



LO QUE SUCEDIÓ...

## FUNDACIÓN EUGENIO GRANELL

### **Patronato**

#### **Presidentes**

Eugenio Fernández Granell (1912-2001)

Xosé A. Sánchez Bugallo

Elton Anglada Segarra

#### **Vocales**

Amparo Segarra Vicente (1915 – 2007)

Isaac Díaz Pardo

Bernardino Higinio Rama Seoane

Néstor Rego Candamil

Daniel Alonso Fernández

José Blanco Fondevila

Francisco Constenla Acasuso

Lucía García de Carpi

Mercedes Rosón Ferreiro

Natalia Fernández Segarra

#### **Directora**

Natalia Fernández Segarra

#### **Texto/Text**

@ Eugenio Fernández Granell

@ Arturo Casas

#### **Diseño**

Signum Deseño

#### **Imprime**

Litonor

#### **Edita**

Fundación Eugenio Granell

Pazo de Bendaña. Praza do Toural s/n

15705 Santiago de Compostela

ISBN: 978-84-89440-51-7

Depósito legal:

Gracias a Teresa Taboada

EUGENIO GRANELL

# LO QUE SUCEDIÓ...

Introducción de  
ARTURO CASAS

Novela ganadora del Premio  
“DON QUIJOTE 1967”

Fundación EUGENIO GRANELL



## Índice

Arturo Casas. <i>Decir la historia</i> .....	9
Eugenio Granell. <i>Lo que sucedió...</i> .....	39
La familia Naveira .....	45
La Santa Compañía .....	57
Los ecos de Matilde I. Plática de su ocaso .....	69
Un telegrama .....	81
La huelga estudiantil .....	91
Veteranos repatriados .....	103
Recuerdo del fusil para ir al frente .....	121
“Honra a la filantropía” .....	135
Ritual fúnebre .....	151
Los ecos de Matilde II. En la estación de Viena .....	171
Las ruinas de Ramírez .....	183
Concheiro el pintor .....	193
Humor capitalino .....	201
Consejo de Ministros .....	211
Una visita al genio literario .....	223
Los ecos de Matilde III. Técnicos especialistas .....	239
Damiana peregrina .....	251
El prisionero .....	269
El juicio .....	283
Hallazgo y fuga .....	297
Blondín el mago .....	315
La Rapa da Folla .....	331
El día de la escuadra .....	341
Los trabajos de Damiana .....	351
El puente de Vidán .....	361



## Decir la historia

Arturo Casas

*Je regarde la Bête pendant qu'elle se lèche  
Pour mieux se confondre avec tout ce qui l'entoure  
[...]  
Flattée  
La Bête se lèche le sexe je n'ai rien dit*

André Breton, "Guerre"

*Total: ¡pata! — Con Andrés Dago, en la hermanáutica*

Es casi ineludible en los estudios sobre la narrativa de Eugenio F. Granell (1912-2001) mencionar las difíciles condiciones que marcaron su recepción por parte de crítica y lectores. Sin duda, la situación mejora desde que en 1976 se publicó la monografía de Estelle Irizarry<sup>1</sup> y se abre con su impulso un campo nuevo de reflexión académica. El proceso se vio favorecido desde aquella fecha por una serie de factores no siempre pujantes: la consolidación de la democracia y con ella una mayor atención al exilio entre los historiadores, la recuperación de títulos de la diáspora republicana antes inaccesibles o de circulación limitada y una disposición general más propicia a aceptar y a tomarse en serio la existencia de talentos múltiples en el terreno de las artes. Granell —como Buñuel, Seoane, Gaya y otros exiliados— es evidente que lo fue. Y en un grado no común, pues resulta

<sup>1</sup> *La inventiva surrealista de E.F. Granell*, Ínsula, Madrid, 1976.



excepcional brillar a la vez como pintor, como músico y como escritor, facetas que habría que complementar aun con otras menos conocidas pero también relevantes en el campo artístico y en el crítico-intelectual (escultura, fotografía, cine, poesía, ensayo, periodismo...). A esta multiplicidad de talentos creativos se suma, como es bien sabido, el activismo político y estético-ideológico de la doble militancia trotskista y surrealista.

Cuando se habla de la consideración crítica de una trayectoria tan plural es evidente que no todo depende de la genialidad o de las aptitudes autoriales. Existen factores de orden institucional y público que son los que acaban por determinar, desde sus relatos específicos, la percepción de un recorrido artístico y vital. En este sentido, deseo comenzar reconociendo el esfuerzo dinamizador de la Fundación Granell a lo largo de estos años, muy pendiente de la irreductibilidad del autor de *Lo que sucedió...* al plano único. Ciertamente es que frente a esa labor porfían contrapesos que en el marco de la historia literaria encuentran su argumentación más eficaz justamente en la diferencia poética y política que Granell presupone.

