

EUGENIO F. GRANELL: CARTOGRAFÍA SURREALISTA DE AMÉRICA DESDE EL EXILIO

MARTA COVISA ANDARIAS

<http://orcid.org/0000-0001-6420-8810>

covisa.marta@gmail.com

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: El propósito de este trabajo es abordar el estudio de la obra literaria de Eugenio F. Granell producida durante su etapa en el exilio tras la Guerra Civil española, atendiendo a la imagen de América que el autor presenta en su narrativa. Con este objetivo, se analizará la subversión de las fronteras entre civilización y barbarie respecto de la visión de Europa e Hispanoamérica en *Isla cofre mítico* y *La novela del Indio Tupinamba*, considerando tanto la experiencia vital propia del autor como su adhesión al movimiento surrealista. Se estudiará entonces la concepción escritural del espacio que se desprende de los textos, en tanto cruce de símbolo y materialidad —Lefebvre—, para tratar de examinar la revisión del concepto de lo americano que propone Granell a través de la disolución de fronteras tanto territoriales como artísticas, considerando siempre un valor superior al que apuntar: la libertad.

Palabras clave: Granell, Surrealismo, Exilio, América, Libertad.

Abstract: The aim of this paper is to study the literary work of Eugenio F. Granell produced during his time in exile after the Spanish Civil War, focusing on the image of America that the author presents in his narrative. To this end, it will be analysed the subversion of borders between civilisation and barbarism with respect to the vision of Europe and Latin America in *Isla cofre mítico* and *La novela del Indio Tupinamba*, considering both the author's own life experience and his adherence to the surrealist movement. We will then study the scriptural conception of space that emerges from the texts, as a cross between symbol and materiality —Lefebvre—, in an attempt to examine Granell's revision of the concept of the American through the dissolution of both territorial and artistic borders, always considering a higher value to aim for: freedom.

Key words: Granell, Surrealism, Exile, America, Freedom.

1. Eugenio F. Granell, exiliado

Estudiar la obra literaria de Eugenio F. Granell implica, en primer lugar, subrayar una vez más el problema historiográfico para la conformación de un canon que supone todo exilio, como sucede en el caso español tras la Guerra Civil. Buena parte de la obra de este autor, artista integral —pintor, escultor, músico y escritor—, o al menos la que consiguió un cierto reconocimiento, fue compuesta en sus años de exilio tras la contienda, en la que participó activamente a favor del bando republicano, luchando en las milicias del POUM y a través de su actividad en la prensa. Al finalizar la guerra, como tantos otros, tuvo que salir del país. En su caso, como suele destacarse, en calidad de doble exiliado: perseguido por un bando dada su filiación al POUM y por el otro por republicano y comunista. Tras pasar por los campos de concentración franceses, en París entra en contacto con Benjamin Péret o Wilfredo Lam, y en 1940 llega a República Dominicana, donde escribió algunos de sus primeros relatos en la revista que él mismo cofunda, *La poesía sorprendida*. Más tarde se trasladará a Guatemala, Puerto Rico y Estados Unidos —países todos ellos en los que tuvo una intensa actividad artística y cultural—, hasta su vuelta definitiva a España ya en la década de los 80¹.

En el caso de Granell, la cuestión problemática que mencionábamos al inicio se desdobra. Como ya ha señalado José Colmeiro (2021: 153), la producción de un autor en el exilio no solo insta a reconsiderar los posicionamientos territorialistas de la historiografía literaria de un país —en realidad de ambos países, el de procedencia del autor y el del exilio en que la obra se produce —, o incluso a plantearse la posibilidad de un canon propio del exilio como realidad específica, modelos ambos que sobrepasan la noción de frontera nacional; sino que, como bien apunta el autor, estaría además planteando una necesaria reconfiguración de la perspectiva que la crítica ha venido manteniendo respecto del papel hegemónico de la novela realista en la narrativa de posguerra española, sumándose la obra de otros autores como Max Aub o Francisco Ayala.

Para Eugenio F. Granell, considerado el último de los surrealistas españoles, surrealismo y exilio aparecen estrechamente unidos desde el principio, puesto que es en esos años fuera de España en los que entra en contacto no solo con el movimiento, sino con los principales artistas del mismo. En Santo Domingo conoce a Breton y traba con él, desde ese momento, una duradera amistad. Como él mismo cuenta:

¹ Paco Tovar detalla en profundidad la biografía de Granell en su introducción a *La novela del Indio Tupinamba* para Edición do Castro (2001).

Marta Covisa Andarias (2024): “Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

Yo el surrealismo lo había descubierto antes, gracias a mi amigo el pintor y poeta gallego Cándido Fernández Mazas, que trajo de París en 1934 o 1935 unos ejemplares de la revista *Minotauro* que me entusiasmaron. No había ningún protocolo para entrar en el grupo, sino que se entabló entre Breton y yo una gran amistad, y con eso bastó (Granell, 17 septiembre 1998).

Su obra plástica y literaria entronca desde entonces con las máximas del movimiento de vanguardia, del que no se distancia nunca. Y lo hace, como matriz creativa, a través también de su contacto con América en el exilio, desde la exploración del imaginario indígena que con tanta intensidad interesó también a Breton y a los artistas de su círculo, así como del tratamiento de temas y motivos tropicales, caribeños, primitivistas, con particular atención al indio como figura que protagoniza multitud de retratos, e incluso de autorretratos. Este interés etnográfico también se deja traslucir, además de en su propia obra, en su colección privada de piezas de América y África².

