mundos luciferinos.

La asociación que hace Granell aquí de lo verde con la maravilla del mundo en su primera frescura, con la alegría y también el sufrimiento es particularmente importante al notar que la expresó el 5 de junio de 1945, apenas un año después de la publicación de su folleto *El hombre verde* en las mismas Ediciones de «La Poesía Sorprendida». Consta que ya hemos señalado en nuestro primer capítulo su actitud hacia la crítica: que es y debe ser el vínculo adecuado para la autoexpresión.

Tenemos la impresión de que el hombre verde viene de ese [144] punto supremo surrealista en el que Granell aspira a lucir la maravilla de la verdosidad total nutrida por la conjunción del agua y el fuego, propicia a la creación maravillosa. Pero hay otro aspecto del hombre verde que llama la atención, y es su profundo desamparo. Es un ser sin facciones y sin sexo, deshumanizado. Su color puede sugerir cualquier cosa, si recordamos algunas de las alusiones que ofrece Breton en *Pez soluble*: «Lo verde también es lluvia»; «el verde de la tristeza».

El objeto del cuento no es el de exigir ninguna interpretación, sino, como obra auténticamente surrealista, suscitar sorpresa e inquietud. Debido a un juego de perspectivas, hay dos niveles de sorpresa; en el primero, el narrador del cuento reacciona ante la inesperada aparición del hombre verde y su historia; en el segundo queda el lector perplejo ante las rarezas que el narrador acepta sin turbarse. Este se sorprende al encontrarse con un hombre verde, pero el lector está igualmente sorprendido al ver que el mundo «normal» del narrador es tan irregular. El empleo de la primera persona narrativa es muy eficaz para crear no uno, sino dos mundos surrealistas a la vez: el del narrador y el del hombre verde.

#### «NOSTÁLGICO PRONÓSTICO»

Este relato representa otro esfuerzo por liberar la imaginación, particularmente con respecto al elemento temporal, lo cual queda ya indicado en el desconcertante título. La narración en sí se desarrolla mayormente en el tiempo futuro del verbo, pero no se trata de un recurso estilístico (bastante explotado en nuestros días, por ejemplo, en Carlos Fuentes), sino de una auténtica proyección imaginaria de un futuro en que el narrador es reconocido por una mujer en distintas épocas y en diversas situaciones. Para mayor complicación, Figueiredo, el narrador, envejece más en cada visión, así como también la mujer y sus hijos.

Las «realidades» que inventa Figueiredo parecen seguir un [145] proceso semejante al que describe Anna Balakian en su libro *André Breton, Magus of Surrealism* como la formulación de una realidad, la cual, procediendo de un estado interior y nutrida por lo que llamamos imaginación, es conducida a una existencia exterior por la captación de los sueños o la verbalización subconsciente.

El narrador, evidentemente gallego como el autor, se figura un diálogo entre una mujer y sus hijos acerca de él. En un museo la mujer les enseña cuadros de Figueiredo, un pintor español, a quien -dice- «conocimos en un campo de concentración, en Argeles, allá en la vieja Francia». Figueiredo se pregunta si el esposo de la dama no era ingeniero. En otra secuencia («O bien ocurrirán las cosas de este modo»), la mujer señala a sus hijos un libro de Figueiredo, «famoso escritor español», y éste recuerda que su marido era abogado. En una tercera versión, ella celebra al sabio Figueiredo como inventor de una máquina que cumple las más diversas funciones encaminadas a conseguir la prosperidad y el bienestar de la sociedad. Ahora Figueiredo recuerda al marido como un gran periodista que había estudiado la carrera de farmacia.

En la cuarta sección del cuento, el narrador se figura en Nueva York, ignorado del mundo, detrás del cristal de un restaurante, donde trabaja, visto por la mujer, quien recuerda que él había sido cocinero en el Adriático. También minero, alfarero, músico, leñador canadiense, lavador de platos y chófer de taxi, Figueiredo se encuentra pobrísimo y viejo, contemplando a la mujer: la filóloga clásica más reconocida de los Estados Unidos. En otra escena ella lo protege contra unos peatones que lo quieren atacar. «Anciano taxista lavaplatos con su barba partida en dos» y enrollada en tomo a sus rodillas, Figueiredo va a la mansión de la científica, donde se celebra una convención de antropólogos. La conversación es de una enorme pedantería y los antropólogos, asustados por el rugido de osos en la cocina, se dispersan. En la última escena, Figueiredo lava platos con sus barbas en su taxi lleno de nieve. [146]

Quizá el impulso del cuento se encuentre mejor enunciado de modo indirecto en el último párrafo, donde Figueiredo habla de las arrugas grabadas en su piel por los contratiempos y

por los dulces y penosos recuerdos de otros tiempos y tierras, cuando todavía no se consideraba nada descabellado figurarse futuros triunfales y se creía a pies juntillas que por fuerza tenía que ser importantísimo llegar hasta el umbral de la celebridad a costa de trabajo y sacrificio, para, después de todo, ver reducida la compleja totalidad universal de una biografía al renglón y medio de tinta tipográfica que puede figurar como epitafio informativo en cualquier diccionario enciclopédico (169).

Las primeras tres secciones del relato parecen corresponder a esa primera etapa optimista en la que Figueiredo se imagina futuros triunfos como si fueran ya realizados y comentados por la mujer, precisamente en más o menos «un renglón y medio de tinta tipográfica». Esta «realidad» ideal tiene variantes en cuanto al campo en que se destaca Figueiredo, y de modo accesorio, respecto a las profesiones del marido. Las últimas visiones de Figueiredo en América lo muestran fracasado y desengañado, pero siempre recordado con nostalgia por la dama, quien ya tiene nietos. El anciano taxista lavaplatos

también siente nostalgia al rememorar estas escenas que forman su pasado figurado en el futuro.

Después de las tres secciones iniciales, se nota que el cuento divaga más y se llena de digresiones. Se habla de los puertorriqueños y su cariño entrañable al hotel Waldorf Astoria, donde muchos de ellos han progresado desde empleados hasta huéspedes, por cuya razón está tan lleno el hotel que se celebra la convención antropológica en la mansión de la mujer. También hay observaciones acerca del arte, ya que la obra monumental de la científica, Historia completa de la guerra civil americana desde el principio hasta el fin, edición abreviada puesta en lenguaje básico, se convierte en un objeto artístico:

No hay por qué ocultar, puesto que viene al caso, que el gobernador Rockefeller compró, de su peculio, una colección entera de sus Obras Completas para regalársela al Museo de Arte Moderno [147] de Nueva York, donde puede contemplarse: cada volumen puesto encima de adecuado pedestal y con la tarjeta explicativa: «Tomo tal de la obra tal, de la autora tal, con la esquina quemada y un huevo frito seco pegado en la tapa, o sea, lo que llamamos ensamblaje pop-cultural» (155).

Así vemos los libros de la filóloga e historiadora transformados en obras de arte plástica, para ser mirados en vez de leídos. Esta referencia hace recordar el discurso del Preboste en Lo que sucedió, cuando celebra un tomo donado a la Casa de Estudios como objeto para ser admirado por su aspecto externo, sin decir nada de su contenido. También hay un incidente parecido en La novela del Indio Tupinamba en el que el escritor Pitágoras Gómez, autor de la Historia -en cinco volúmenes- de la poesía, el drama, la oratoria, el ensayo y las dedicatorias de cumpleaños y bautizos del Departamento Sureño de Guanamaní, bañó los libros en arcilla y le valieron para fabricar un edificio de seis pisos, convirtiéndolos en algo más fácilmente apreciado que un libro tan inútil. Ha dicho Granell que a los que desean lo útil, «tal vez el 'Quijote' les parecería mejor si en vez de libro fuese una silla».

En la reunión de los antropólogos, entra la burla de su falta de imaginación. Su discusión del tema de la «isla» se reduce a genialidades como las siguientes:

-Jamaica es una isla -afirma un antropólogo, sin el menor indicio de pedantería.

-Isla es una porción de tierra rodeada de agua por todas partes -comenta otro antropólogo, con la sencilla naturalidad del científico familiarizado con su especialidad (168).

(Es aún más notable aquí la escasez de la imaginación en vista del hecho de que Granell escribió todo un libro sobre el tema, el ya aludido Isla cofre mítico.)

La sencilla afirmación de que los osos no rugen enfrenta a los antropólogos con la posibilidad de lo desconocido, lo cual les asusta y se van corriendo escaleras abajo para huir de lo que no comprenden. [148]

Figueiredo, en cambio, el artista músico, pintor, alfarero, inventor, leñador y literato, trabaja y trabaja, pero apenas logra ganarse la vida ni tener más que sus recuerdos: «cada uno, un pelo; todos juntos espesa pelambrera incandescente de conturbadas llamas

desiguales, las solas que avivan los sueños de la imaginación» (159). Con imágenes de luz, describe los recuerdos que le acompañan mientras la mujer, dedicada a los estudios objetivos, tiene un porvenir brillante y fama resplandeciente. Cuando se le ocurren dudas a la ilustre historiadora, piensa que «tal vez hubiese sido mejor haber seguido una carrera de arte. La música, por ejemplo; o la pintura, o la literatura de imaginación» (163).

Pero Figueiredo dice que ella ha hecho lo mejor que hubiese podido hacer, y sus razones muestran las dificultades que evidentemente ve Granell en el mundo artístico, cuyas recompensas dependen de numerosos factores personales ajenos al mérito. Figueiredo tranquiliza a la filóloga:

Penetraste en el único campo existente donde, entre todos, se hace aún posible que reine la objetividad más compacta y neutral. Sólo en ese terreno, el de la academicidad institucionalizada, se aquilatan los méritos y las flaquezas sin adulaciones ni animosidades personales. Ni envidias, ni zancadillas; ni ambición infundada, ni chismes, ni intrigas. El recinto de la investigación cultural y científica continúa manifestándose imperturbable a las acometidas de las reacciones anímicas que en otros ejercicios humanos provocan el resentimiento y envenenan la frustración. La fama no se discute; se alaba. El talento personal no se recorta, se admira tal cual vale. Se estima la vocación y la originalidad se reverencia (164).

No pasa inadvertida en esta descripción exageradamente idealizada del ambiente académico la crítica de las rencillas y luchas académicas. La ironía se patentiza al recordar que los libros de la «eximia investigadora», adornados con un huevo frito, forman un ensamblaje pop-cultural en el museo, y que su campo es la filología clásica, la cual se prestará a bien poca originalidad. [149]

#### «LA CÁMARA NEGRA»

Este cuento, el primero de varios que muestran la mixtificación de una colectividad, tiene lugar en un recinto cerrado, una cámara en que todo es negro: «El salón era negro: las paredes y el piso, los muebles y el techo. Los alumnos iban asimismo vestidos» (37). En contraste con tanta negrura, hay blanco en la tiza y en los rostros y las manos de los estudiantes. Desde el comienzo, se enfatiza la cuestión del hábito. Se oye la estridencia habitual del timbre y la clase da comienzo «como de costumbre». El salón es una «caja de silencio», sugerencia del ataúd, pero a la vez la palabra «cámara», además de referirse a un salón, trae a la mente la visión de una cámara fotográfica en cuyo negro interior parecen ocurrir los sucesos referidos. Es decir, que Granell aprovecha el doble sentido del vocablo cámara para presentar la escena, muy gráfica, de un salón herméticamente cerrado.

De pronto, dentro de este ambiente sólo un tanto irregular por motivo de los colores ya descritos, surge algo extraño, para el lector nada más, puesto que los estudiantes lo aceptan con naturalidad. Una estudiante, respondiendo a un gesto del Profesor, tira la tiza blanca por el aire, «pues, por sus méritos, era a ella a quien le correspondía ejecutar este ritual». El Profesor recoge la tiza con facilidad, por cuyo motivo gana la admiración de sus

estudiantes, que, por otro lado, lo tienen por hosco. El Profesor traza en la pizarra «la figura de un rectángulo impecable». La perfección, indica Granell con suave sarcasmo, entusiasma a un grupo, particularmente en la situación académica: «El regocijo íntimo que suele derivarse de la contemplación de todo dato exacto empezaba a moldear el orgullo colectivo» (39). Pero ocurre lo inesperado: desaparece el rectángulo, y, al aparecer de nuevo, los alumnos descubren que se ha esfumado el Profesor. Cunde el pánico y con miradas de encono y gestos de amenaza, los estudiantes buscan explicaciones «racionales», como, por ejemplo, el considerar la posibilidad de una alucinación colectiva, impulsada por el hábito y la costumbre diaria, al ver entrar al profesor. Pero luego no logran explicar el enorme [150] rectángulo trazado en la pizarra, prueba de la anterior presencia del Profesor. La actitud estudiantil se trueca en hostilidad, agresividad y desconfianza mutua ante esa «desconcertante evidencia visual» (42). Aullidos, palabras duras y hasta golpes resultan de la confusión. Súbitamente desaparece el rectángulo y aparece de nuevo el Profesor, ofreciéndoles la explicación de que había olvidado algo. Por eso había trazado el rectángulo en la pizarra: para salir por él. La reacción colectiva revela la gran facilidad con que los grupos pasan de un extremo a otro. La explicación del profesor les parece tan ocurrente que su terror cede a las carcajadas, pero entonces el Profesor traza un nuevo rectángulo y sale por él. El cuento termina con la repetición del primer párrafo, sin terminar, con su descripción de la cámara cuando suena el timbre para comenzar la clase.

La situación del relato en un plano académico es de enormes consecuencias y en lo que respecta a la instrucción, un comentario aplastante. La oscuridad total sugiere el luto en «la caja de silencio», la falta de alumbramiento intelectual y espiritual en el ambiente académico, tan acondicionado por el hábito, que el ejercicio de la imaginación mixtifica y causa pánico. El ritual más absurdo, como el de tirar la tiza por el aire, forma parte del trabajo diario y es aceptado sin chistar. Se le admira al Profesor más por su proeza física al recoger con agilidad la tiza lanzada que por su imaginación, la cual sólo suscita o el terror o la risa. La tiza asume la calidad de un objeto surrealista, vista en su forma más sencilla y primitiva de «pequeño cilindro blanco». Pero lo más interesante del relato es su retrato de un grupo, con sus diversas reacciones ante lo que no comprende. La ignorancia primera da lugar a explicaciones lógicas que sin embargo resultan poco convincentes. La frustración racional produce actos hostiles y agresivos entre los miembros del grupo. No quieren aceptar la advertencia de la estudiante, quien evidentemente merecía la distinción de tirar la tiza por su entendimiento superior, de que «entre parecer y certeza hay un abismo» (40). La explicación del profesor, como es ilógica, provoca la risa, la cual provee el alivio que buscan los alumnos.