Por limitar el asunto al campo de la narrativa española de posguerra, sigue sin concretarse un modelo alternativo al polígono dispuesto por los vértices que conforman la novela existencial, la novela social, la novela experimental y alguno más. Encajar en él la pieza “narrativa del exilio” es a menudo tarea delicada. No digamos si la práctica responde a un programa *diferente* como el asumido por Granell, quien, por su relativamente tardía aparición como escritor, ni siquiera figura en los catálogos iniciales de los surrealismos hispánicos debidos a Paul Ilie o a C.B. Morris<sup>2</sup> y carece además de lugar definido en las panorámicas dominantes sobre narrativa contemporánea. También en este terreno, como en el general del exilio, Granell se adscribe a la discontinuidad de su propia tradición, al curso

<sup>2</sup> Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972 (edición original en inglés: 1968); C.B. Morris, *El surrealismo y España 1920-1936*, Espasa Calpe, Madrid, 2000 (edición original en inglés: 1972). A propósito de lo que describe como *postergamiento*, Santos Sanz Villanueva apuntó este juicio: “[Granell] ha cultivado con persistencia un tipo de ficción basada en una inventiva libérrima ajena a los moldes testimoniales predominantes en la literatura de postguerra, entre los que sólo de tarde en tarde se ha colado algún título o autor propicios a la fantasía en el aprecio crítico o lector” (En “Fantasía y denuncia en Eugenio F. Granell”, *Ínsula*, 527 (1990), pp. 24-25; cita en p. 24).

menos visible de ella, al no comprendido, al indagado con insuficiencia. Ello justifica que Isabel Castells haya situado su escritura “en una especie de *tierra de nadie*” de la que no se han ocupado ni los hispanistas ni tampoco los especialistas en el movimiento surrealista en general<sup>3</sup>, que acaso hayan encontrado —intuye Castells— un peso excesivo de lo hispánico en textos como *La novela del Indio Tupinamba*, lo que dificultaría establecer correlaciones seguras con el curso del surrealismo francés.

Gonzalo Sobejano asumía en 1979 lo que sigue: “Nadie creo que haya hablado mal de la obra de Eugenio F. Granell, pero algunos hemos hablado poco, y muchos no han hablado nada<sup>4</sup>”. Es posible que esto se haya debido a un sobrepujamiento de la obra plástica sobre el resto de actividades. Se ha propuesto así en varias ocasiones. O también a la pervivencia de ciertos prejuicios contra el antiestalinismo revolucionario y sus representantes intelectuales durante los años 30. Pero creo que en ese “no comprender” entra, además de un “no abarcar”, un “no entender” que, al margen de la legitimidad y de la productividad hermenéutica de todo *misreading*, ha conducido a simplificaciones afectadas por el desconocimiento de lo que nombro como *su tradición*. Básicamente —eso me parece— por alguna de estas dos razones: por simple desinformación o por insuficiente atención crítico-lectora a los propios textos de Granell (a su literalidad, a su construcción). En definitiva, por un leer sin ver. Podría concretarlo en algunas interpretaciones sobre el final de la novela que aquí se presenta y en su engarce narrativo con la historia relatada, interpretaciones postuladas a veces por estudiosos influyentes. O, en términos más globales, en comprensiones de la obra como simple tematización satírico-jocosa de la posguerra, o en cuanto mero documento adscrito a la nómina de quienes, tras perderla, contaron la Guerra Civil y sus consecuencias.

<sup>3</sup> En “Eugenio F. Granell: entre la seducción y la catástrofe”, *Letras Peninsulares*: 8, 2-3 (1995-1996), pp. 351-372. Cita en p. 351.

<sup>4</sup> En su recensión del libro de Irizarry citado: *Hispania*, 62 (1979), p. 735. Quince años después de esa apreciación, Santos Sanz Villanueva incidía en el “injustísimo olvido” en el que ha caído la narrativa del autor. Véase “El ejercicio libre de la imaginación”, en César Antonio Molina (ed.), *Eugenio Granell*, Diputación Provincial de A Coruña, A Coruña, 1994, pp. 97-112 (cita en p. 97), publicación que reproduce, con algunas variantes, otra anterior: “La inventiva surrealista de Eugenio Granell”, en Pedro Peira *et al.* (orgs.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Editorial Castalia, Madrid, vol. IV, pp. 387-403.