El testimonio de autores como Eugenio Granell es entonces relevante no solo en sí mismo, sino precisamente en la relación que pueda mantener con otros textos escritos desde el exilio. Esta literatura ha venido suscitando un creciente interés en los últimos años, en gran medida, por cuanto tiene de recuperación de memoria histórica: «la memoria es “lo otro” de la historia» (Sánchez Cuervo, 2009: 5), en el sentido en que se empeña en rescatar sus aspectos más subjetivos, más vitales, más personales. La recuperación de autores como Granell exige, no obstante, poner entre paréntesis ciertos presupuestos homogeneizantes del corpus exílico para lograr una visión más plural de esta realidad. A nivel particular, es de destacar en el artista gallego su enfoque respecto de los lugares de acogida. Si bien hay mucho de cierto en las palabras de Francisco Ayala sobre la literatura del exilio, vertebrada no tanto por la idea de extranjería sino por el sentimiento de «conclusión y resumen de la catástrofe histórica padecida por todos los españoles, por nosotros, y también por quienes se quedaron dentro» (1981: 66), ello no debe implicar que otros autores no ahondaran en otras perspectivas. Granell participó intensamente en la vida cultural y artística de los países en los que residió: fundó revistas, entre las que destacaría la ya mencionada *La poesía sorprendida*, entabló relaciones con otros artistas tanto locales como extranjeros, publicó numerosos textos, inauguró sus primeras exposiciones. En todo momento tuvo un posicionamiento consciente acerca del exilio y de los exiliados, desde el que reflexionó en más de una ocasión sobre su actividad desde ese marco. Nunca consideró la experiencia desde una perspectiva pasiva, como un período de ausencia y de nostalgia:

² La colección se conserva en el museo de la Fundación Eugenio Granell.

No intrigar, no conspirar, no pensar en actos de fuerza. La obligación consiste sencillamente en ser buenos, ni menos, ni más (...); 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 (*Arte y artistas en Guatemala*, 2012: 153).

Granell utiliza las palabras anteriores de Ossorio y Gallardo para definir la cuestión del emigrado. La lectura de esta cita hace destacar, más allá de la ironía con la que juega siempre en su escritura, dos aspectos de la obra y de su pensamiento que no dejarán de ser relevantes a lo largo de su producción: la primera, la forma en que asume elementos de las culturas americanas, con una inclinación creciente por aquellos componentes de origen prehispánico, al tiempo que no abandona nunca el interés y el apego por la cultura española propia; la segunda, la crítica a toda conquista por la fuerza, a todo uso de la violencia, que irá imponiéndose en sus reflexiones. En el mismo capítulo de la cita, dedicado a Manuel de Falla, afirma Granell que «la fuerza, a secas, fue siempre un valor menospreciado por el español» (2012: 151), lo que quiere decir por el español «de verdad», y así termina el texto con la certeza de que «Falla demuestra, con su conducta, cómo lejos de España se puede ser absolutamente español» (153).

Y quizá esta sea la dimensión de la obra de Granell que más destaque: no el anhelo de regreso, sino la indagación sobre América tanto como sobre España y sobre las posibilidades del diálogo entre ambas, desde su lugar en el exilio. El estudio de esta idea puede abordarse desde una perspectiva múltiple del mismo modo que se presenta en su obra, en la que traza puentes entre ambos continentes, redibuja la experiencia de la guerra y la posguerra yuxtaponiendo surrealismo y testimonio, o perfila las líneas que, a su entender, definen más ajustadamente lo americano: una auténtica cartografía del exilio caracterizada por el cruce constante de fronteras artísticas y culturales. Puesto que, como apunta también a propósito de Falla, «cruzó el océano para buscar en América lo que ya no existía en España: la libertad» (151).

Será la libertad, en un sentido amplio, la idea a la que apunta Granell a lo largo de toda su obra, puesto que para él se erige como sinónimo de arte y, por lo mismo, de creación. «Ninguna fuerza es más libertadora que la poesía. Poesía: arte de ser hereje» (2012: 69). El artista buscará acceder a realidades-otras desde las coordenadas estéticas del surrealismo que, como su propio nombre indica, pretende transgredir las fronteras convencionales en el arte para llegar a través de ello a reformular las convenciones sociales y el modo de vida. Para

Granell, no se trata solo de destruir sino de crear; de proponer un nuevo horizonte y ensanchar los límites para poder proyectar la imaginación creativa.

2. «Isla, libertad, surrealismo»

Isla cofre mítico aparece en Puerto Rico en 1951. Granell dice sobre el libro que trata «del barco y de la isla a que arribó, de lo que quedaba en la estela del navío y de lo que se inauguraba ante su proa» (1995: 11). El barco no era otro que aquel en que Breton, Masson, Lam, Serge o Mabile arribaban en su exilio a las costas americanas. Y el escritor no nos engaña en su descripción acerca de lo que pretende elaborar en las páginas: presente, pasado y futuro del surrealismo como renovación radical del arte y de América como un nuevo comienzo.

El desarrollo de estos presupuestos se conforma a través de un entramado poético de corte surrealista, en que los términos se suceden en un juego de metáforas y asociaciones, a veces lúdicas, a veces azarosas, de las que quizá el capítulo «Biblomancia» sea el mejor exponente: en él se recogen citas sobre islas de textos que, así lo escribe, ha tomado al azar. La propia estructura del libro parece responder a esa misma lógica, y sus materiales textuales se encadenan de modo similar a la técnica plástica del *collage*.