El cuento parece poner en ridículo la costumbre tan universalmente [151] respetada de aceptar que «ver es creer», de confiar en la vista racional que no admite el espontáneo vuelo de la imaginación. Cuando la evidencia visual es desconcertante, se produce una situación volátil.

Según ocurre con frecuencia en el surrealismo, el tiempo pierde su consistencia normal. Como si todo lo relatado fuera una alucinación, vemos la cámara negra al final del cuento y el timbre anuncia el comienzo de la clase. Básicamente, la situación académica es igual que siempre.



El protagonista genérico aparece en muchos de los cuentos de Granell. El Profesor es un verdadero héroe surrealista frente a la poca imaginación de los alumnos que celebran o su destreza física o su sentido del humor. Únicamente la alumna aprovechada que aventura su opinión poco popular sobre la distancia que hay entre ser y parecer llega a sobresalir de la colectividad, y por su originalidad es atacada por otro alumno. La discordia incita acciones tan absurdas como el desnudarse en busca de la deleznable tiza. En general, se puede considerar el cuento un comentario sobre la educación que nada más apela al ánimo realista, confinando a los jóvenes en una cámara negra cuya salida sólo puede efectuarse a través de la imaginación que no tenga inconveniente en trazar un rectángulo blanco para salir por él.

#### «LA OFICINA»

En estos días de papeleo burocrático, la escena de unas veinte personas que esperan en una oficina donde trabajan diez oficinistas no tiene nada de extraño. El primer indicio de irregularidad en la situación que presenta Granell procede de la pregunta de uno de los que esperan allí: -«¿Qué refrescos nos darán hoy?». La palabra «hoy» da la impresión de que esta misma gente suele visitar diariamente esta oficina. Otra cosa extraña es el hecho de que, con un cuerpo tan numeroso de oficinistas, aún queden sin atender las veinte personas. Luego vemos que el tiempo que lleva la gente esperando en la oficina es un poco fuera de lo común. Un hombre alto, siendo novato de sólo seis [152] días, se queja de la demora, mientras una anciana más resignada lleva veintiséis días acudiendo a la oficina.

Como hemos visto en «La cámara negra», el que se queja es considerado un ser peligroso e incurre en el ostracismo del grupo. Los oficinistas exigen tanta conformidad, que, según comenta el «hombre protestón», «ahora, ni siquiera los niños pueden llorar cuando están en una oficina» (62). Hay indicaciones de que la oficina representa el Estado cuando opina la madre del niño: -«Digan lo que quieran, esta delicada preocupación consciente por la infancia es una prueba de las atenciones humanitarias del Estado» (63). La aparición de niños o adolescentes en la narrativa de Granell a menudo da lugar a la crítica de sistemas que tienden a embrutecerlos e imponerles el «robotismo» de sus mayores. Como dice el mismo hombre alto de las quejas: -«Sí, los ceban hoy para convertirlos el día de mañana en carne de oficina» (63).

Una oficinista le avisa con sarcasmo que «el acto de ir a una oficina es completamente voluntario. Se ejecuta en virtud de un derecho inalienable, ¿no se dice así?» (64). Al ejercer este derecho, los esperantes encuentran que rige la más completa impersonalidad en la oficina porque «los asuntos de los esperantes no son incumbencia de las oficinistas» (65). El hombre protestón insiste en que un hombre esperante es tan persona como «otra cualquiera», sin atreverse a decir «como una oficinista». La oficinista trabaja de una manera tan automática que ni siquiera se ha fijado en el hecho de que un rincón del cuarto queda inutilizado porque la puerta está allí. Ella recomienda que todos aprendan de la conducta infantil. La anciana, ya experimentada en la función de esperar, le confía al hombre alto que «todo se arreglará si se resigna y pone buena cara» y lo invita a sentarse en su manta en un rincón, desde donde se ven las cosas con otra perspectiva: «Desde aquel

punto de vista, sumido a ras del suelo, todas las cosas parecían más altas.» Desde allí sólo son visibles los rayos de la anaranjada vasija giratoria de donde provienen los refrescos, y el otro lado del mostrador que divide el cuarto en dos partes queda invisible.

El cuadro hace pensar que es un grupo de refugiados que se [153] encuentran prensados «unos contra otros, todos contra el suelo, entre el entaponamiento de los equipajes de la mayoría, un par de colchonetas, las mantas de su compañera de rincón, los periódicos, los sacos de papel y de piel con alimentos y los legajos de documentos, que algunos mantenían apretándolos contra sus cuerpos, como si les aterrara la idea de perderlos» (69). Quizá sea éste un recuerdo poco grato de experiencias personales del autor cuando se encontraba de refugiado en el extranjero.

Si antes la conversación evocaba el Estado, ahora se impone una visión más bien cósmica: «un paisaje de comienzo de mundo, donde la lejana alzada cordillera del impenetrable horizonte de madera cerraba la continuidad de los espacios ocultos más allá de sí misma» (69). Luego se habla de un «escondido más allá» y Granell nos dice que la voz de la oficinista que ordena el alineamiento tendría ecos capaces de anonadar si no rebotara en los obstáculos del suelo.

Ocurre algo no esperado por los esperantes. Hay un apagón en su lado de la oficina y todos se estremecen porque «en los días pasados no había sucedido cosa igual. La tiniebla llenaba el otro lado» (70). Solamente se ven las chispas arrojadas por la máquina de refrescos y el mostrador que «surgía de lo oscuro haciendo de gran boca cerrada de noche a la intemperie», sobresaliendo por encima de las cabezas de la gente. Como el alineamiento es imperfecto, la jefa de oficinas lamenta: -«¡Qué felicidad, si ustedes cumpliesen lo mismo que nosotros!».

El hombre alto no tiene sus papeles, hecho que los demás ven como motivo de su actitud de oposición. Pero la oficinista aceptará cualesquiera papeles, tales como recibos, tickets, etcétera. Con una pregunta que resulta al mismo tiempo significativa para el lector, la oficinista se dirige al hombre alto: -«¿No comprende lo absurdo, lo inútil de su situación?». La pregunta tiene un sentido para el hombre, quien, efectivamente, se encuentra en una situación difícil, y otro para el lector, quien ve toda la situación de la oficina como un absurdo. Al aceptar los papeles diversos que le ofrece el hombre, la oficinista declara: -«Está bien. Papeles son papeles.»

Un hombre con muebles de «la oficina controladora del servicio [154] de oficinas», que se encuentra en el «piso de arriba», anuncia que esa dependencia se instalará allí mismo al otro día.

La jefa despide a los esperantes, pero otra mujer grande y fornida la despide a ella, mandando que todo el mundo se quede hasta que se efectúe el traslado y reconociendo que «no se puede disponer arbitrariamente de la gente» (73-74). Ordena que se enciendan las luces, y ahora se descubre que se ha cambiado el mobiliario. Los visitantes ocupan sus puestos anteriores; la máquina refrigeradora queda como único elemento continuo e invariable: «Grande, destilando sus rayos anaranjados, la ampolla transparente emitía sus

luces confortativas, algo así como intangibles cordones umbilicales que ligaban a los esperantes con una zona firme del mundo conocido» (74).

Como hemos advertido anteriormente con respecto a las imágenes que emplea Granell, no hay que buscar símbolos claros de una realidad objetiva, sino más bien sugerencias simbólicas, que pueden cambiar tan repentinamente como el escenario de un sueño. La oficina puede representar una oficina cualquiera de una organización burocrática. En este sentido, el cuento es una parodia de la ineficiencia que rige en las oficinas así, a pesar de contar con un personal tal vez excesivo. Hay exageración en la espera que puede alcanzar veintiséis días, pero esta exageración no es tan absurda después de todo, como probablemente puede comprobarlo la experiencia del lector.

Otra interpretación que surge en determinados momentos y que no se mantiene constante en el cuento, es que la oficina es el universo, en cuyo caso se podría añadir una dimensión metafísica y religiosa a la situación, siendo las oficinistas los sacerdotes de la ritual espera. Se recordará que la jefa misma no había sido avisada de la llegada de los nuevos muebles desde el piso de arriba. En esta conexión, las «luces confortativas» de la máquina refrigeradora que emite «rayos anaranjados», y que además es lo único visible contra la oscuridad que observa el hombre «protestón» desde su rincón, es como el sol, elemento estable y consolador para los maltratados esperantes.

Una tercera interpretación, que tampoco es de tipo alegórico, puesto que no representa un aspecto constante en el relato, es [155] que la oficina es el Estado que exige papeles oficiales y trata de reprimir las quejas y aun los lamentos infantiles. Al final del cuento, el cambio de local y el despido de la jefa por otra sugieren un cambio de gobierno, siendo el nuevo tan autoritario como el anterior, pero con palabras generosas para animar a la gente.

La referencia a los individuos no pasa de ser genérica: la anciana resignada, el niño llorón, el hombre alto y delgado, la mujer fornida y el hombre de los muebles. El procedimiento sirve muy bien para expresar la impersonalidad con que el individuo es tratado en un sistema en que valen más los papeles que la gente que los lleva. Un solo personaje aún conserva su nombre, Rubén, Junior, o sea, el niño, pero siendo un calco del nombre de su padre, resulta ser una indicación simbólica de que le encauzarán en la imitación de los mayores.

Granell inyecta en esta extraña situación de la oficina una fuerte dosis de humor con la insistencia que hemos notado anteriormente en Lo que sucedió, al asignar esencias puras a las palabras. La función de las oficinistas viene a ser, simplemente, la de atender la oficina y la de los esperantes es, claro está, esperar. Criterios tan lógicos como errados forman la calidad absurda de una declaración de mutua dependencia cuando el hombre alto advierte: «¡Mire, óigame bien! Si no fuese por nosotros, los esperantes de las oficinas, no habría oficinistas para las oficinas destinadas a los esperantes de las oficinas» (66).

La necesidad de llevar papeles llega a lo ridículo cuando la oficinista acepta cualquier papelito, aunque sea la mitad de un sobre roto, porque «papeles son papeles». Si los visitantes están ya bastante sometidos a la burocracia oficinista, aún queda alguna esperanza. Se ve que no saben alinearse con la perfección debida; es decir, que no han

llegado al estado automático que exige la oficina. Pero, por otra parte, el grupo se ha acostumbrado a su función tan completamente que la sorpresa del cambio repentino de los muebles apenas deja sus huellas en ellos, ya que todos vuelven a sus lugares respectivos a emprender de nuevo la inútil función que les corresponde: «Cada cual fue a ocupar su puesto anterior» (74). No parecen capaces de alterarse por [156] las irregularidades, como los alumnos de «La cámara negra» o los grupos que veremos en «La moldura».

Lo mismo que en varios otros relatos de Granell, los juegos de luz y oscuridad están cargados de simbolismo. El dicho figurativo de dejar a la gente «a oscuras» se convierte en realidad concreta, pues se encuentra efectivamente así, con respecto a las maquinaciones de las oficinistas, los motivos de los cambios y la finalidad del dudoso ejercicio de su libertad al acudir a la oficina por cuenta propia.

La verdadera tragedia de la situación, sin embargo, es que el niño se somete a ella, indicando que la espera será igual en la próxima generación. La oficinista recomienda que los demás aprendan de la conducta infantil cuando el niño rechaza, «en acto de protesta», según ella, el refresco que le ofrece el señor protestón. La anciana hace una curiosa alusión a Adler en ese momento, pero como sucede casi siempre en Granell, la alusión queda trunca y se pierde en una tangente. Las alusiones así no cumplen una función erudita, sino que dan una momentánea chispa surrealista que el lector puede seguir por cuenta propia o puede aceptar en su forma incompleta. En este caso, la madre del niño pregunta a la anciana quién es Adler. La contestación de la oficinista resulta graciosa, pero al mismo tiempo significativa, porque se fija no en los posibles logros del sujeto, sino en su nacionalidad: - «Creo que un alemán» (67). La anciana explica que era alemán o austríaco, «pero luego se hizo norteamericano», y después se sienta en su rincón de nuevo sin ofrecer ni una palabra más de aclaración en tomo a su alusión, que en realidad tiene mucho que ver con la situación y fue bien traída. En parte se refiere al conferenciante judío Félix Adler, nacido en Alemania en 1851, quien ocupó la cátedra de ética social y política en la Universidad de Columbia en Nueva York desde 1902 hasta 1933, el año de su muerte. Dedicó sus esfuerzos al proyecto de mejorar las condiciones del trabajo infantil y dirigió el «National Child Labor Committee». Su libro *La instrucción moral de los niños*, escrito en 1892, puede ser el foco de la referencia de la anciana, pero también el nombre se presta al equívoco entre el ya aludido Félix Adler y un psicólogo austríaco, [157] Alfred Adler, que vivió en Estados Unidos. Discípulo de Freud, tuvo un gran impacto sobre la psicología moderna con sus estudios sobre la formación intelectual del niño en los primeros años: *La educación de los niños*, *Guiando al niño*, y *El niño problemático* (1930). Irónicamente, el objeto de la alusión a Adler se pierde en la cuestión de su nacionalidad. Es precisamente este tipo de aclaración informativa que acabamos de hacer lo que evita a toda costa Granell, de quien podemos decir, alterando sólo un poco una famosa cita bretoniana: La erudición ha sido dada al hombre para que la use de manera surrealista.

«LA MOLDURA»

Una cita de la poetisa gallega Rosalía de Castro nos pone sobre aviso desde el principio, ya que alude a las figuras de piedra del Pórtico de la Gloria, de la catedral de Santiago de Compostela, las que parecen hacer muecas:

...¿serán de pedra  
aqués sembrantes tan verdadeiros?

.....  
¡Cómo me miran facendo mocas  
dend'as columnas ond'os puxeron!

Rosalía de Castro, «N'a Catedral».