La idea que guía el planteamiento de Granell durante toda la obra, como ya se encarga de hacérselo saber en el título, es el concepto de mito: «Este es el libro de una isla situada en medio de la ruta que une un antiguo mito, casi esfumado, y la aparición de un nuevo mito que ya se hace sentir» (9). Como se puede intuir en estas líneas, el autor hibrida tanto el pensamiento de la América indígena como el pensamiento fruto de la concepción colonial para, a partir de ambos, generar un relato fundacional nuevo, valiéndose sin embargo de referencias bíblicas o de la mitología griega: el cofre que se abre remite, inevitablemente, a la caja de Pandora. En un juego anagramático en los últimos párrafos, Granell escribe «EVA igual a AVE igual a VEA igual a B. A. igual a A. B.» (1995: 58), asimilando a Eva, la primera mujer, con André Breton (A. B.). Por supuesto, ninguno de estos planteamientos se manifiesta de forma sistemática o diáfana, y quizá precisamente ahí radique su carácter legendario, en el uso de un lenguaje «mágico». Porque el mito es creación de los poetas, son los poetas visionarios los que crearán la nueva América, y así cita Granell a Pierre Mabile que, según nos cuenta, le comentó una vez:

El problema antillano me interesaba ya en Francia de manera abstracta, es verdad, porque el estudio teórico del juego de las civilizaciones me había llevado a pensar que la enfermedad

mortal de Europa debía de tener como consecuencia un nuevo resurgimiento de la América Central. En eso consiste el primer punto de la emigración del este al oeste [...]. Hoy día, tanto en ciencia como en sociología, los razonadores se han equivocado. Los poetas «visionarios», escrutando con mirada profética hacia lo lejos en el tiempo y en el espacio, son los únicos guías serios (1995: 12-13).

Los poetas visionarios, y ahí debemos entender, claro, surrealistas, son para Granell los únicos capaces de crear la leyenda del territorio al que están llegando estos artistas, que se conciben a sí mismos casi al modo de nuevos colonos y conquistadores, «pero ahora la conquista no atiende a ningún señuelo imperial. En vez de encastilladas ansias, va el poeta en pos del sueño de nube que Masson evoca, breve fuego fatuo encantador que sólo debe anunciar la plenitud poética» (31). Y la primera conquista que se plantea será la creación de la fábula, conquista simbólica.

Concebir el espacio real desde el horizonte de lo mítico, en primer lugar, requiere dotar de un carácter ideal a la isla. «Islas incógnitas, lejanas, inasibles, llaman a la mente ardiente, sacuden el cerebro y hacen brotar chispas del embotamiento a que lo reducen la lucha por la vida y el agobio del trabajo» (15). En este sentido, la isla es tenida por ideal utópico —motivo, por otro lado, recurrente en la tradición— que, siendo inalcanzable, dirige la acción y la predisposición. Unas líneas más adelante, expresa: «Las islas señalan el horizonte invisible, pero presentido, de la imaginación. Hacia ellas se encamina toda idea de ensueño, de fábula, de felicidad, de armonía, de calma, de pereza, de liberación» (16). A pesar de incidir de forma reiterada en las Antillas como espacio concreto que se describe —no en vano este libro se presenta como reescritura y, al mismo tiempo, en diálogo con la *Martinique charmeuse de serpents* de Breton—, este juego de localización y deslocalización fantástica recurrente en el libro eleva a la categoría de utopía el lugar que se describe. Es posible que el mismo juego sea el que lleva a Rafael Dieste, amigo cercano del artista, a referirse por carta de este modo a su lectura personal del texto:

Me alcanzó de lleno, creo que con toda pureza o transparencia, el efecto de su limpio juego —con «cartas a la vista»— y sobre todo de su resplandeciente poesía isleña. ¿Isleña? Algunos encendidos sueños estivales de acantilados, playas, roces y sirenas de la Ría de Arosa, se me avivaron de nuevo al paso de tus silogismos, espejos y metáforas. Claro que cabe barajar un poco y decir que Galicia, principalmente la costera, es Isla. Desde luego es gran sitio para soñar islas, así como los mitos aéreos que las comunican; muchas clases de islas (En Serantes, 2014).

La fabulación puede así llevar también, porque el propio texto lo permite, a asociar la isla deseada, mítica, con otro espacio de libertad idealizada, como en este caso Dieste lo relaciona con su Galicia por vía del afecto.

Marta Covisa Andarias (2024): “Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

A pesar de la correspondencia que el autor establece de la Isla con las Antillas, o en ocasiones con otras islas reales mediante la analogía lúdica —como hace con la Santa Elena de Napoleón—, Granell caracteriza la Isla en ciertos puntos de manera más específica a través, más que de la toponimia, del imaginario. Como se ha mencionado antes, *Isla cofre mítico* no puede entenderse sin el libro de Breton, en el que se relataba, siguiendo el modelo del libro de viaje, la llegada y el deslumbramiento con la isla de la Martinica acompañado de algunos amigos surrealistas. De sobra es conocida la fascinación del movimiento por el indigenismo desde antes incluso de su llegada a las costas antillanas. En este sentido, ya en 1939, escriben Breton y Leiris en la revista *Minotaure*: «la solution vitale n'est pas dans le recul mais dans l'avance VERS LES NOUVEAUX TERRITOIRES. Ces territoires, notre ambition a été de les désigner, de les définir» («Éternité de Minotaure», 1 mayo 1939). Y de la misma manera que Breton informa en su libro de que «avons-nous été conduits, dans les pages qui suivent, à faire une part au langage lyrique, une autre au langage de simple information» (1972: 9), líneas que recoge también Granell en *Isla cofre mágico*, debemos entender que tanto en el primero como en la obra del autor gallego ambas vertientes estarán entrecruzadas.

Volvamos al libro de Eugenio Granell. El texto que despliega ante el lector se va tejiendo entre el colibrí, la serpiente, el oro, la sangre, la garza, la selva, los pechos de mujer. El imaginario de lo exótico es el eje caracterizador de la isla, del nuevo territorio que se anuncia, a menudo en asociación encadenada de signos y símbolos para la creación de nuevas realidades visionarias: «En la ventana abierta de la isla como caja mágica, amparada por el ave paradisiaca que participa de los tres reinos, madura la manzana destinada a una Eva Serpiente que ya la serpiente no atormentará» (1995: 48). No solo en el texto, sino en las ilustraciones —tal y como Masson hiciera en sus ilustraciones de *Martinique charmeuse de serpents*— los motivos naturales que Granell representa son de un exotismo surrealizante, muy vivo. La recreación de América del exiliado Granell se inscribe dentro del afán compartido por los surrealistas por este imaginario de lo exótico. Sin embargo, conviene matizar la forma en que la imagen de América es representada, más allá de la impresión exuberante de su superficie. El interés etnográfico de los surrealistas fue en gran medida, tanto más que seducción estética, un dispositivo político contra la institución artística y el poder y la cultura burgueses —según su máxima de *épater le bourgeois*— (Tyhacott, 2003). Ya en la búsqueda de lo insólito artístico y de la libertad formal que rompiera los moldes anteriores hay de por sí un

posicionamiento, que pudo verse reforzado por la reivindicación de la alteridad periférica³, retroalimentándose uno y otro. En *Arte y artistas en Guatemala*, Granell advierte:

Pero el tema [indigenista], por sí solo este u otro cualquiera, no pasa de ser un simple motivo incapaz de ampliar el horizonte de la creación. En sí mismo, el tema, indígena o no, nada supone. De ahí que cuando el tema, en vez de fin es un medio [...], pueda dar el resultado espléndido que aquí se ofrece (2012: 149).

Este y otros pasajes deben alertarnos para no caer en perspectivas críticas anacrónicas: el tema indigenista implica, en el autor, hibridación temática y estilística entre lo americano y lo hispánico, a lo que no llega a renunciar en ningún momento. Muy por el contrario, para él, la poesía es el lugar en «donde volviendo lo español a ser íntegramente español, e igual lo indio, es posible hallar lo uno y lo otro en un solo ser, sin contradicción» (2012: 72). Tomamos como ejemplo en *Isla cofre mítico* la crítica explícita a la violencia colonial, para lo que el autor no solo se vale de motivos indigenistas, sino también esgrime los versos de autores como Césaire en favor de las revueltas negras antiesclavistas de 1848. Incluso en los pasajes de denuncia explícita, es necesario recalcar que en raras ocasiones hay un señalamiento directo hacia las potencias causantes⁴. La figura del «capitán lagarto», militar sanguinario en *Isla cofre mítico*, se convierte en personaje tipo que encarna de manera simbólica la crítica contra la violencia, toda violencia, infringida a los nativos como dispositivo de sumisión. En respuesta a ello, el imaginario de lo indígena —mediatizado por el surrealismo— se vuelve presagio de liberación, y así el colibrí es «el pájaro símbolo de la libertad nimbado por el color de la esperanza. El rojo de todas las revueltas anuncia siempre el verde» (1995: 47). Contra la represión, evoca Granell las palabras de Mabille por las que dice «debe producirse un nuevo resurgimiento de la América Central. ¿Resurgimiento de qué? Sin duda, de la libertad y la poesía: de la vida» (48).

Aun con todo lo anterior, resulta llamativa la insistencia del texto en una característica específica de la isla más allá de su fascinado ideario exotista, o de su localización particular. Destaca así la radical espacialización de esta y, precisamente por este motivo, la posibilidad de habitar el territorio. Incluso cuando se refiere a ella, en abstracto, como lugar de la fantasía, las metáforas utilizadas parten siempre de la dimensión espacial, y así llega a afirmar que «no

³ Si bien no exento de críticas. En su análisis de la *Martinique* y del proyecto surrealista de reivindicación de los imaginarios otros, Dash afirma «This is not otherness translated or repackaged for home consumption but a rehabilitative reification that promotes radical otherness» (40).

⁴ Sí aparecen alusiones más explícitas en su obra posterior *La novela del Indio Tupinamba*, como veremos después, dado su carácter testimonial.

Marta Covisa Andarias (2024): “Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio”, *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

es tardío el descubrimiento que efectúa Breton de estas “zonas ultrasensibles de la tierra”. No lo es, porque no hay ni pronto ni tarde, sino sólo aquí y allá, siendo el tiempo una dimensión desconocida del espacio». En este punto, la espacialización ya es total, suprimiendo incluso la dimensión del tiempo. Es manifiesto el contagio de la visión no lineal del espacio y del tiempo que a Granell —lo mismo que a otros surrealistas— le entusiasmó de la concepción de muchas culturas prehispánicas. Como señala Estelle Irizarry, «en Guatemala Granell hizo un sorprendente descubrimiento: que los mayas eran surrealistas» y lo fueron antes que el grupo de artistas⁵, «por el concepto libertador del tiempo» (2000: s.p.). Estos saltos, confusiones y límites difusos se dejan translucir en toda su obra, tanto pictórica —en la representación de la dimensión y del espacio de herencia cubista que fusiona con el surrealismo—, como en sus textos⁶. La lógica espaciotemporal que sigue es la del azar, la de la asociación poética, la de la analogía. Repensar el modo de representación del *cronotopo*, utilizando la terminología de Bajtín, constituye una redefinición radical de la relación social y personal con el entorno. Es, por un lado, la cesión del poder de configuración a una lógica subalterna; y es, en fin, la lógica «liberadora» a la que aspiraba el surrealismo, la misma por la que Granell puede afirmar que «Isla, libertad, surrealismo son los lados que componen un mismo triángulo—geometrización lo más escueta de la isla» (1995: 16).