En el cuento de Granell aparecen unas figuras que permanecen inmóviles como si fueran de piedra, «como estatuas», pero en el contexto de un teatro de ópera, pudiéramos invertir la pregunta de la poetisa gallega y preguntar si serán verdaderos aquellos semblantes que parecen de piedra. Rosalía de Castro contempla las muecas con cierta curiosidad porque, como Granell, no le espanta lo maravilloso. En «La moldura», en cambio, lo maravilloso causa tanta conmoción entre el público que sus efectos duran para siempre.

El relato comienza en una nota humorística con una novedosa transposición estructural, apareciendo primero la «segunda parte», que consiste en una sola frase: «Y desde entonces nunca, [158] nunca más se volvió a abrir el Teatro Municipal de la ciudad de X» (173). Una nota al pie hace constar con fingida seriedad que «la segunda parte es muy corta y puede saltarse, la primera no». La primera parte, pues, es casi todo el relato, pero desde esta primera indicación desaparece el humor temporalmente.

El escenario es de extraordinaria plasticidad y de colores muy vivos. Se ven «la lengua roja del teatro» y la cortina carmesí con sus «pliegues de escultura», pero luego las luces del comienzo ceden a la oscuridad, propicia para el desenvolvimiento de la taumaturgia surrealista.

La colectividad en este cuento es enorme: son millares de personas, quienes, al oír una nota aguda y sostenida de la cantante «clavaron sus atónitas miradas en el proscenio principal», donde ven a tres matrimonios que representan tres generaciones de una familia como estatuas iluminadas por un «luminoso polvillo azulado» que invade el palco. Ha desaparecido la moldura de yeso del proscenio principal, revelando la siguiente escena que deja a todo el mundo consternado:

Las seis impertérritas personas que estaban en el proscenio guardando la más correcta compostura, eran sólo personas de la cintura para arriba, es decir, desde el límite del pasamanos de terciopelo azul. Donde la moldura faltaba, veíase el vacío absoluto del palco. Y era aquello, imposible de explicar, lo que acababa de producir el revuelo que motivó el súbito oleaje de millares de personas asustadas hacia el ala derecha (175).

Las palabras claves aquí son «imposibles de explicar», porque es el golpe a la lógica lo que lleva a la gente a creer que es un fenómeno sobrenatural. Sin embargo, un examen más indulgente de lo ocurrido revela hasta qué punto el ejercicio de la razón conduce a reacciones irracionales, porque, en el fondo, nada en absoluto ha cambiado en cuanto a lo

que registra la vista. Mientras la moldura estaba en su lugar, la vista de los observadores sólo podía registrar la imagen de los cuerpos desde la cintura para arriba, ¿no es así? Después de que la moldura se desprende, la imagen es absolutamente igual. La única diferencia ocurre en la lógica basada en la experiencia común que nos ha acostumbrado a esperar que, al quitar un obstáculo, se [159] revele lo que suponemos que debía estar allí. A nadie le molestaba no poder ver la mitad de abajo de los personajes del palco mientras estaba allí la moldura, pero la misma visión causa pánico cuando desaparece. Básicamente se observa la misma escena que antes; lo que defrauda no son los ojos, sino la razón, acondicionada por el hábito.

Después de la caída de la moldura y el pánico del público, suena un arpegio en las arpas y entran los bomberos. Con una metáfora sumamente surrealista, ya que sorprende ver lo contrario de lo que esperamos, dice Granell que las mangas de los bomberos chorrean «inofensivo fuego». Los bomberos, con su «precisión de autómatas», son objeto aquí de la burla de nuestro autor cuando no hacen caso a las explicaciones del público de que no se trata de un incendio, sino de una moldura desprendida, y el capitán mira con complacencia «el maravilloso alarde de precisión de que daban ejemplo sus disciplinadas huestes» en una formación perfecta.

Como dicta la costumbre en caso de alboroto colectivo, y más cuando está involucrado un gran misterio, se lleva a cabo una investigación oficial en que el secretario del Ayuntamiento comprueba que no faltaba ninguna moldura. El lenguaje oficial revela la minuciosidad con que se ha realizado la investigación, que nota que

... todos los proscenios tenían su correspondiente moldura de yeso, que cada moldura poseía dos angelotes de aproximadamente cuarenta y ocho kilos de peso cada uno, si bien la nariz del angelote de la izquierda, de los del palco principal, estaba un poco deteriorada, y alguien (no se sabía quien) había dibujado con lápiz una obscenidad en el bajo vientre del otro (177).

Como lo inexplicable da lugar a las supersticiones, por varios años nadie quería ocupar el famoso palco, pero en una nueva función, en que se nota que vuelve a estar ocupado, se desprende la misma moldura, revelando ocho medios cuerpos, esta vez desnudos, y de la cintura para abajo, entre ellos dos niños de corta edad. Lo insólito del caso, sin embargo, no excluye la observación de un detalle muy lógico: los cuerpos «temblaban al unísono, [160] como del frío que debían de sentir por la falta del abrigo de sus ausentes mitades» (178).

La fantasía de la desnudez es de índole surrealista, siendo conocida como elemento de los sueños; pero es interesante notar que esta vez hay por lo menos una persona que no queda aterrorizada como las demás y grita: -«¡Ea! ¡Que siga la función!». Sin duda la exclamación procede de un descarado surrealista entre el público, a quien no le impresionan gran cosa ni la desnudez ni la falta de medio cuerpo. Al fin y al cabo, una vez aceptada la desaparición de los torsos y las cabezas, se acepta fácilmente el hecho menos mágico de la desnudez.

La insinuación de fuerzas siniestras y sobrenaturales causa el sobresalto colectivo en el público, condicionado a esperar lo esperado. Lo maravilloso irrumpe en el teatro conjurado

por estímulos auditivos -una nota aguda de la cantante, un arpegio en las arpas- de una manera parecida a como ocurre en «La cámara negra» cuando suena el acostumbrado timbre. En ambos cuentos también surge lo insólito incubado en la oscuridad que parece sugerir la falta de imaginación, la ignorancia y la superstición colectiva, frente a los hechos que la lógica no puede explicar.

#### «EL ESTUDIANTE»

Poca ayuda nos da Granell al informarnos en el cuento de que el Estudiante es un símbolo, puesto que no dice en ningún momento qué cosa puede simbolizar. Sólo sabemos que «el Estudiante es, como todos los símbolos, un ser sin fecha, un ente ucrónico» (140) y que es el objeto de un festejo anual, en cuya ocasión se abren las calles del campo universitario solamente a los universitarios, que son muchos: 270.000 personas, o sea 27.000 profesores y un cuerpo administrativo de 253.000, dedicados a la educación de un estudiante. De ahí viene la primera sorpresa para el lector, al saber que el Día del Estudiante no se refiere a la designación genérica plural, sino a un solo estudiante. Es evidente, pues, que Granell escruta con su penetrante humor [161] la tremenda especialización y la organización burocrática de una inmensa universidad imaginada por él. La institución cuenta con Facultades tan especializadas como Pedagogía Psicológica, Catalogación de Contables Disponibles, y Pedagogía Erótica Infantil. Sus ascensos habrían convertido a instructores, monitores, conferenciantes, observadores, comprobadores y calificadores en «nada menos que Instructores, Auxiliares, Monitores Auxiliares, Conferenciantes Auxiliares, Observadores Auxiliares», etc., si se hubiera aprobado una propuesta que habría limitado ciertos niveles de rango académico a los que hubiesen visto personalmente el Desfile del Estudiante, pero la propuesta fue rechazada y pudo salvarse la estructura universitaria.

Si la organización universitaria parece demasiado absurda por su sinfín de categorías, no es menos ridícula la división del pueblo en:

las sociedades recreativas y las de charros, las entidades cooperativas y las bancarias, las guarderías infantiles, las agrupaciones navieras, las fluviales y las aeronáuticas, así como las sanitarias, filatélicas, escolares, deportivas, benéficas, ajedrecísticas, colomófilas, y la de Damas Esterilizadas de la Patria, la de Caballeros Fecundadores Diplomados, la de matrimonios esterilizados con autorización, la de prestamistas colegiados, la de prostitutas pedagogas autorizadas, la de aspirantes al himeneo (mejor dicho, de éstas, las dos, ya que hay una correspondiente a cada sexo), en fin, todas; sin que falten, encuadradas en sus correspondientes organismos profesionales, las de los vendedores de churros, copistas, colectores de notas al pie para tesis académicas, cazadores de altura y ordinarios, pegadores de carteles, comadronas, notarios, coleccionistas..., biólogos plásticos, anticuarios de antigüedades y de imitaciones, echadores de cartas, cobradores de boletos, conjuntos de ballet, espiritistas, naranjeros, dentistas rurales provisionales, trapecistas y, ¡ea!, muchísimas más. Enumerarlas todas sería el cuento de nunca acabar (128).

Siempre resulta humorística la enumeración de elementos disímiles en Granell, la cual parece fluir de una fuente incontenible y espontánea de incongruencias. El procedimiento es sumamente eficaz para mostrar las infinitas categorías posibles (¿por [162] qué no?) en la formación de las colectividades y en la organización de la especie humana.

El arte narrativo del autor consiste sobre todo en mantener en su narrador un tono de aparente naturalidad y aun ingenuidad en su relato, que, según él, tiene el propósito de informarnos acerca del inesperado acaecimiento que marcó la última celebración estudiantil. La comicidad que se desprende del cuento no proviene de ninguna intención humorística por parte del narrador, sino más bien de la superior comprensión del lector, como buen entendedor a quien pocas palabras bastan, como éstas, que tan inocentemente describen el decorado alegórico-cultural que simboliza «La vida», el lema de ese año: «Del disco dorado surgían dos alargados cuernos de la Fortuna, alusivos al fluir constante de la vida humana y a los beneficios derivados del esfuerzo colectivo guiado por patrones de conducta racionales» (129). Se da la impresión de que los «cuernos de la Fortuna» es un símbolo conocido, pero Granell cuenta con la imaginación de su lector, y quizá con su recuerdo del sugerente lema de los huelguistas estudiantiles en Lo que sucedió: «Me importa un bledo la gran P», el cual suscitó entre la gente las más diversas ideas, todas menos la más obvia.

El humor está sobre todo en el lenguaje, que al registrar los más notables despropósitos, hace que éstos casi pasen desapercibidos. Se habla de «irregularidades imprevistas», como si fuese más natural que fueran previstas. Los artistas adornaron sus carrozas con «sus siempre esperadas figuras alegóricas», denominando su esfuerzo: «triumfo de la imaginación en libertad». La jerga oficial describe la organización universitaria como la «centralización dispersa de la regulación funcional colectiva» (125).

El narrador gusta de lucir su lógica, pero en Granell el «ergo» siempre resulta poco lógico. Explica que los que han visto al Estudiante, o sea, los llamados «virtuosos», preguntan: «¿Qué sería de la entera institución docente sin el Estudiante?». Para el narrador, «ergo, lógico resulta que quienes hemos visto cara a cara su desfile no podamos eliminar hipócritamente las consecuencias del acontecimiento» (138). El narrador califica la aclaración como un «razonamiento demoledor en la simplicidad [163] de su formulación» y, efectivamente, no es más absurdo fundar una clase privilegiada sobre la base de haber visto el desfile del Estudiante que fundarla sobre cualquiera otra base arbitraria.

Mientras que en «La oficina» vimos un grupo que «progresaba» hacia un estado de dudosa perfección automatizada, en «El estudiante», la sincronizada máquina de la universidad sufre un atraso progresivo, según comprueba el doctor Nefasto Caparra, famoso estudioso autor de unas tablas computadoras del retraso cada año mayor del Estudiante. Los sistemas humanos, igual que las máquinas, sufren desperfectos y la universidad «funciona como un reloj-símil bastante infeliz, si se considera que las cuatro esferas de su torre marcan siempre cuatro horas distintas simultáneas» (131).



Como ya es de esperar en Granell, los niños son importantes en el cuento, llegando los de corta edad para presenciar el desfile en sus cestas acolchonadas marcadas con un número y el lugar de procedencia. «Cada infante viajero, a su vez, ostenta en su chichonera su propia matrícula individual... pues es bien sabido que en esos años tiernos es cuando mejor se moldea en el espíritu humano el patrón de conducta moral y social que habrá de determinar la futura orientación del individuo en el curso de su evolución hacia la madurez; o sea, hacia su integración funcional y cabal en la armazón colectiva del país» (126).

El narrador, por primera vez en los doce años que lleva acudiendo al desfile, no puede ver pasar al Estudiante porque la procesión se efectúa a una velocidad inusitada, y descubre que el héroe y dios de la enorme conglomeración ha muerto, planteando el problema de tener que hallar la manera de «mantener el indispensable equilibrio estudiante-profesor» (143).

Claro está que en este cuento el equilibrio entre ellos es mucho más exagerado que el que existe en «La oficina». Aquí también, el individuo pierde su importancia frente a las agrupaciones, porque el único estudiante no es una persona, sino un símbolo, un Estudiante, con mayúscula. Celebrado, adorado e institucionalizado, el Estudiante pierde cada año más vitalidad, [164] hasta quedarse al fin sin vida. El hecho es sugestivo en más órdenes de la vida que sólo el académico.

#### «EN EL AEROPUERTO»

Este relato ofrece el ejemplo más notable de la «robotización» colectiva. El conformismo consiste en la aceptación de una costumbre que en nuestra experiencia parece absurda, pero que no lo es más que muchas otras que forman parte de la civilización: todos los pasajeros que se presentan para viajar deben llevar sus escobas, de distintos colores y tamaños para indicar su estado civil. La familia Romero llega al aeropuerto sin las escobas indispensables. Dentro de esta situación surrealista, entra a veces una lógica demoledora, como la explicación de por qué las agencias dejaron de hacerse cargo de las escobas: «Como todos los pasajeros son de distinta talla y complexión, disponer de escobas de todos los números, pesos y colores obligaba a mantener enormes almacenes y excesivo personal especializado para un servicio que, en realidad, poco o nada tenía que ver con las funciones de las agencias de viajes aéreos» (187-188). Se provee a cada viajero con un Manual de barredura y se forman equipos, pero la familia Romero se encuentra en la situación «ridícula» de no pertenecer a ninguno. Un humor muy intencionado acompaña la descripción de las escobas y los equipos: «No se sabe por qué las escobas de viudas y viudos eran verdes» y «los matrimonios podían optar por un equipo de matrimonio o, separados, por equipos de soltero» (cuya selección tal vez sería influida por su conducta matrimonial). Hasta el niño de la familia Romero encuentra por fin su lugar en la barredura colectiva, remplazando a una niña con alergia. Los adultos forman un escuadrón perfecto, pero los niños todavía no: «Sólo a algunos niños se les torcían sus palos azules, pero ya irían aprendiendo, poco a poco, a llevarlos enhiestos como Dios manda» (191).

El aeropuerto queda perfectamente barrido, «el esfuerzo individual, imperceptible» (190). Dentro del avión, se sustituye el [165] cepillo barredor por otro de avión, el cual, como hemos visto, no es manejado con perfección todavía por los niños.

El cuento no es difícil de entender; en efecto, es el que más se acerca a lo alegórico en el libro. Hasta no pertenecer a un grupo, el individuo y la familia no participan en la realización de la labor colectiva. Con entusiasmo, los viajeros se incorporan en equipos organizados por edad, sexo y estado matrimonial. El tono de la narración rebosa sarcasmo: «El resultado de la acción común, una maravilla.» El proceso de «robotización» se lleva a cabo sin obstáculos, después de que la familia olvidadiza se acomoda a la convención establecida.

La voz profética que Granell admira en Breton, Lorca y el movimiento surrealista está presente en este relato. En el año 1973, cuando el entonces presidente de los Estados Unidos, Richard Nixon, viajó a la República Popular de China, millones de personas pudieron apreciar mediante televisión transmitida por satélite la «maravilla» de la faena colectiva que realizaban grandes equipos de gente, todos provistos de sus indispensables palas para limpiar la nieve de las calles de Pekín. Una visión parecida, anterior a la del aeropuerto descrita en el cuento, está en Lo que sucedió, cuando los equipos de prisioneros son obligados a quitar la nieve de la estación de Viena con los pies, pero en el aeropuerto, la gente trabaja gustosamente, con un entusiasmo sólo comparable al de los chinos comunistas en el camino que conducía desde el aeropuerto hasta la ciudad.

#### IMÁGENES ONÍRICAS EN «JESSICA» Y «CRYSTAL NILES»

En dos relatos en que una mujer admirada es el punto de partida, las imágenes oníricas cargadas de erotismo ocupan el centro del relato. En «Jessica» se trata del simbolismo masculino y en «Crystal Niles», del femenino. Ambos cuentos tienen lugar en espacios cerrados, de ambiente opresivo.

En «Jessica» ya no aparece ese humor espontáneo y regocijado que está en otras obras de nuestro autor, sino lo grotesco en una «horrenda historia», una «tragedia transparente», según el narrador. [166] El énfasis en lo macabro, el ambiente medieval-exótico y la cuidadosa elaboración del lenguaje hacen recordar al Valle-Inclán esperpéntico.

El narrador habla de la historia que quería escribir acerca de Jessica, a quien, muerta ahora, se dirige él, su escriba, desde la mazmorra donde está encerrado debajo de una losa y en un estado más parecido a la muerte que a la vida. Recuerda y evoca una conversación con Jessica que fue interrumpida por la llegada del temible usurpador, el Jenízaro. Calumniado por el escriba mayor, quien lo acusa de ser mancebo de Jessica, él es castigado y ella decapitada. Desde la fosa oscura, el narrador se pregunta si han decapitado también la estatua de porcelana de Jessica que ocupaba la torre de la muralla de la ciudad y le atormenta conjeturar qué cosa puede ser «ese opaco bulto piriforme, apestoso, arrojado a mis pies... la única noche que se abrió una rendija en mi cielo de piedra» (57).

En el diálogo entre Jessica y el escriba-narrador, surge el simbolismo freudiano en torno al instrumento que usa el escriba, el estilete, como símbolo fálico. En frases como las siguientes, el doble sentido es evidente:

-¿Es duro o blando?

-Depende de que lo muevan el amor o la desgana (53).

-Es parte de mí mismo (53).

... no habría vida, ni religión, ni historia, de no existir tan útil aparato (54).

El estilo que tenía a mano alzábaseme solo, como si pretendiese fulminar por su cuenta la obscena tosquedad de aquel burdo magreo (55).

No sé si mi estilete se agitaba por miedo o en ansias de venganza (55).

El juego de palabras está aumentado por otro: la posible confusión entre estilo como estilete para escribir o como puñal, en todo caso, arma de ataque, y también estilo como modo de escribir de un autor, que es, naturalmente, parte de uno mismo. Así [167] que el símbolo reviste diversas interpretaciones además de la sexual, siendo el estiletito para escribir una forma de sublimación de la masculinidad, o, mejor dicho, de la rebeldía y agresividad contra el mal como rasgos masculinos. Como el narrador es esclavo, no puede expresar su ataque de modo abierto, sino en forma sublimada y oculta, en medias palabras y símbolos.

Las imágenes son de naturaleza elusiva y no se sostienen de manera consistente o lógica a través de todo el cuento. En este sentido son imágenes muy surrealistas, pues surgen y se esfuman de un modo espontáneo. Por ejemplo, sin que Jessica llegue a ser un símbolo de clara significación, sugiere a veces la relación mujer-tierra en el hecho de que las franjas de colores de la ropa de la estatua están «dispuestas al estilo de los cortes geológicos». Tal vez sea más exacto decir que se relaciona con la tierra española, ya que su estatua se encuentra en el ángulo occidental de la muralla de la ciudad, y descubrimos al final que ella era turdetana (habitante de la región Bética, antigua tierra ibérica; pero Granell, claro está, no explica la palabra en el cuento). El escriba también es turdetano y hace constar que a pesar de que acuden a la ciudad las más diversas gentes de Asia y Africa, «les está vedado entrar, sin embargo, a todos aquellos seres, siervos o potentados, procedentes de la remotísima comarca turdetana» (48). Otra alusión que parece evocar la relación con España es la escena en que el domador del Jenízaro juega a meter en pelea dos bandos de cachorros de león. La palabra jenízaro se refiere a un soldado de la antigua guardia del Gran Turco, según Larousse. Se recordará que el Gran Turco es un personaje que aparece en La novela del Indio Tupinamba, en el contexto de la guerra civil española. El Jenízaro es totalmente repugnante: «cruel, zafio, glotón, vano y lujurioso», así como «triste, fornicador, vesánico, con su labio caído y sus grandes ojeras de mandril asiático» (49).

El escriba-narrador describe el estado horrible en que se encuentra privado de su libertad en la fosa negra:

... los dedos de los pies perdidos en monstruosas longanizas sabañónicas, las costillas estirándole la piel amarillenta plagada de [168] pústulas, los brazos y las piernas ya tan sólo osamenta, y aun ésta sin fósforo ni cal (49).

Aquí me hallo ligado, hambriento, sentado en la humedad, cegado de no ver luz, sordo de no oír ruidos ni palabras, inútil ya del todo, reducido a los restos que quedan de mí mismo, y encima privado de mi áureo estilo y de mis tablas de cera; apenas sobreviviente y forzado a respirar este nauseabundo permanente hedor que me envenena (49-50).

En esta maloliente oscuridad espesa, atado a la pared y todavía más a mi lícua miseria, ya ni siento el continuo escozor de los insectos hambrientos de mi perdida carne. Me escuece hasta la médula, eso sí, ¡oh, Jessica!, la imagen espantable de tu degollación (56).

La acumulación de horrores está coronada por el hecho evidente de que el bulto que arrojaron a sus pies es la cabeza de Jessica. La decapitación es un tema que aparece con persistencia de pesadilla en las invenciones de Granell, si recordamos sus descripciones de la Revuelta negra de 1848 en Haití con las decapitaciones, en el capítulo «Senos de fuego» de su libro *Isla cofre mítico*; el retrato del rey decapitado en la Casa de Estudios de Lo que sucedió, y la maravillosa autodecapitación del Indio Tupinamba.

Diversas imágenes se insinúan en la descripción de la estatua de Jessica, en la forma cónica de esa obra y en su materia, la porcelana. Como la estatua ocupa una muralla de la ciudad, la porcelana parece ser un material demasiado fino, quizá esté relacionada, como el ágata y el cristal bretonianos, con la perfección espontánea.

El lenguaje aquí es arcaico, poético y sorprendente. Atento a la insinuación auditiva, ésta viene a reforzar con la aliteración de palabras desusadas el sentido oculto de la imagen del «áureo estilo» del escriba, cuando Jessica comenta que la punta está gastada y el esclavo responde que es «de tanto peñolear periócas y periócas» (52).

Siempre presentan novedades las metáforas de Granell, con su obvia espontaneidad e invención. Las turbas, por ejemplo, «apenas se arriesgan a entreabrir los almeados párpados para [169] espiar el desfile suntuoso» del Jenízaro con sus huestes y esclavos. En la descripción de la multitud tostada, esta última palabra parece estimular una originalísima tirada metafórica: «Es un pan de cabezas, ácima torta enorme, a punto de quemarse en el horno sin fin del astro incandescente y las ascuas compactas del desierto» (47).

De tono más serio, y más parecido a una pesadilla que otras narraciones de Granell, «Jessica» representa otra vertiente de su invención, más próxima a algunas escenas de *La novela del Indio Tupinamba*.

El cuento «Crystal Niles» orquesta varias imágenes femeninas. Se presenta en forma de monólogo, el de un lechero que se dirige contra sus odiados vecinos porque éstos se quejan de su admirada vecina americana, Crystal Niles, por su costumbre de tocar la guitarra eléctrica de noche. El objeto de su admiración es una bióloga: «algo entrada en años, carece de notorios anverso y reverso, es alta y fuerte, pecosa y algo cargada de hombros; sus pies, fuertes y largos» (79). Después de repartir las tres botellas de siempre a la puerta de Crystal

Niles, el narrador recibe en su cuarto pequeño y caluroso la visita inesperada de una jovencita, amiga de la norteamericana, que se sienta en la cama, se quita los zapatos y luego la blusa. Una por una, entra una comitiva de vecinas, quienes siguen el ejemplo de la joven quitándose la blusa. Las mujeres regañan al lechero por sus supuestas relaciones nocturnas con Crystal Niles, y al final se forma un lío porque la americana se entienda con el novio de una de las vecinas. Todas las visitantes abandonan el cuarto del lechero para ir a comprar castañas en la calle, menos la esposa del electricista, quien se le tiende encima, mientras se nota la súbita presencia de Crystal Niles con su guitarra eléctrica, que es, en realidad, una guitarra de gas. Al final, el lechero, ya desilusionado de su vecina, se dirige mentalmente a la mujer a la cual dedica todo el monólogo: «Pero te quiero tanto, ¡eso sí!, tanto, que si tú supieses tocar la guitarra, y me dices castañas, ¡ay!, me sentiría feliz» (119).

El relato, que tiene el carácter de un sueño, contiene muchos elementos surrealistas. Comienza describiendo ese punto tan importante [170] para el surrealismo en el que dejan de distinguirse las contradicciones. El lechero llega en el «matutino instante indeciso» en que día y noche, silencio y ruido no llegan a perfilarse y las cosas están «medio muertas y medio vivas». El narrador no sabe si se halla despierto o dormido. Este momento del día que no pertenece definitivamente a ninguna de sus partes específicas, es propicio al vuelo de la imaginación y a la magia. El tiempo vago se combina con el espacio cerrado para incubar la fantasía erótica. El cuarto del lechero provee un ambiente opresivo de calor e incomodidad.

El problema relativo a la imposibilidad de la objetivación, otro tema que interesa a los surrealistas, está tratado de un modo humorístico, con la absurda insistencia del narrador en su objetividad: «En cuanto a juzgar, en cuanto a juicios sobre gente, sobre hechos y cosas, puedo asegurarles que soy la personificación de la mismísima objetividad tranquilizada. A mí, dicho sea de paso, a mí el Discurso del método me parece el colmo del apasionamiento» (83). La retahíla de reproches que lanza a su «repulsivo vecindario» desmiente bastante sus alardes de objetividad superior a la cartesiana.

En este cuento nuestro autor de nuevo maneja la lógica de manera que resulta absurda, como en la afirmación del lechero, respecto a lo natural y hasta científico que es su trabajo de repartir la leche que dan las vacas, con el comentario de que «lo absurdo sería, en todo caso, que la produjesen los vecinos, que fuese repartida por las vacas y que la consumiese yo» (84). No deja de tener razón.

Hay en «Crystal Niles» numerosas referencias a los rumbos por donde nos está dirigiendo la civilización mecanizada. El lechero se pregunta si algún día habrá leche eléctrica o una flauta hidráulica o un tambor de explosión. Los tremendos adelantos que se realizan en el campo de la técnica quedan patentes en el descubrimiento de que la guitarra eléctrica de Crystal Niles es de gas. En algunas observaciones se puede oír la voz del autor: «La civilización está conduciendo al mundo a una monotonía insoportable» (88). «¿Por qué hemos de buscar siempre la claridad, en nuestra racional cultura de occidente?» (90). [171]

Otra característica del mundo moderno es la imitación ciega, en su manifestación más evidente, de la moda femenina. La primera jovencita establece la moda de despojarse de la blusa, la cual, imitada por las demás, llega a ser tan «normal» que el formulario saludo al

abrirle la puerta a una mujer incluye la ya esperada cortesía: -«Puede quitarse la blusa si quiere.» Por otra parte, la iniciación de la costumbre se deriva de una base nada absurda. Puede confundir al pudor, pero no a la lógica, porque, después de todo, ¿por qué no quitarse la blusa cuando hace tanto calor?

Como nota el lechero con ecuanimidad surrealista, «la vida está llena de sorpresas», verdad que queda comprobada por la experiencia de encontrarse rodeado de mujeres medio -y luego totalmente- desnudas que le increpan por su falta de moral. Según su propio criterio, el lechero es una persona pulcra y de sentido del orden; por eso resulta una pesadilla el embrollo en que se encuentra, sin modo de extricarse. Ante la ofensiva de la colectividad femenina y sin duda con el completo y entusiasta asentimiento del autor, dice que «no hay espectáculo que me deprima más que el que ofrece la obcecación de una colectividad, por pequeña que ésta pueda ser» (109).