Y esto es lo que emerge a lo largo de sus páginas. El nuevo territorio que Granell y otros artistas comenzaron a descubrir en su exilio era América, pero no se agotaba en América. El espacio al que refieren es una consecución de signos entrecruzados en los que «isla, libertad, surrealismo» se identifican mediante la yuxtaposición. La línea principal que trama el texto es la idea de libertad que se anuncia, el «nuevo mito» que el libro anticipa fundamentado sobre el territorio americano y el arte surrealista. Pero para habitar el mito es necesario, como se ha visto, espacializar la escritura, o lo que es lo mismo, redefinir la habitabilidad de un territorio a través de su invención en la escritura. Si el hallazgo surrealista de América es el de una América surrealista, también en buena medida lo es porque está siendo recreada desde ese horizonte.

⁵ Carmen Cañete compara, desde esta perspectiva, la propuesta de Granell con la de lo real maravilloso de Alejo Carpentier (cf. Cañete Quesada, 2019).

⁶ Las rupturas del orden espacial y temporal son constantes y muy variadas, ya en sus libros ensayísticos «la catedral de la Sagrada Familia, de Barcelona, es una catedral maya... Gaudí parece un maya... ¡Estoy seguro!» (*Arte y artistas de Guatemala*, 106), como en sus textos de ficción. Por ejemplo, en un episodio de *La novela del Indio Tupinamba* pasan de la España de posguerra a la ficticia República Occidental del Carajá americana abriendo simplemente una puerta y descendiendo «por la gran escalinata de piedra, construida en tiempos de la colonia» (2001: 241).

Cuando André Breton describe la isla, su contacto con el otro, «ce que Breton voit en face de lui, ce qu'il reconnaît, ce n'est pas un paysage, c'est un texte déjà lu, c'est une réminiscence littéraire» (Rosello, 1996: 68). Más allá de las referencias intertextuales, innegablemente relevantes —en ambos casos—, el hecho es que el texto de Granell lleva esta afirmación hasta la identificación de ambos términos, de la realidad y su reflejo textual. «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» (Granell, 1995: 18). Del mismo modo en que América acoge a los exiliados, el arte surrealista se erige con el mismo fin salvífico de futuro: dos promesas visionarias. Es atractiva la idea de establecer una relación entre la realidad del exilio, realidad forzosamente transfronteriza, y la idea de la trasgresión de límites que busca el surrealismo, pero que, al mismo tiempo, la representación escogida sea el motivo mítico de la isla: motivo que teje fronteras por todas sus caras. Que fuerza, en todo caso, una necesaria transvaloración de los valores tradicionales —artísticos y sociales— para lograr la permeabilidad de dichas fronteras.

El Nuevo Mundo es la vida que despunta tras la violencia que desmorona Europa, surgido asimismo de una historia de violencia, «isla de la libertad, trono de la mujer niña anunciada por Breton» (59). Es, pues, el surrealismo el encargado de anunciar los valores de la América definida en estos textos, encabezados por la idea de emancipación.

3. Breve incursión a *La novela del Indio Tupinamba*

El examen realizado del texto anterior asienta las bases conceptuales del análisis que se propone de esta obra, sin duda la que más atención ha recibido por parte de la crítica dentro de la producción del autor —sin ser, por otro lado, una atención desbordante—.

La novela presenta una trama más bien difusa en la que el protagonista, el Indio Tupinamba, es testigo de las más variadas escenas de la Guerra Civil española, posteriormente del exilio en la ficticia República Occidental del Carajá —fácilmente distinguible como República Dominicana—, y de la posguerra de nuevo en España. El hilo conductor es tenue y da paso a una escritura surrealista, a menudo caricaturizante y grotesca, mediada entre el humor y el horror. El carácter testimonial de la obra es evidente, lo que no excluye la visión imaginativa surrealista. Es precisamente esta lógica —o su falta de— un aspecto a menudo señalado como cauce idóneo mostrativo del absurdo y del horror que supuso la Guerra Civil, en realidad, toda guerra (Moreno-Caballud, 2009). La ausencia de argumento definido sirve a la novela para poner de relieve la imagen textual como material

constitutivo en que se sustenta, casi como si de una sucesión de cuadros se tratase. Esta estructura a modo de *collage* es común a toda la obra de Granell, afín al gusto por las asociaciones insólitas y el azar, tal y como señalábamos ya en *Isla cofre mítico*.

El trasvase conceptual entre elementos textuales y elementos pictóricos en la obra de Granell no es una puntualización anecdótica, y es un objetivo que el propio autor señala, llegando a decir que una pintura puede leerse como se lee un libro (en Rodríguez Fontela, 2020: 719). El cruce de texto e imagen es fundamental en la obra, en la que mediante la palabra se construyen escenas tan visuales como el puente de fuego del capítulo homónimo, lugar de disputa entre dos funerarias enfrentadas regentadas por hermanos; o el espejo roto en que se convierte la Sierra Cremallera durante la batalla, «diluvio de espejos que duplicaba, cuadruplicaba, centuplicaba las amputaciones, agujoneando el cielo con retortijones de dolor» (Granell, 2001: 170). La propia palabra se vuelve material visual durante el fragmento, proliferan las sucesiones conceptuales y las repeticiones de términos similares, de las mismas grafías o de sonidos: «espejos de escarabajos, rojos espejos de renacuajos cojos, agujeros de espejos, espejos de los espantos, de los espantajos, de los espantapájaros, espejos cuajados de jeringas y gargajos, espejos desgajando a tajos los atajo» (2001: 118). La «j», tanto en su representación gráfica como sonora, parece dibujar un corte, una herida, de la que se vale el autor una y otra vez durante el fragmento, aprovechando también la metáfora del espejo roto para forzar la repetición.

La relevancia del elemento visual se ve potenciada mediante el contraste de perspectivas. Por lo general, es precisamente el Indio Tupinamba el personaje que se presenta como la figura más cuerda dentro del absurdo de las situaciones, subvirtiendo así los términos de civilización y barbarie heredados de la tradición. El juego de perspectivas se introduce ya desde el inicio: lo primero con lo que se encuentra el lector son dos imágenes en las que aparecen dos indios según la representación etnográfica prototípica, y al pie de foto se dice «El Indio Tupinamba —izquierda— autor de esta novela, con el redactor —derecha— de la misma» (2001: 56). El redactor es, pues, el mismo Granell. La propuesta, del mismo modo que en la serie de autorretratos en los que se caracterizaba a sí mismo como indio, parece plantear un cruce de fronteras respecto a la propia identidad, en tanto elección de una identidad otra a la que amoldarse en virtud de los valores que Granell juzga más positivos.

El juego metaliterario continúa al inicio de la novela —cuyo título, *La novela del Indio Tupinamba*, resulta de por sí un giro metaliterario divertido—, que se abre con «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» (57). Para el siguiente capítulo descubrimos que el dueño de la librería es el Indio Tupinamba y el señor es un conquistador español que pasa inmediatamente a intentar cortarle la cabeza. No es azaroso el reparto de papeles elegido, siendo el indio quien regenta la librería, quien está por tanto en contacto más directo con los libros —objeto representativo del conocimiento por excelencia—, mientras que el conquistador es caracterizado por el uso indiscriminado de la violencia, al igual que el «capitán lagarto» de *Isla cofre mítico*.

A lo largo de toda la obra, Granell se vale del disfraz como elemento de cambio y transformación para incrementar la multiplicidad de perspectivas, como creación de nuevas visiones que propician el absurdo y desestabilizan el paradigma de comprensión lógica que caracteriza el pensamiento occidental y contra el que el surrealismo se rebela. El contraste de perspectivas, como parece claro, no se reduce al mero rasgo anecdótico, sino que constituye uno de los planteamientos fundamentales de la novela, en tanto presenta, por contraste, la visión de una España que se desintegra, al tiempo que lo indígena se esgrime como su contraparte. El capítulo «El Indio Tupinamba visita a un general» es especialmente representativo:

—¿Cómo siguen las Américas?
—¡Bien, gracias!
—¿No hacen ustedes guerras por allá?
—Pocas y pequeñas (95).

La conversación continúa evolucionando en la misma línea, mostrando al indio como la figura que representa la civilización y al general español como un ignorante y un bruto. A lo largo de la novela, comprobamos que tales características serán aplicadas a todo el país, no solo a algunos de los personajes que lo habitan, consecuencia directa de la barbarie propiciada por la Guerra Civil. Más adelante en la obra, a propósito del regreso a España del protagonista tras su período en el exilio, se anota «¡Y qué atrasada estaba, la madre patria!» (203). Por el contrario, las referencias a la cultura prehispánica son siempre positivas, lo cual no significa que todas las referencias a América lo sean. Granell, que también fue testigo de la dictadura de Trujillo en República Dominicana y sus consecuencias, no idealiza el país representado en la novela y, con el mismo humor crítico con que caracteriza las descripciones de España, representa la inestabilidad política: «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 habían propuesto derrocar» (259). La crítica

llega incluso a lo grotesco, como sucede en el episodio de la grotesca defensa de la violación de la madre de Teddy Lincoln Zamora, poeta del régimen, por parte del «Boss», el dictador.

El indio, como el propio autor, es un exiliado que no puede pertenecer ni a un lugar ni al otro. Lo cierto es que la defensa de lo indígena en Granell se apoya en los mismos presupuestos que venimos tratando de analizar en el caso de su obra *Isla cofre mítico*: una imagen estilizada de América que representa el ideal de libertad surrealizante, de promesa visionaria de futuro, a través del imaginario del pasado prehispánico.

El final ascensional del Indio Tupinamba parece corroborar esta visión. Para salvaguardarse a sí mismo, el personaje toma la decisión de elevarse a un lugar abstracto, dejando atrás tanto España como América, lugares degradados por los conflictos, única vía para mantener la libertad. Este pasaje, particularmente rico en metáforas y figuras literarias, aparece granado de imágenes propias del mismo imaginario indigenista que recreaba en su libro anterior. La historia termina «al anochecer, entre la bruma opaca que cobija a los brujos-arapongas y a los guacos-guardianes de la dura pirámide durmiente amasada con mazorcas de maíz» (282).

4. Habitabilidad del espacio mítico

El estudio de todo el entramado anterior pone de relevancia la necesidad de reflexión de la obra a partir de las siguientes cuestiones:

- i. La disolución vanguardista de las fronteras entre arte y realidad, proyectándose de forma indiferenciada mediante mecanismos poéticos y artísticos de lo insólito y lo lúdico. Por consecuencia directa, la transgresión de los límites en el arte apunta a tener un impacto en la realidad experiencial.
- ii. La «habitabilidad» de los espacios artísticos cuya proyección genera, a su vez, nuevas conformaciones de los espacios reales.
- iii. Las aportaciones para la historiografía literaria y el canon dentro de la especificidad que la obra de este autor presenta sobre el exilio en su reflejo textual.