Si todas las actitudes ya descritas están en perfecto acuerdo con temas e ideas expresadas por Breton y sus amigos, aún otro objetivo surrealista subraya el interés central del relato «Crystal Niles»: la exploración del instinto sexual, la cual encara Granell mediante diversas imágenes. El cuento tiene todas las trazas de una fantasía erótica que se desarrolla en un ambiente opresivo y cuya tensión aumenta alrededor del sujeto indefenso. Las imágenes aparecen en torno a Crystal Niles, cuyo nombre propio es en sí un símbolo muy surrealista, el cristal o vidrio, que sugiere la perfección. La guitarra de la americana representa la forma exagerada de los contornos femeninos y parece ser aquí una compensación a su notable falta de «reverso y anverso». Es una imagen que Granell recoge de La novela del Indio Tupinamba. donde dice que la guitarra «es al mismo tiempo la música y la mujer; es decir... es la síntesis del arte y del amor» (143), repitiendo la frecuente alegoría guitarra-mujer. La imagen más sostenida [172] en el cuento «Crystal Niles» es el seno femenino: el narrador es lechero, las mujeres se desnudan los pechos, y lo que dispersa al grupo son los gritos de los niños pidiendo castañas. Una de las mujeres aclara a la americana que castañas son chestnuts, lo cual resulta ser un juego de palabras. Chest en inglés quiere decir pecho, y nuts, son nueces. Es significativa también la insistencia del narrador en que reparte leche pura, sin adulterar, pues en La novela del Indio Tupinamba, la leche adulterada tiene una connotación de cobardía, puesto que los lecheros repartían leche adulterada -¡y de cabra!- a los intelectuales caracterizados por su actividad evasiva.

No hay nada de evasión en el surrealismo literario de Granell, como se puede ver en «Crystal Niles», donde el humor y la alusión sutil ponen el dedo en uno de los tabúes de nuestra civilización y en algunos defectos humanos, pero con la visión onírica característica de los surrealistas.

[173]

## CAPÍTULO VI CORRESPONDENCIAS ENTRE LA CREACION PICTORICA Y LITERARIA DE GRANELL

Cuando un artista muestra extraordinarias dotes en varios medios de expresión, se hace inevitable una búsqueda de correspondencias entre uno y otro sector de su actividad creadora. Aun más, se hace absolutamente necesario en el caso de Granell, en vista del epígrafe cervantino que encabeza su libro *La «Leyenda»*, de Lorca y otros estudios: «La Historia, la Poesía y la Pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones.» Sucede, entonces, que al estudiar las composiciones escritas de Granell, en realidad hemos estado hablando de su pintura. Y tal vez, de la misma manera, los que se han ocupado de su pintura hayan descrito, sin darse cuenta, su creación literaria. En todo caso, una consideración de ciertos factores comunes a ambos medios puede contribuir a aclarar y enriquecer tanto su literatura como su pintura.

En general, se puede afirmar que Granell pinta y escribe con la imaginación libre de consideraciones lógicas. Los críticos de arte han señalado el humor y optimismo de su pintura, dos actitudes igualmente evidentes en sus escritos. En ambos sectores de su actividad creadora, estamos en mundos extraños, en los cuales los acontecimientos no corresponden al lugar que les [174] asigna el mundo de la vida diaria. Un juicio crítico hecho por Ernesto G. Da Cal en *Cuadernos* (París), en 1960, con respecto a sus cuadros, serviría para describir sus escritos:

No hay en los cuadros de Granell una representación directa de la realidad objetiva... Las formas que se mueven en sus lienzos no son inmediatamente identificables en relación a la experiencia exterior.

(...)

Es un curioso mundo donde lo humano y lo biológico estuvieran todavía tratando de surgir del magma confuso de la materia inerte o estuvieran disolviéndose en ella.

A este mundo descrito por Da Cal sin duda pertenecen el hombre verde, del cuento así titulado, y la Santa Compañía, de *Lo que sucedió*, con su extraña conjunción de elementos humanos y naturales.

Conviene primero ver la historia de Granell como artista, pues ya lo conocemos como escritor. Según varios catálogos de sus exposiciones, recibió las primeras lecciones de pintura de su madre, María, y de su hermano, Mario, pintor, quien reside en Venezuela. Reconoce también la influencia del pintor y escritor Cándido Fernández Mazas, de su amigo S. Arbós y de otros artistas de su época. Ha celebrado exposiciones individuales y colectivas en Nueva York, París, Madrid, Guatemala, Santo Domingo, Río Piedras, Burdeos, Marsella, Venecia, Milán, Ixelles, Praga, Budapest, Buenos Aires, Sao Paulo, Río de Janeiro, Houston, Santa Bárbara (California), Valencia, etc.

Se incorporó al movimiento surrealista en 1942 y participa desde 1946 en sus exposiciones internacionales, así como en las del grupo Phases, de París, desde 1960.

Sus obras están en los museos de Arte Moderno de Nueva York («La última noche haitiana del Rey Cristóbal», 1960) y de Río de Janeiro, así como en los museos de Guatemala, Santo Domingo y Puerto Rico, Norfolk Museum of Sciences and Arts, la Universidad de Nueva York, la de Guatemala y la de Puerto Rico en Río Piedras. En el año 1960 obtuvo el premio internacional de pintura Copley, por decisión del jurado integrado por [175] Max Ernst, Jean Arp, Marcel Duchamp, Matta, Julien Lévy, Penrose, Barr y Sir Herbert Read.

Cuando la Galería Bodley de Manhattan abrió su nueva sede en Nueva York en 1964, la exposición inaugural incluyó a seis artistas: Max Ernst, Magritte, Granell, Chimes, Brauner y Matta.

La pintura de Granell es tan variada como su producción escrita. Muestra la habilidad de renovarse constantemente como pintor y como escritor, una tarea poco fácil. Trabaja en distintos medios artísticos: óleos, gouaches, acuarela, litografía, construcciones, collages, dibujos, etc., de la misma manera que sus creaciones literarias se realizan en cuentos, novelas, ensayos, estudios, artículos y poemas (inéditos).

## TRANSFORMACIÓN VISUAL

Se puede observar en la pintura de Granell la progresiva abstracción, pues sus obras de los 40, aunque cargadas de símbolos y formas estilizadas, todavía presentan figuras fáciles de distinguir, como mujeres e indios. Ortega había notado en *La deshumanización del arte* que cambiar la realidad tradicional sin destruirla es lo más difícil del mundo, y en Granell el esfuerzo ya rinde frutos estupendos en los 50, cuando se afianza en un estilo que es muy personal e inconfundible, sin ser estático. Creemos notar un proceso parecido en su novelística. Como señalamos en el capítulo primero, hay en *La novela del Indio Tupinamba*, de 1959, referencias explícitas y personajes identificables, estilizados, sí, pero con correspondencia directa a ciertas realidades históricas. En *Lo que sucedió*, *El clavo*, y sus relatos, el autor logra alejar a sus personajes de sus posibles contrapartes en la naturaleza.

Es importante aquí insistir en el hecho de que este alejamiento de la realidad objetiva o convencional no implica evasión, término desafortunado que emplea el crítico Santiago Arbós Ballesté, en otros respectos tan acertado en sus apreciaciones de la pintura granellana. Al comentar la exposición de Granell en Madrid en diciembre de 1974 dice: «En resumen: un surrealista [176] interesantísimo y risueño, impar, que hace felizmente una curiosa pintura de evasión.» Al final de nuestro último capítulo afirmamos que «no hay nada de evasión en el surrealismo literario de Granell», y creemos que tampoco la hay en su pintura.

Los surrealistas adoptaron el neologismo de Apollinaire para significar la realidad total, tanto la interior como la exterior: el surrealismo. Entonces, ¿qué es lo que se evade? El surrealismo rechaza, eso sí, las limitaciones que en nombre de un realismo incompleto quieran admitir sólo la realidad objetiva o ciertos aspectos objetivos de la misma. Huye de



las fórmulas y preceptos tradicionales. El profesor J. H. Matthews, uno de los comentaristas más respetados por los surrealistas, subraya una y otra vez que el movimiento enseña que no se gana nada con darle la espalda a la vida. La evasión, dice Matthews, es ajena al surrealismo, que tiene el propósito de enfrentarse a la vida y no retroceder ante ella. Las palabras importantes, insiste, son transformación, en vez de evasión; revolución, en vez de escapismo. Realizar una transformación de la realidad objetiva implica una actitud de valentía y creatividad activa. La explotación patente del erotismo en la pintura surrealista es un ejemplo de su intrépida exploración de todos los instintos, con todos los medios a la disposición del artista, a fin de conocer la realidad completa que es la surrealidad.

En una gran parte de la pintura de Granell hay una transformación visual de figuras humanas y animales que, por mucho que aparezcan alteradas, pueden ser reconocidas como tales. Asimismo hay en sus novelas y cuentos un hondo contenido humano y, a veces, lleno de crítica. Hay que recordar que los surrealistas, a diferencia del dadaísmo, que niega la relación entre la idea y la palabra, no destruyen las palabras y apenas alteran las reglas básicas de la expresión gramatical. Aunque se desintegren las frases o se yuxtapongan oraciones sin aparente relación, el contenido significativo de los vocablos se conserva.

Mientras que los cuadros de Granell son ejemplos en sí del surrealismo, muchos de sus escritos, además de serlo también, proveen un comentario sobre el surrealismo al poner al descubierto la pobreza imaginativa del hombre en una sociedad demasiado [177] racional, mecanizada y utilitaria. Este contenido social no está del todo ausente de su arte pictórico, en sus lienzos se observa a veces la presencia de varias figuras con alguna semejanza humana o animal en evidentes actitudes de intercambio o aun de agresión, como es el caso del óleo titulado «El encuentro de la dama y el león». Hay agrupaciones de figuras en «El caballo respetuoso con las damas», «En el desierto se encuentran el centauro y la centaura», «La cortina verde» y «El encuentro de Carlos V y el Aretino» (1969). No es raro ver una figura con los brazos levantados por encima de la cabeza, como ocurre con la dama en su encuentro con el león. Parece ser una posición propicia al ejercicio de la magia. Tal es la impresión que produce una de las ilustraciones que el autor dibujó para la novela *Lo que sucedió*.

Antes de relacionar aspectos específicos de la pintura de Granell con sus escritos, queremos señalar la alta visualidad que caracteriza su expresión literaria. Pedro Salinas, en una conferencia en la Universidad de Puerto Rico en 1946 sobre la obra del artista, asentó el carácter poético de su pintura en el procedimiento que en lo pictórico corresponde al literario: la metáfora plástica. Las metáforas literarias de Granell son básicamente visuales. En *La novela del Indio Tupinamba*, por ejemplo, hasta las sensaciones auditivas se transmutan en visuales: «Por la parte de los cerros con dientes de hierro y pizarra, seguía retumbando un algodonoso cañoneo» (114). En la *Academia*, «el reloj de pared se juntó las agujas y se echó a dormir» (169). Su visión de nubes cosidas con alambres podría ser una construcción, medio en que Granell se ha expresado también, y se encuentra efectivamente en varias filas de nubes que parecen estar cosidas con alambres en su cuadro «El caballo respetuoso con las damas».

En los escritos del artista, modos de hablar corrientes a menudo se convierten en realidades plásticas. Los académicos de la citada novela examinan cadáveres reales, no

figurativos, y la máquina científico-moral no es una metáfora, sino una verdadera máquina que observa el Indio Tupinamba.

Una escena que parece más pintada que descrita es la del descubrimiento de la familia del doctor Pachín: «Los tres estaban [178] muertos, tendidos en el suelo. Los cuerpos expelían un vapor azulado. De cada corazón brotaba, lentamente, un fino esmaltado reguerito de sangre» (El clavo, pág. 110).

La descripción de la mujer a quien se dirige el narrador de «Nostálgico pronóstico» es un lienzo surrealista con una explicación poética de los símbolos: «una ola de cobre profundo tu cabeza, y tu piel recamada por el polvillo de oro que atesoraba el fondo del río siempre en sombra. Dos luceros tus hombros; un par de diamantes a distinta distancia de tu corazón, y el escudo en ascuas de tu genealogía» (Federica, 159). Se pueden aportar innumerables ejemplos del carácter visual de los escritos de Granell, pero guardaremos algunos para nuestra consideración de elementos más específicos de su creación.

## LA ALTERACIÓN DE CONCEPTOS CONVENCIONALES

En Arte y artistas en Guatemala, Granell se expresa ampliamente en contra de las convenciones y tradiciones que quieren limitar al arte. Su propia pintura, igual que su novelística, está encaminada a transgredir las leyes de la naturaleza.

Muy interesante, por ende, resulta el lienzo inacabable que pinta Concheiro en la cueva de las ruinas de Ramírez en Lo que sucedió. Concheiro realiza un cuadro histórico de España. La esencia de la historia ha de ser la cronología, o sea, la sujeción a ciertas reglas impuestas por el tiempo. Sin embargo, el pintor consigue librar la historia del tiempo cronológico convencional, puesto que le da carácter espacial en vez de temporal, debido al medio en que trabaja y a la libertad que ejerce dentro de él. ¡El descubrimiento de América en el lienzo no puede asignarse al año 1492, sino a «unas treinta y cinco varas más atrás, metido en el rollo de tela de la izquierda!» (194). La completa liberación del artista de los conceptos de tiempo y espacio que mostró Granell en sus magníficas anécdotas acerca de los artistas de Guatemala, se refleja en sus cuadros, en los que vemos algo tan «histórico» como «Napoleón saltando a un camello en las Islas Canarias» (1974). Y si parece extraña tal visión de Napoleón, [179] sólo hemos de referirnos a Isla cofre mítico, donde Granell hace una libre asociación entre Mar-ti-ni-ca, Josefina y Napoleón y dice que «en la idea de Napoleón está la idea de la isla. Nacido en una isla, la isla preside su destino. Córcega-Elba-Santa Elena, triángulo del cabal itinerario» (Isla, 24). Nada más natural, pues, que situar a una pequeña figura con sombrero napoleónico en otras islas, las Canarias, donde hubo un pequeño grupo de surrealistas.