Todas ellas responden, en cierta medida, a la pregunta sobre la construcción de modelos discursivos, entre lo artístico y la realidad social y cultural. De esta pregunta, demasiado amplia para poder ser contestada aquí de forma suficiente, sí que pueden extraerse algunas líneas de análisis interesantes para abordar la obra de Granell.

La disolución vanguardista de las fronteras entre arte y realidad, por descontado, no pasa por generar un arte realista a través del material de la experiencia, sino por redefinir el

discurso con que comprender la realidad desde una óptica nueva que trabaje con mecanismos exclusivos de la práctica artística, aun dialogando con aquellos puntos de la «realidad» en que estos mecanismos cobran vida. Siguiendo a teóricos como Rancière, consideramos la imaginación (también podríamos apuntar al sueño en el caso concreto del surrealismo), en tanto *poiética*, creadora, como una potencia con capacidad de agencia sobre la realidad, capaz de construirla —o reconstruirla— a través de la «fraternité des métaphores» (Rancière, 2003: 65), que pone en marcha una reordenación de la lógica: neutralización de las fronteras entre arte y vida, cuando no anulación de las mismas. Recordamos aquí que es una máxima del surrealismo, y el artista gallego no es en ello una excepción, la voluntad de instaurar e instaurarse en la imaginación creadora, en detrimento de la descripción realista que no es capaz de plasmar el mundo (Fernández, 2014: 141).

Granell reformula América desde el exilio, a través de la metáfora y la yuxtaposición, hasta convertirla en «crisol mágico», en un lugar con la misma capacidad imaginativa que la fantasía o que el arte surrealista, mito profético, visionario. Aunque quizá sea en *La novela del Indio Tupinamba* donde llegue a cristalizar con más fuerza la reconstrucción de la perspectiva de la cultura americana prehispánica. En cualquier caso, queda patente que la representación en la obra de Granell tanto del exilio como de su localización espacial, choca con la idea que vertebra la producción de una amplia nómina de escritores: el exilio como «no lugar» e incluso como un «no tiempo», a la espera del regreso. Motivos que, más allá de su prevalencia, ya se han convertido en tópico recurrente para la crítica a la hora de abordar la literatura.

Asumiendo la capacidad del discurso artístico para intervenir sobre nuestra percepción de la realidad, se puede comprender fácilmente también su capacidad como agente en la producción del espacio, actuando de modo similar a otros. Las aportaciones de Henri Lefebvre al respecto pueden arrojar luz sobre el asunto. Como el autor indica, la investigación del espacio, en su consideración tanto de producto como de productor, concierne no solo al espacio físico-epistemológico, sino también entendiendo este como lugar en que se desarrollan la práctica social y los fenómenos sensibles, tanto como la proyección de lo imaginario y de lo simbólico (2013: 72). Así, el espacio se nos presenta siempre a través de un ejercicio dialéctico entre su dimensión material y su dimensión simbólica, a la cual pertenece la forma en que ese espacio es vivido por sus habitantes, es

decir, aparece atravesado por la experiencia y la emotividad⁷. De modo análogo sucede en la concepción del espacio textual, dentro de la escritura; aun siendo inmaterial, signos y asociaciones, no se entiende sino como cruce de símbolo y dimensión material sobre la cual estaría trabajando. En otras palabras, la construcción del espacio textual asienta su base sobre la realidad para así reproducir o modificar su dimensión simbólica, connotativa.

Así entendido, el espacio literario esboza, en primera instancia, un *hábitat*, una descripción física (Lefebvre, 1978: 209), cuyo grado de apego con una zona real es variable, un amplio abanico de mundos posibles. Pero escribir sobre el espacio significa apuntar hacia su habitabilidad, en tanto que «habitar, para el individuo o para el grupo, es apropiarse de algo. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio» (210).

La propuesta de Granell, tal y como aparece ya en el modelo de Breton, pasa por resignificar el lugar que, de hecho y no como figura retórica, habitaron —República Dominicana o Puerto Rico, en el caso de Granell—. No es esta una actividad naif; reevaluar las categorías de percepción y de descripción del entorno, resignificar desde el mismo lenguaje, es un modo de actuación sobre el mundo (Bourdieu, 2000: 137), por tanto, de posibilidad de cambio. Ahora bien, la forma en que aparece caracterizado este espacio resulta esencial para translucir el alcance de tal actividad transformadora. Al acercarnos al texto de Granell, puntualmente habíamos identificado como «utopía», en diálogo con otros textos ya desde la tradición clásica, las coordenadas espaciales que se generan y se exploran a través de un discurso mítico o legendario. En realidad, no puede sostenerse que la representación que propone el texto sea la de un «no lugar», puesto que, a pesar de su aspiración ideal, opera sobre un territorio físico. Quizá lo relevante sea, precisamente, que su representación se fundamenta sobre la tensión entre el espacio material y el conflicto en que estallan los discursos culturales y simbólicos asociados a este. El texto, en este sentido, impone la dialéctica necesaria —volvemos a remitir a la idea del «crisol mágico»— para que del choque emerja un discurso nuevo, e incluso, según apuntaba la voluntad surrealista, una lógica discursiva nueva.

Partiendo de esta base, un segundo nivel de análisis apunta directamente a la revalorización del referente por parte de Granell: es decir, la resignificación del territorio real

⁷ Lefebvre presenta, en realidad, una «trialéctica» en lugar de una dialéctica, entre el espacio percibido, el espacio concebido y el espacio vivido (97-98). Las dos últimas dimensiones se corresponden con el plano de lo simbólico, diferenciándose por su carácter científico-técnico o emotivo-afectivo, respectivamente.

apelando a un «tercer espacio»⁸ aún en formación, caracterizado por la hibridación, por la puesta en valor de un amplio espectro de elementos culturales prehispánicos, no obstante, sin renunciar al bagaje cultural de origen europeo. Que busca, ante todo, regirse por la idea de libertad. Retomando lo que ya quedó apuntado al inicio, la idea de libertad formal a la que aspira Granell no resulta únicamente lúdica, sino que el cruce de las fronteras estéticas resuena también en la concepción de la realidad.

El repaso anterior pretende haber mostrado, como ya se apuntó al comienzo, la necesidad de seguir reivindicando el lugar de escritores como Granell en la nómina de autores del exilio, precisamente en lo que aportan de divergente respecto del discurso «canónico» sobre el mismo. Si logramos reconocer un patrón en la obra de otros autores que tematizan el exilio, no resulta menos interesante que Eugenio F. Granell opte en su narrativa por resemantizar, precisamente, la visión del lugar al que debe acogerse en calidad de exiliado. La idea de no-lugar se pierde en la medida en que el autor busca formas nuevas de reformular dicho lugar, partiendo desde la concepción misma del espacio. La cuestión, entonces, señala hacia el análisis de este tipo de discurso artístico que opta por subvertir los modelos, tanto formales como en lo tocante a la percepción social y cultural, pero sin perder nunca de vista el contexto del cual parten y con el que están dialogando.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA, Francisco (1981), «La cuestionable literatura del exilio», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Aborros de Asturias*, 2, n. 8, pp. 62-67.
- BHABHA, Homi (1994), *The location of culture*, London, Routledge.
- BOURDIEU, Pierre (2000), «Espacio social y poder simbólico», en P. Bourdieu, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, pp. 127-142.
- BRETON, André (1972), *Martinique charmeuse de serpents*, Paris, Éditions Pauvert.
- BRETON, André y LEIRIS, Michel, «Eternité de Minotaure», *Minotaure* (Paris) 12-13, 1 de mayo de 1939, pp. 1-2.

⁸ Bhabha lo expresa del siguiente modo en *The location of culture*: «the theoretical recognition of the split-space of enunciation may open the way to conceptualizing an *international* culture, based not on the exoticism of multiculturalism or the *diversity* of cultures, but on the inscription and articulation of culture's *hybridity*. To that end we should remember that it is the «inter» —the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space— that carries the burden of the meaning of culture. It makes it possible to begin envisaging national, anti-nationalist histories of the «people». And by exploring this Third Space, we may elude the politics of polarity and emerge as the others of our selves» (1994: 38-39). Al tomar el concepto de «tercer espacio» no lo hacemos sin reservas; las implicaciones no son exactamente las mismas, aunque pueda darse un trasvase conceptual.

Marta Covisa Andarias (2024): «Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio», *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.

- CANETE QUESADA, Carmen (2019) «La propuesta de Alejo Carpentier en "Lo real maravilloso de américa" (1948) y la mirada surrealista insular en isla Cofre mítico (1951) de Eugenio F. Granell», *Vistas al patio*, 14, pp. 60-78.
- COLMEIRO, José (2021), «La conquista boca abajo. La novela del indio Tupinamba de Eugenio Granell» en J. Colmeiro, *Cruces de fronteras: globalización, transnacionalidad y poshispanismo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 152-175.
- DASH, J. Michael (2002), «The Madman at the Crossroads: Delirium and Dislocation in Caribbean Literature», *Profession*, pp. 37-43.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2014), «De la página al lienzo: pintores para la literatura hispanoamericana de vanguardia», en S. Millares (ed.), *En pie de prosa: La otra vanguardia hispánica*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 129-144.
- GRANELL, Eugenio F. (1995), *Isla cofre mítico*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- GRANELL, Eugenio F., «Autorretrato en letras», *ABC Cultural* (Madrid), 17 de septiembre de 1998, p. 32
- GRANELL, Eugenio F. (2001), *La novela del Indio Tupinamba*, (P. Tovar, Ed.), Sada, Edición do Castro.
- GRANELL, Eugenio F. (2012), *Arte y artistas en Guatemala*, Madrid, Ollero y Ramos Editores.
- IRIZARRY, Estelle (2000), *La inventiva surrealista de E. F. Granell*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- LEFEBVRE, Henri (1978), *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Península.
- LEFEBVRE, Henri (2013), *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- MORENO-CABALLUD, Luis (2009), «Viaje al centro del horror: surrealismo, humor y destrucción en "La Novela del Indio Tupinamba", de Eugenio F. Granell», *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 34, n. 1, pp. 159–183.
- RANCIÈRE, Jacques (2003), *Le destin des images*, Paris, La Fabrique.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M. Ángeles (2020), «Juan Larrea y Eugenio F. Granell frente al "Guernica". Dos interpretaciones desde el exilio republicano», *Tropelías: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada*, 7, pp. 709–726.
- ROSELLO, Mireille (1996), «Martinique, charmeuse de serpents: "Changer la vue" sous les Tropiques», *L'Esprit Créateur*, 36, n. 4, pp. 64-75.
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (2009), «Memoria del exilio y exilio de la memoria», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 735, pp. 3-11.
- SERANTES, María Aránzazu (2014), «Un pasado presente: correspondencia entre Eugenio Granell y Rafael Dieste». *Revista Surco Sur*, 37-39.
- TYHACOTT, Louise (2002), *Surrealism and the Exotic*, London, Routledge.

Marta Covisa Andarias (2024): "Eugenio F. Granell. Cartografía surrealista de América desde el exilio", *Cuadernos de Aleph*, 17, pp. 26-42.