En sus escritos, Granell emplea los elementos tradicionales de la narrativa y el diálogo, pero no con fines realistas. Su narración es lineal y sin grandes complicaciones técnicas, pero conduce al lector por laberintos y vericuetos absurdos. Sus diálogos, liberados en forma surrealista de la necesidad de depender del otro, parecen monólogos intercambiados. Claro está que los recursos de la expresión pictórica son otros, pero basta el ejemplo de la

perspectiva para ilustrar cómo Granell domina un elemento convencional sin dejar que éste lo domine a él. Se puede ver en muchísimos cuadros la repetición de imágenes en escala progresivamente disminuida. Es una convención de la pintura que corresponde a lo que registra la vista. En «El caballo respetuoso con las damas», las filas de nubes a las que ya nos hemos referido son más y más reducidas hacia el plano alto del lienzo. En «El constructor de cajas», unas formas parecidas a cilindros que sostienen bolitas también disminuyen. En ambos casos citados, entonces, Granell emplea la manera clásica de rendir una sensación de perspectiva, pero, a pesar de esto, el empleo de la técnica conocida no contribuye a dar un efecto realista, porque sus elementos no representan cosas conocidas. Las nubes sostenidas por alambres y los cilindros con bolitas pertenecen a un mundo que no es el nuestro y la perspectiva no nos ayuda para orientarnos. Es un fenómeno algo semejante al que observamos en la novela *El clavo*, con el invento de la Escalera Sintética del doctor Pachín, pues se recordará que la disminución de la escalera en la parte superior no tiene nada que ver con el efecto visual de perderse en las alturas, sino que está motivada teóricamente por el desgaste de energías de quien la use. [180]

## LO ANECDÓTICO

La mayor parte de la producción literaria de Granell es narrativa, así que no sorprende que lo anecdótico abunde también en su pintura.

Una forma anecdótica sobresale en los títulos, pero hay que advertir que en muchos casos éstos no guardan aparente relación con los cuadros. Matthews señala la significación del acto de escoger un título para una obra surrealista; se pone en juego la imaginación, estimulada por las formas observadas y por el azar, en colaboración con el deseo. Granell opta por la titulación poética tan peculiar de la pintura surrealista, según se advierte en las obras de Miró, Chagall, De Chirico, Domínguez, Dalí, Brauner, etc. Con ello, los pintores surrealistas descartan la práctica mostrenca de los realistas y los académicos y, hoy, de los abstractos, que usan títulos como: «Bodegón», «Monja en el claustro», «Segadores», «Número 6», «Puntos y líneas». Los títulos surrealistas apuntan el carácter poético de su obra, así contribuyendo a anular la separación artificial entre los medios de expresión artística y los géneros tradicionales.

Los títulos de Granell, con su anécdota implícita y un tremendo sentido del humor, son a la vez expresiones literarias y pictóricas, proveyendo un nexo entre la creación visual y la verbal. En el catálogo de la Sala Neblí de Madrid (1964), hay títulos fascinantes, muchos de ellos de inspiración literaria, como «Teresa de Avila se pregunta si volver o no a Toledo», «¡Al fin hay una máquina de coser en el monasterio!», «El Cid está a la derecha», «Garcilaso exilado en el Danubio», «Tiburones como gotas» (de un verso de García Lorca), «Por la secreta escala disfrazada» (alusión, evidentemente, a San Juan de la Cruz), «Cofre de café de Corfú» (libre asociación auditiva) y «El sueño diurno de Balso Snell» (sugerido por la novela de Nathaniel West, *The Dream Life of Balso Snell*, que Granell considera una de las más grandes invenciones literarias americanas de este siglo y que le impresionó profundamente). [181]

Como el pintor Concheiro, de Lo que sucedió, Granell dedica su pincel en gran medida a la temática española: toreros, el bandido de Córdoba, damas y caballeros españoles, auto de fe, Carlos V, y su patria chica, Galicia. El tema del destierro, que tanto aparece en sus escritos, está en el cuadro titulado «Garcilaso exilado en el Danubio», pues, como se sabe, por haber asistido a una boda no grata al rey Carlos V, el escritor fue desterrado a una isla de ese río. Los destierros isleños de Garcilaso, Napoleón, Breton y del mismo Granell aparecen así en sus obras escritas y pintadas. El óleo abstracto titulado «El viaje de André Breton de la Torre de Santiago a las Antillas», de 1958, es comparable a la expresión ensayístico-lírica de Isla cofre mítico, de 1951, que asimismo aborda el tema del viaje de Breton a las Antillas, sirviendo el tema de ambas obras como punto de partida de un viaje subjetivo por parte de Granell.

Uno de los casos más llamativos de correspondencias anecdóticas entre la pintura y la novelística de Granell es su tratamiento del indio. En su exposición en la Galería Nacional de Bellas Artes en Guatemala (1945), aparecen nada menos que diecisiete cuadros, cada uno de los cuales lleva el título de «Cabeza de indio». Las variaciones sobre el tema sugieren al músico Granell, recién vuelto pintor en aquella época, las influencias de su carrera musical, ya que se asemejan a las variaciones musicales sobre temas determinados. ¡Pero lo que queremos señalar es que no ha de extrañar que, después de pintar diecisiete cabezas de indio, Granell haya otorgado a su Indio Tupinamba la maravillosa capacidad de quitarse y ponerse la cabeza a voluntad! Se puede señalar, además, otra curiosidad reveladora: aparece en la portada del catálogo de la exposición granellana en la Universidad Popular en la Oficina de Turismo de Guatemala, en enero de 1947, un dibujo que casi podría servir de ilustración para La novela del Indio Tupinamba. Representa a un Conquistador con escudo y yelmo, la mano derecha levantada ante un indio desnudo, con arco y algunas cuentas en la mano, y siete plumas adornando la cabeza. «Era un Indio Tupinamba con el trasero al aire, como podía verse muy bien, y con una rueda de plumas de ave coloreadas puesta en la cabeza», dice Granell en su novela, describiendo, [183] efectivamente, al indio de su dibujo de unos doce años antes. ¡Pero lo más curioso del dibujo es que la cabeza del indio no se encuentra pegada al cuello, sino a la derecha, separada del mismo!

En algunas cabezas de indio pintadas por Granell se ve una clara influencia cubista que en su presentación literaria del Indio Tupinamba puede compararse a las facetas que de su actividad se nos descubren: dueño de librería, indio, cazador, soldado. Una sucesión superpuesta de planos forma la representación integral, si bien un tanto incoherente, de un Tupinamba cubista.

En los cuadros de Granell hay mucha anécdota humana; por deshumanizados que queden los personajes en su pintura, escultura o construcciones, se puede reconocer en ellos un común denominador humano. Vemos a veces las figuras compuestas geometrizadas («Atletas medievales»), o estilizadas y vestidas como reyes y reinas de naipes barroquísimos («El bandido de Córdoba y su novia», «El encuentro de Carlos V y el Aretino»). Otras veces, son seres abultados («El caballo respetuoso con las damas» de 1974 y «Encuentro de la dama y el león»), que hacen pensar en Federica, la que no era tonta, y en

la insistencia del narrador del cuento en que «cada cual es dueño de sus propios bultos» y «las maravillas de hoy son el pan diario de mañana».

La deshumanización de los personajes pictóricos se efectúa generalmente en el mínimo tratamiento de la cara individual, trazada en forma de un círculo sin facciones, una bolita minúscula, líneas concéntricas, o, a lo más, unos ojos y la mera sugerencia de facciones. En sus figuras completas, las caras son a veces tan reducidas como las que Granell describe en *Arte y artistas en Guatemala*: «El paseo de la Reforma es una espléndida -y deprimente- alegoría de la evolución de las especies. Estatuas de bronce por doquier. Estatuas de toros, ciervos, caballos, aves, reptiles, jabalíes. La figura humana está representada por diminutas cabecitas. El contraste es aleccionador. Significa: todavía tenemos mucho de cuerpo animal y poco, muy poco, de cabeza humana» (110). Tal vez sirva esta sabia observación para explicar por qué tantas figuras pictóricas de Granell tienen poca cabeza, [184] y en cambio, lucen en las extremidades, a menudo, garras o aletas. El mismo contraste que notó el artista en el Paseo de la Reforma de Guatemala está presente en algunos cuadros suyos en los que la cabeza animal está delineada con detalles muy expresivos («Caballo y toro», gouache, 1954), pero las figuras humanas que aparecen al lado de los animales, como en «Apoteosis del toro y el torero» (1947) y «Domador» (1950), tienen apenas una bolita por cabeza.

Los seres pictóricos exhiben en algunos cuadros una armazón de huesos, músculos y nervios, pero éstos no son los típicos de los libros de anatomía para artistas. Granell los distribuye al azar, anudando las carnes con huesos, piezas mecánicas, extraños atavíos, nervios, hachas, círculos, cadenas, etc. No sería difícil encontrar en los cuadros de nuestro artista una ilustración de los dos veteranos repatriados que duermen en la cueva del pintor Concheiro en *Lo que sucedió*: «Se trataba de dos viejos amarillos canicalvos, con pómulos mongólicos y anudadas las carnes con sólo nervios y huesos. El extraño atavío de los aparecidos tenía una hilera de botones dorados perpendicular, y cabía suponer que hubiese sido rojizo y azulenco» (186).

Hemos notado a lo largo de los escritos granellanos una profunda oposición a lo uniforme, lo parejo. Esta oposición puede observarse en sus cuadros de una manera muy extraña. Ciertas partes del cuerpo humano se dan en pares que por lo general tomamos por iguales: ojos, brazos, piernas, etc., pero en los lienzos de Granell las piernas casi nunca son parejas, y los pies llevan calzado distinto. Una «Cabeza de indio» de 1944 muestra ojos diferentes en niveles distintos de la cara y otra del mismo año también los representa desaparejos. [185]

Lo anecdótico se manifiesta en una serie de cuatro cuadros que pintó Granell alrededor del bandido de Córdoba, quien asume el valor de protagonista: «Verdadero retrato del bandido de Córdoba», «La cueva del tesoro del bandido de Córdoba», «Bodegón nupcial» (del bandido) y «Las bodas». El bandido, como el Indio Tupinamba, debe haberle atraído al artista como símbolo de la libertad absoluta.

Un cuadro al óleo titulado «El juicio de Paris», de 1956, tiene mucha semejanza con el juicio de Carlos Naveira en *Lo que sucedió*. Se recordará que Carlos se encuentra debajo del latifundio llevado al juzgado y hay que efectuar un «corte terrenal». En el óleo hay tres

jueces en el plano superior y debajo, y como en un abismo cubierto con un subsuelo de madera se ve a un hombre debajo de un caballo.

Se ha visto que las familias en las obras de Granell son casi tan importantes como los individuos que las integran: los Pachín en *El clavo*, la familia Naveira, muy unida, en *Lo que sucedió*, y la del cuento «La moldura». Esta unidad familiar aparece en varios óleos de 1956: «La casa del explorador», «La casa del fabricante», y «La casa del jardinero».

El tema de la burla científica es otro asimismo común a sus escritos y a su pintura. Toda la novela *El clavo* presenta lo absurdo de una sociedad entregada a la tecnología. Los antropólogos sin imaginación del cuento «Nostálgico pronóstico» discuten [186] la definición de la isla, sin poder percibir la belleza y el lirismo implícitos en el concepto. La limitación imaginativa de los científicos parece animar cuadros como «Los ornitólogos escuchan el canto de los pájaros» y «Los psicólogos presencian un fenómeno de levitación» (expuestos en Valle Ortí, enero de 1975). La ciencia y la mecanización, mediante una jeringa y varios clavos, se ven en el cuadro «El mito de Venus destruido por una jeringa de inyecciones» (1953). Se recordará que en *El clavo*, este objeto ocupa el lugar central y la Red administra «la Medida Extra» a través de jeringas de inyecciones, en una sociedad en la cual no existen ni el arte ni la belleza, sino sólo lo utilitario.

Si en algunas obras pictóricas de Granell, especialmente las de su producción temprana, se advierten influencias de Chagall, De Chirico, Miró y Picasso en la ejecución, lo que más lo distingue de ellos es su poderosísima fantasía e inventiva. Su imaginación urde anécdotas y visiones tan insólitas como las de sus novelas. Y hay en toda su creación la presencia de lo enigmático, evidente en su pintura en cuadros como «El secreto de la plaza literaria», de 1973, imposible de descifrar.

## OBJETOS Y SÍMBOLOS SURREALISTAS

Se ha señalado en capítulos anteriores la trascendencia que Granell otorga a los objetos triviales, convirtiéndolos en objetos surrealistas, como el clavo, motor de todos los trastornos que ocurren en la novela del mismo título, y que se metamorfosea en otros elementos enigmáticos. Una sartén con una cebolla enmohecida se exalta en el juicio de Carlos en *Lo que sucedió*. La exaltación del objeto surrealista es algo que se presta muy bien al empleo del collage, y efectivamente, en uno titulado «La dama del bosque», de 1958, el torso de la figura es una tabla de picar carne. Una escultura de 1954, con una pequeña rueda en el lugar del órgano masculino, provee un comentario críptico sobre la importancia de las ruedas en nuestros días.

Parte de la dificultad de analizar los símbolos en la pintura [187] de Granell reside en su ambigüedad esencial. No podemos menos de recordar el enigma que nos plantea en *Arte y artistas en Guatemala*, ¿tortuga o cerebro?, ilustrándolo con el cerebro de la Anatomía de Vesalio y la «tortuga» de Quiriguá. Formas abiertas y texturas ambiguas hacen casi imposible discernir con certidumbre lo que son. En su óleo «Teresa de Avila se pregunta si volver o no a Toledo» (1964), puede verse pelo, o masa cerebral, escamas, maíz, mimbre,

fuego, agua. Las visiones submarinas o subterráneas bien podrían ser visiones internas del cuerpo humano. Su modo de pintar el agua se asemeja al de pintar el fuego en algunos cuadros («El fuego y el agua son la misma cosa») y la única manera de identificar los elementos sería por los colores, algo que se hace imposible tratándose de sus dibujos en blanco y negro. Esto sugiere la fusión de los opuestos, de la que hemos hablado en varias ocasiones con referencia a sus escritos.

En la pintura de Granell se pueden identificar los elementos principales asociados con la alquimia surrealista: fuego (sol y luz), agua (para Breton, obra la deformación poética de la percepción), y arena, base del cristal, símbolo de la perfección espontánea.

Los símbolos solares abundan en sus cuadros, y son los mismos que incorpora en sus escritos y que le llaman la atención en otros escritores. El disco solar es evidente en sus cuadros «Corrida» y «La dama del bosque» y en su representación del sombrero (simbolismo estudiado por Granell en la «Leyenda», de Lorca) en muchas de sus figuras humanas. El trisquel -recuérdese su estudio sobre ese símbolo antiguo en Lorca- que consiste en un disco solar del cual emanan tres piernas dobladas, está presente en una forma completa o modificada en sus óleos «Apoteosis del toro y el torero» (1953) y «Fantasma de la mañana» (1956).

Como nos lo explica Granell en sus obras escritas, las plumas [188] y el vuelo se asocian con el deseo de alcanzar el sol. Las plumas que adornan la cabeza del Indio Tupinamba, según hemos visto, simbolizan la libertad del personaje, y deben indicar lo mismo formando una corona en sus representaciones pictóricas de exploradores o de la serpiente emplumada. El interés que Granell muestra en «La mujer voladora» y la mujer volante de Isla cofre mítico tiene una contraparte en un collage de 1958, que nos recuerda a Matisse, titulado «Voladores».

Uno de los rasgos más llamativos del surrealismo es «la exploración del instinto sexual». El simbolismo freudiano que está presente en alto grado en La novela del Indio Tupinamba, «Jessica» y «Crystal Niles», es también parte importante de la pintura de Granell. Su empleo puede ser de una sutileza extraordinaria, como en el estilete del escriba en «Jessica», y del mismo modo, puede pasar inadvertido o encubierto en la pintura. En algunos casos, su captación corre más por cuenta del observador que por la del pintor, lo que importa poco, ya que el surrealismo otorga tanta libertad a aquél como a éste.

Se pueden distinguir formas fálicas, por ejemplo, en «Apoteosis del toro y el torero», de 1947, pero en otro óleo, de 1953, «El mito de Venus destruido por una jeringa de inyecciones», el simbolismo es más acentuado. Los que conocen el famoso cuadro de Botticelli sobre el nacimiento de Venus, se sorprenderían al ver cómo Granell interpreta el acontecimiento, de acuerdo con lo que observó Serrano Poncela con respecto a una exposición del artista en 1947 en la República Dominicana: «Todas las cosas relacionadas con el hombre se destruyen para reorganizar sus mitos.» En su destrucción y reorganización del mito de Venus, conserva Granell la concha de la cual salió la diosa en el cuadro de Botticelli; pero ya no se ve la forma bella y delicada de mujer, sino formas de germinación y de redondez confrontadas por una jeringa que no es tal, sino una espada, o mejor aún, un estilete (¿el del cuento «Jessica»?) que sale entre dos testículos, los cuales no son los únicos

del cuadro. Espinas y clavos acompañan la destrucción del mito; son como en la novela [189] *El clavo*, símbolos masculinos. Puede haber en el cuadro algo de la temática de esta novela en que la ciencia destruye los valores humanos tal como la jeringa-espada que hace sangrar el mito de Venus.

Hay en los cuadros de Granell muchas representaciones de los órganos sexuales femeninos («Fior de virtu», «Formación del escudo de armas») y las «cortinas» del cuadro «Ella se acuerda de mí» (1959) forman un útero tal como se ve en los libros de anatomía. Los dibujos que ilustran *Isla cofre mítico* se refieren, como el metafórico lirismo del texto, a los pechos flotantes del pez-mujer, pero a veces hay ambigüedad entre montañas y pechos. Igual ambigüedad se nota en «La casa del jardinero», óleo de 1956, en ojos y pechos.

En el mundo turbulento de cilios, antenas que palpan el aire, y formas oscuras de gran parte de la pintura granellana, se tiene la sensación de asistir a una constante germinación, a una fuente de vida incesante.

## COLORES

Acerca de un comentario que sobre su uso de los colores hiciera Miguel Angel Asturias, dice Granell en *Arte y artistas en Guatemala* que el guatemalteco descubrió el indicio: «El indicio eran pequeños fragmentos del cuadro en los cuales estaban fijadas muestras del colorido tejido indígena... A lo mejor son trozos de pintura que no pinté yo, sino que aparecieron allí cuando Miguel Angel Asturias dijo que allí estaban» (210).

Se ve en la actitud del pintor un pleno reconocimiento del carácter inconsciente y espontáneo de su creación, y además, su buena voluntad al aceptar la verdadera existencia en sus cuadros de lo que otro vea allí con una visión creadora.

No es nuestro propósito agregar trozos de pintura a los cuadros de Granell. Nos limitamos, pues, a observar ciertas correspondencias discernibles en sus obras pintadas y escritas, porque en ambos sectores de su creación, los colores son de suma importancia.

Uno de los colores predilectos de Granell, en su pintura y en [190] sus escritos, es el azul. Es un color que aparece insistentemente en sus ficciones en presencia de lo maravilloso o lo extraño. El domicilio del doctor Pachín, el desafiador de la Red en *El clavo*, aparece «aureolado por cegadoras radiaciones azules» (68), y cuando se desprende la moldura en el cuento titulado así, surge un «luminoso polvillo azul». En su examen de «La leyenda», de Lorca, Granell se ocupa del simbolismo de varios colores en el escritor granadino, asignándole al azul un valor positivo de aire, agua, cielo y firmamento, contraponiéndolo al amarillo, color de la desesperación y el desvivir. Granell señala que el azul y el amarillo, componentes del verde, disociados significan que el verde esperanzador ha sido destruido. En sus comentarios sobre Bonampak, en *Arte y artistas en Guatemala*, dice que el azul del cielo era el color de los sacrificios rituales. Tal parece ser su sentido en tomo a la muerte -suicidio ritual- de la familia del doctor Pachín, personaje de connotación



positiva, quien, incidentalmente, no aparece en persona en la novela hasta esta escena última. Además de su identificación con el agua en numerosos lienzos, el azul sobresale en la pintura de este artista. Algunos óleos se realizan casi totalmente en esa tonalidad: «El constructor de cajas», «El secreto de la plaza literaria», «IV Las bodas del bandido de Córdoba» y «El sueño de una joven granadina».

Ya hemos tenido ocasión de referirnos al «minitratado» acerca del color verde que escribió Granell en su ensayo sobre el «Paisaje superpuesto» en Garcilaso y el Greco y a su uso de ese color en su cuento «El hombre verde». Comentando su cuadro «Bodegón verde», Segundo Serrano Poncela afirma que Granell utiliza el verde allí como expresión de lo primaveral y lo idílico. Sin embargo, el color verde no aparece en su cuadro titulado «Recuerdo de primavera» de 1957, dominado por el rojo, el pardo y el gris, sugestivos de la germinación como proceso interior. Lo verde asume una posición principal en «La cortina verde», aunque aparece sólo a un lado y en una esquina del cuadro junto a dos otros colores prominentes: el azul de cielo y agua (donde esperamos encontrar el cielo, parece haber agua, y viceversa) y el oro de arena y maíz. [191]

El uso de los colores en Granell contribuye a la disolución de las apariencias convencionales, como en el ansiado punto surrealista de la fusión de los contrarios. Se ha señalado en «La cortina verde» que el cielo azul se confunde con el agua azul; asimismo en varios óleos, el color rojo logra la conjunción del fuego y el agua, pues recordemos que el fuego es el centro del mundo surrealista y la base de la alquimia. El poeta surrealista francés Claude Tarnaud, autor del texto *Braises pour E. F. Granell*, una edición limitada de litografías abstractas, habla del mar Boreal del artista refiriéndose a las luces y a la «llama mojada» de Novalis. El mar rojo que aparece en el trópico donde el Indio Tupinamba ama a su gitanilla es uno de los mares ígneos de Granell; los otros están en cuadros como «Los ojos del mar» (1954) y «Encuentro en el mar» (1956). Esta última obra tiene además una historia extraña, indicativa del poder profético que tanto anima al arte surrealista. Cuando Granell salió de Puerto Rico para Nueva York, llevaba consigo el cuadro sin terminar, que aún está así. Cuando llegó a Nueva York, se estaba hundiendo el *Andrea Doria*, que se llevó consigo tantas vidas. Así que el rojo del fuego y el mar viene a ser también el color de la sangre, el líquido vital. A veces alcanza una cualidad luminosa, como en «La casa del arquitecto», donde es tan brillante que produce un efecto tridimensional, como si saliera del plano del lienzo, contrastando con la ceniza del fondo.

El blanco y el negro, según Granell en *Arte y artistas en Guatemala*, significan muerte y presión. El uso del dibujo negro contra un fondo blanco en las ilustraciones de sus propios libros (*Isla cofre mítico*, *Lo que sucedió*) y de otros (*Umbral de sueños* de J. Rubia Barcia), acentúa la ambigüedad, ya que no tenemos ni los asideros de los colores para orientarnos, aunque sea arbitrariamente. Manchas y líneas se combinan en formas enigmáticas, como en las ya citadas litografías abstractas de *Braises pour E. F. Granell*, que suscitan en el autor del texto términos de brasas, carbón, cenizas y *chambre obscure*. Esta última metáfora de Claude Tarnaud trae a la mente el cuento «La cámara negra», «pintado» también en negro, con lo blanco en la tiza, las manos y las caras. Así como fulgura la tiza blanca contra el [192] fondo totalmente negro en este cuento, un misterioso «huevo» blanco es una luminosa forma en el oscuro cuadro «Homenaje a Zurbarán» (1961). La novela del Indio

Tupinamba contiene mucho negro donde menos se espera encontrarlo: un sol negro, una luna cuya «sangre negra se tornó en ceniza», y árboles negros.

El empleo de colores es sumamente arbitrario en Granell, no sólo en sus novelas, sino también en sus cuadros, como se puede apreciar en la disposición de los colores del «Encuentro de la dama y el león»: la dama, azul (personaje maravilloso); el león, rojo (fuego), y un cielo amarillo.

## LO LINEAL

En la pintura de Granell es importante el lugar prominente de la línea pintada. El dibujo, por su parte, es lineal, pero en la pintura es corriente que los contornos resulten de los contrastes colorísticos. Hasta en los óleos de Granell juega un papel principal el dibujo que delinea los contornos, pero para él el dibujo no es un modo realista de representación artística, porque la vista no revela líneas trazadas alrededor de los objetos, sino más bien diferencias cromáticas. La visión surrealista de Granell, por otra parte, registra la «realidad» de otra manera. Según lo explica en *Arte y artistas en Guatemala*, hablando de Bonampak: «... como se sabe, los cuerpos están contorneados, tal como los muestran los pintores, los pintores mayas y los otros, sin que valga decir que ese contorno no se ve, pues son sólo los pintores quienes, por pintar, ven verdaderamente» (199). Sólo los pintores ven los objetos contorneados, tal como los pinta nuestro artista en tantos lienzos.

Granell también en sus escritos percibe líneas donde otros no las verían. La frontera en *Lo que sucedió* está pintada con una raya, como aparecen las fronteras en los mapas. El profesor de «La cámara negra» dibuja un rectángulo en la pizarra y desaparece por él, pues las líneas del dibujo se han convertido en la realidad de la puerta. En «Federica no era tonta», Granell habla [193] del «estremecimiento de los rayos postales que anteceden a una tarjeta de visita» y de «la ruptura de los filamentos con que bordan las hormigas». La máquina de refrescos en «La oficina» emite rayos anaranjados como los que se notan en varios de sus cuadros. Se recordará que en una de las tres mentiras hondureñas importadas por Eunice Odio, y que Granell refiere en *Arte y artistas en Guatemala*, el agua de una catarata se ve como hilos que pueden ser cortados. Para el narrador de «Nostálgico pronóstico», sus recuerdos son «cada uno, un pelo; todos juntos espesa pelambreira incandescente de conturbadas llamas desiguales, las solas que avivan los sueños de la imaginación» (159).

## COMPOSICIÓN

Uno de los rasgos más distintivos del estilo granellano en la pintura es su barroquismo, presente también en sus obras escritas, dentro de las diferencias inherentes a cada modo creador. Los óleos presentan planos llenos de líneas, diseños, y texturas que dejan muy poco espacio despejado, como se puede apreciar en la serie de cuadros sobre el bandido de Córdoba. La utilización de la superficie total del lienzo hace pensar en los ambientes

prensados de sus narraciones, donde el aire se hace irrespirable, como en el cuento «Crystal Niles».

Dos escenas de La novela del Indio Tupinamba parecen haber sido pintadas, atiborradas de un barroquismo que llena todos los espacios. En una, una cola de soldados espera su turno ante una prostituta, mientras su madre amamanta a un niño. En el plano superior, un padre jesuita contempla las estrellas con un telescopio. En la otra escena, el Gran Turco, arrebujado en mantas, está en el suelo rodeado por tres coronas que forman generales, prelados y diplomáticos, mientras en la altura trepidan los aviones protectores.

Las novelas y cuentos de Granell producen una sensación de fuerzas en ebullición, con muchedumbres apretadas (Lo que sucedió, «La moldura», «En el aeropuerto», «El Estudiante»). Esta misma sensación se desprende de la acumulación de líneas [194] y texturas que llenan sus óleos y dibujos. (En cambio, en sus gouaches, el color es plano y los espacios despejados). Es como el mundo revelado por un microscopio, pero la mirada penetrante del artista percibe células y segmentos sin el beneficio de ningún aparato científico.

Si los escritos de Granell representan la expresión de mundos interiores, sus cuadros también conducen la vista para adentro en vez de hacia afuera. Están encerrados dentro de sí como si fueran ventanas al interior. Muchos cuadros ostentan cortinas que proveen un marco interior: «La cortina verde», «Atletas medievales» (1953), o diseños que logran el mismo efecto: «El caballo respetuoso con las damas», «El encuentro de la dama y el león», «Recuerdo de otoño» (1967). Un retrato de Valle-Inclán se realiza mediante alambre dorado contra un fondo negro, encerrado en una caja-marco y orlado por franjas de papel de encaje. Las tres figuras de «Héroes» (1965) parecen hallarse encerradas en una caja o tal vez en un cuarto de tres paredes que da la impresión de un escenario teatral, de donde podrían fácilmente escaparse, como lo hizo el Indio Tupinamba, con su gitanilla y el gitano, al darse cuenta de que no estaban encerrados dentro de cuatro paredes, sino solamente tres. Las caras individuales que aparecen en una serie de óleos titulados «La casa del...», respectivamente explorador, jardinero, arquitecto, fabricante, se inscriben en formas que funcionan como marcos o ventanas.

## LO ABISAL

Varios críticos han señalado la cualidad abisal de la pintura de Granell, lo cual es otro modo de lograr la interioridad. Según Segundo Serrano Poncela, «el mando que Granell ve es un mundo abisal, desintegrado, donde cada forma orgánica trata de hallar su postura más expresiva y comunicarnos no su experiencia formal, sino su verdadera esencialidad» (Panorama, República Dominicana, 1943). Claude Tarnaud habla de un mar boreal [195] de luces y desconocidas criaturas abisales, bautizándolo «el Mar de Granell».

Son mundos subterráneos y submarinos, no siempre fáciles de distinguir. «La casa del jardinero» (1956) no presenta una escena vertida al aire libre con el verdor asociado comúnmente a los jardines, sino una visión subterránea con rojos, oros y colores pardos, y

una cara dentro de una semilla. No sólo nos lleva Granell dentro de la tierra o el mar, sino también al interior de piedras, troncos y órganos desconocidos, mediante cortes transversales efectuados por su imaginación. En numerosos cuadros y litografías vemos flora y fauna (indistinguibles), o por lo menos así parecen los cilios, meandros, zarcillos, vórtices y líneas. Como la Santa Compañía de Lo que sucedió, hecha de rocío y agua, o «El hombre verde», compuesto de agua, fuego y ceniza, son extraños seres concebidos por la poderosa inventiva del artista.

Mundos subterráneos los hay también en las ficciones de Granell, con los ya citados abismos, cuevas y movimientos hacia abajo, en la novela Lo que sucedió. El narrador del cuento «Jessica», como hemos visto, se encuentra preso debajo de la tierra. Si Granell tiene su cueva de Concheiro el pintor en la novela ya citada, otras hay en sus cuadros: «La cueva del tesoro (del bandido de Córdoba)» (1967) y «Entrando en la cueva, a la derecha» (1956), además de muchas más no señaladas explícitamente por sus títulos.

Bécquer habló del «océano sin fondo de la fantasía», pero la única metáfora que encontramos en los escritos de Granell que pudiera iluminar de alguna manera el predominio de mundos abisales en sus cuadros proviene de un comentario en Arte y artistas en Guatemala: «La novela es eso, un intenso buceo del espíritu, una profunda inmersión en el misterio del hombre» (206). Podríamos extender esta metafórica definición de la novela a la creatividad total de nuestro artista y decir que Granell, intrépido buceador, se lanza al océano sin fondo de su fantasía para explorar el misterio.

De Granell es un cuadro enigmático titulado «El secreto de la plaza literaria», cuya incógnita, estamos convencidos, ha de ser [196] la llegada a ella de este escritor absolutamente original. Entrando tardíamente en el campo de la novelística, después de sus compañeros de generación dentro y fuera de España, mantiene viva la llama candente del surrealismo que en su país de algún modo y diversa medida inspiró a Valle-Inclán, Gómez de la Serna y García Lorca. Pero Granell no cultiva el surrealismo; es un surrealista bretoniano, y sobre todo es granellano y profundamente español. Su tremendo humorismo que hace vibrar la existencia, está arraigado en su visión del arte como liberación y fuente de placer, pero también hay en su obra angustia, poesía y preocupación por el destino de la imaginación y de la condición humana en este mundo. Su inventiva no conoce límites; explora mundos ignotos y siempre nuevos. Sin duda entre las sombras azules de «El secreto de la plaza literaria» se oculta un gran escritor que sigue un camino único y merece un lugar destacado en las letras hispánicas de nuestros días. [197]

## BIBLIOGRAFIA

### A) OBRAS DE GRANELL

#### 1. LIBROS

El hombre verde, Ciudad Trujillo (República Dominicana): Ed. La Poesía sorprendida, 1964.

Arte y artistas en Guatemala, Guatemala, C. A.: Ed. El Libro de Guatemala, 1949.

Isla cofre mítico, Isla de Puerto Rico: Ed. Caribe, 1951.

La novela del Indio Tupinamba, Méjico: Ed. Costa-Amic, 1959.

El Clavo, Madrid: Ed. Alfaguara (Col. «La Novela Popular»), 1967.

Lo que sucedió, Méjico: Ed. España Errante, 1968 (dibujos del autor). Premio Don Quijote, 1967.

Federica no era tonta y otros cuentos, Méjico: Ed. Costa-Amic, 1970.

La «Leyenda», de Lorca, y otros escritos, Méjico: Ed. Costa-Amic, 1973.

## 2. TEXTOS PARA CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

Abela, La Universidad Popular de Guatemala y El Ateneo García Lorca, 18 abril 1947.

«La herradura y el fuego» (Exposición APEBA, Guatemala), 1948.

Luisa Géigel de Gandía, Universidad de Puerto Rico, 18 noviembre 1952.

Cristóbal Ruiz, Universidad de Puerto Rico, 12 marzo 1953.

Compostela - Esculturas, Universidad de Puerto Rico, 29 abril 1953.

Cossette Zeno, pinturas, Universidad de Puerto Rico, 10 julio 1953.

Andrés Colombo, Galería Toisón, Madrid, 16 abril 1968. [198]

## 3. ARTÍCULOS Y COMENTARIOS LITERARIOS NO RECOGIDOS EN LIBRO

«'Oscuridad a mediodía', un libro apasionante de Arthur Koestler», AGEAR (Guatemala), 10 enero 1949.

«'La saca', de Pedro Escobal, clara lección de hombría», España Libre (Nueva York), mayo-junio 1969.

«'Nocturno de los 14', de Sender, es un gran triunfo de la imaginación», España Libre, noviembre-diciembre 1969.

«Sobre los orígenes de la literatura del destierro», España Libre, marzo-abril 1970.

«El surrealismo y la libertad», AGEAR (Guatemala), diciembre 1948.

«Escamoteo de Federico García Lorca», España Libre, septiembre -octubre 1971.

«'La triscele di Apollo' (Una metafora scenica da un dramma di Federico García Lorca)», Settanta (Milán), marzo-abril 1974, 55-68.

Entrevista en «Vigencia del 'surrealismo'», El Urogallo (Madrid), septiembre-diciembre 1974, 13-16.

Entrevista con Julio Molina, Pro-Arte (Chile).

«Goya y Picasso en sus escritos, vistos por Moreno Villa», Plástica.

«André Breton y los surrealistas en Santo Domingo: E. F. Granell contesta las preguntas de Stefan Baciu», Artes y Letras (República Dominicana), 24 mayo 1975.

#### 4. PERIODISMO EN «LA NACIÓN» (REPÚBLICA DOMINICANA)

(Se presentan por orden cronológico artículos que llevan fecha y están firmados con el nombre del autor, sus iniciales o las iniciales L o LI [del archivo del autor].)

«El merengue, gracia y sabor del pueblo dominicano» (ilustrado con cuatro dibujos del autor), 26 mayo 1940.

«André Breton nos habla de la actual situación de los artistas franceses», 1941.

«Literatos europeos que viven en América», 12 diciembre 1942.

«'Historia de la pintura en el Brasil', de Carlos Rubens», 1943.

«Galdós» (sobre la película Marianela), 14 mayo 1943.

«Calderón en El Retiro», 9 septiembre 1943.

«Gloriosa alcurnia de un viejo instrumento» (sobre Andrés Segovia), 8 octubre 1943.

«Homenaje a un poeta» (Francisco Domínguez Charro), 1 noviembre 1943.

«Símbolo de eternidad» (sobre La cena, de Da Vinci), 2 diciembre 1943.

«La prensa española celebra el aniversario de La verbena de la Paloma, del maestro Bretón», 20 febrero 1944. [199]

«'De vida temporal', nuevo libro de poemas de Héctor Incháustegui», 28 febrero 1944.

«Posada, el grabador humorista», 15 mayo 1944.

«El arte de los indios de EE. UU», 7 junio 1944.

«Las Artes» (sobre Díez Canedo), 9 junio 1944.

«Moreno Jiménez en el Ateneo», 13 junio 1944.

«Sobre folklore», 10 julio 1944.

«Max Jacob ha muerto», 8 agosto 1944.

«La casa de Balzac», 21 agosto 1944.

«Segundo Serrano Poncela: 'Poesía medieval española, I. Los juglares'», 6 septiembre 1944.

«Un homenaje a Díez Canedo», 17 noviembre 1944.

«Flérida de Nolasco anoche en la Normal Salomé Ureña», 20 enero 1945.

«'Orlando', por Virginia Wolf», 25 mayo 1945.

«Sobre 'El mismo cielo', por Richard Aldington», 29 mayo 1945.

«'Almanaque literario de mi mundo', por Freddy Miller», 31 mayo 1945.

«'Del sueño al mundo'», poesías por Aida Cartagena Portalatín», 5 julio 1945.

«Knut Hamsun en despiadada soledad», 11 julio 1945.

«Literatura infantil», 29 julio 1945.

«Castelao, el humorista», 27 noviembre 1945.

«Paul Valery, edición homenaje», 17 enero 1946.

«La batalla del Amor y la Muerte» (sobre Héctor Incháustegui), 10 febrero 1946.

«Saludo a André Breton», 24 febrero 1946.

«Fuerza y poesía en la obra de Cristóbal Ruiz», 25 febrero 1946.

## B) ESCRITOS SOBRE LA OBRA LITERARIA DE GRANELL

Baciu, Stefan: «André Breton y los surrealistas en Santo Domingo», Artes y Letras, República Dominicana, 24 mayo 1975.

\_\_\_ Antología de la poesía surrealista latinoamericana, Méjico: Joaquín Mortiz, 1974.

Bedouin, J. L.: Vingt ans de Surrealisme, 1939-1959, París, 1965.

Fernández- Santos, F.: «Eugenio F. Granell: La novela del Indio Tupinamba», Cuadernos, núm. 45. París, noviembre-diciembre 1960.

Irizarry, Estelle: «Los hechos y la cultura en los EE. UU.» (sobre Lo que sucedió, 'Federica no era tonta' y otros cuentos), Nivel, núm. 102, Méjico, 30 junio 1971.

\_\_\_ «Los hechos y la cultura en los EE. UU.» (sobre El clavo), Nivel, número 120, Méjico, 31 diciembre 1972.

\_\_\_ «El clavo, de Eugenio Fernández Granell», El tiempo, Nueva York, 14 mayo 1972, 33. [200]

\_\_\_ «Los hechos y la cultura en los EE. UU.» (sobre «La leyenda», de Lorca, y otros escritos), Nivel, núm. 142, 31 octubre 1974.

Jiménez, Juan Ramón: Estética y ética estética, Madrid: Ed. Aguilar, 1957.

Llorens, Vicente: Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945, Barcelona: Ed. Ariel, 1975.

Marra-López, José: Narrativa española fuera de España, Madrid: Guadarrama, 1963.

Matthews, J. H.: An Introduction to Surrealism, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1965.

Nora, Eugenio de: La novela española contemporánea, vol. 3 (1939-1967) (2.<sup>a</sup> ed.), Madrid: Ed. Gredos, 1970.



Paz, Octavio: «Sobre el surrealismo hispanoamericano. El fin de las habladurías», Plural, Méjico, agosto 1974.

Río, Ángel del: Historia de la literatura española, vol. II, Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1963.

Sobejano, G.: Novela española de nuestro tiempo, Madrid: Prensa Española, 1970.

#### C) BIBLIOGRAFIA «SELECTA» DE ESCRITOS ACERCA DE LA PINTURA DE GRANELL

Arbós Ballesté: «Eugenio Granell. Un surrealista en Nueva York», Ateneo de Madrid, 1974, y en Blanco y Negro, Madrid, 14 diciembre 1974.

Campoy, A. M.: ABC, 14 diciembre 1974.

Chacón, Alberto Aguilar: Granell, Guatemala, 1949.

Da Cal, Ernesto G.: Cuadernos, París, 1960.

Mayo, W. K.: Granell, Nueva York, 1965.

Millas, Jorge: Granell, Universidad de Puerto Rico, 1949.

Péret, Benjamín: París, 1954 (catálogo).

Serrano Poncela: «En torno a la pintura surrealista de Eugenio Fernández Granell», Panorama, República Dominicana, noviembre 1943.

Tarnaud, Claude: Braises pour E. F. Granell, Editions Phases, París, 1964.

Valldeperes, Manuel: Eugenio Fernández Granell, República Dominicana, noviembre 1945.

Valle Ortí, Vidal: E. Granell, Valencia, enero 1975.

#### D) BIBLIOGRAFIA ADICIONAL (OBRAS CITADAS Y DE REFERENCIA UTIL)

Acevedo, Evaristo: Teoría e interpretación del humor español, Madrid: Editora Nacional, 1966. [201]

Balakian, Anna: André Breton. Magus of Surrealism, Nueva York: Oxford University Press, 1971.

\_\_ Surrealism: The Road to the Absolute, Nueva York: The Noonday Press, 1959.

Breton, André: Manifiestos del surrealismo, Madrid: Ed. Guadarrama, 1969 (traducción por Andrés Bosch).

Caws, Mary Ann: Surrealism and the Literary Imagination: A Study of Breton and Bachelard, La Haya-París: Mouton Co., 1966.

Cervantes, Miguel de: Don Quijote de la Mancha, Madrid: Ed. Aguilar, 1968.

El Urogallo, septiembre-diciembre 1974.

Forster, E. M.: Aspects of the Novel, Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1927.

Ilie, Paul: The Surrealist Mode in Spanish Literature, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968.

Insula, núm. 337, diciembre 1974 (número dedicado al surrealismo).

Matthews, J. H.: An Introduction to Surrealism, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1965.

\_\_ «Response/2», Diacritics, primavera 1973 (sobre el surrealismo español).

\_\_ Surrealism and the Novel, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.

Morris, C. B.: Surrealism and Spain, 1920-1936, Cambridge: University of Hull, 1972.

Unamuno, Miguel de: Amor y pedagogía, Madrid: Espasa-Calpe (9.<sup>a</sup> ed.), 1968.

\_\_ Niebla, Madrid: Espasa-Calpe (13.<sup>a</sup> ed.), 1971.

## INDICE

Dedicatoria .....	Pág. 7
Introducción .....	9

Capítulo I: «Escritos varios» .....	21
Capítulo II: La novela del indio Tupinamba .....	55
Capítulo III: «El clavo» .....	81
Capítulo IV: Lo que sucedió .....	101
Capítulo V: «Federica no era tonta» y otros cuentos .....	131
Capítulo VI: Correspondencias entre la creación pictórica y literaria de Granell .....	173
Bibliografía .....	197

---

**[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)**

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)** , para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