Obras como la de Granell experimentan, tras el rescate crítico, dos peligros relativos a la identificación de una poética narrativa. Uno es el de las premuras clasificatorias que aspiran a encajar lo recuperado en cuadrículas apriorísticas, sin pararse a ver lo anómalo, lo diferencial; presentando en consecuencia lecturas planas de lo que es complejo. El otro peligro, o tentación, es el de un mimetismo discursivo limitado a funcionar como clave apenas parafrástica de la obra rescatada. O, lo que es peor, como eco *estilístico* de unas formas de decir muy personales. Por fortuna, en el caso de Granell se ha consolidado frente a todo ello una crítica que se fija como meta ver el texto y dialogar con él, sin desentenderse como es lógico de otros discursos convergentes en su tiempo histórico. Las páginas que siguen aspiran a esto mismo.

*Lo que sucedió...* obtuvo en 1967 el Premio Don Quijote de novela, convocado en Ciudad de México por la Editorial España Errante, que había instituido un año antes la convocatoria. La misma casa editora publicó en 1968 la que fue tercera y última novela del escritor<sup>5</sup> con una cubierta a color no recuperada en la edición barcelonesa posterior y una serie de dibujos de la autoría del propio Granell que sí se mantendrían. La obra daba continuidad así a la senda abierta por *La novela del Indio Tupinamba* (1959)<sup>6</sup> y *El clavo* (1967)<sup>7</sup>. Al autor coruñés se debe asimismo el libro de relatos *Federica no era tonta y otros cuentos* (1970)<sup>8</sup>, en el que incluyó dos textos aparecidos en 1944 en edición de La Poesía Sorprendida. La totalidad de la serie narrativa mencionada es, pues, producto de los años de exi-

<sup>5</sup> Existe una edición posterior en Anthropos, Barcelona, 1989. Mantiene los veinticinco capítulos de la original.

<sup>6</sup> De *La novela del Indio Tupinamba* se cuentan cuatro ediciones. La primera en Costa-Amic Editor, México D.F., 1959, con texto de presentación en las solapas que redactó Vicente Llorens. La segunda en Fundamentos, Madrid, 1982. La tercera, facsímil de la original, en Ediciós do Castro, Sada, 1996. La cuarta en Ediciós do Castro, col. Biblioteca del Exilio, Sada, 2001, con edición de Paco Tovar, autor también del prólogo "Las figuras de Granell: trazos, colores y sugerencias" (pp. 7-54).

<sup>7</sup> Editorial Alfaguara, Madrid. Hay edición posterior en Ediciones Libertarias, Madrid, 1995.

<sup>8</sup> Costa-Amic Editor, México D.F. Edición posterior, con el título *Federica no era tonta*, en Fugaz Ediciones, Alcalá de Henares, 1993.

lio, entre la fase inicial dominicana y la final estadounidense, y corresponde en su mayor parte a la etapa de Nueva York, donde Granell se instaló con su familia en 1959 y donde vivió hasta el regreso a España en 1985, tres años después de su jubilación como catedrático de Literatura en Brooklyn College, de la City University of New York.

En el conjunto de esos textos narrativos, *Lo que sucedió...* establece un vínculo directo sobre todo con la primera novela, centrada en la Guerra Civil pero pendiente también de la colonización de América y de los respectivos metarrelatos de ambos acontecimientos históricos, en más de un sentido refutados por Granell a propósito de sus vertientes ideológica y discursiva (contar/justificar la guerra, el abuso, el expolio, el colonialismo, el imperialismo). Tuve ocasión en otro momento<sup>9</sup> de detallar algunas de esas marcas y de asociarlas con la poética narrativa del autor y con las pautas que en general identifican la novela surrealista, en la que la correspondencia analógica suele activar una recomposición de lo diseminado y lo fragmentario. Como un juntar y relacionar los rastros y trizas de los acontecimientos después expuestos. Todo lo que pidió Breton al nuevo surrealismo en “*Signe ascendant*” (1947) por tanto. Y casi al modo del ángel de la historia en las tesis de Walter Benjamin.

Las marcas o pautas que ahora me parece oportuno recordar, por cuanto conservan validez para un análisis de *Lo que sucedió...*, serían en esquema las siguientes: 1) fragmentación de la acción y aparente autonomía de los episodios; 2) inestabilidad de las coordenadas espacio-temporales y de la causalidad narrativa; 3) utilización de puentes y pasadizos geo-espaciales e históricos para poner en comunicación realidades disjuntas; 4) discontinuidad de los sujetos de la acción, que modifican su identidad en diversos órdenes, llegando en casos a la metamorfosis o a alguna de sus variantes (disfraces, asimilación de costumbres ajenas, cambio súbito de parecer o de convicciones...); 5) proyección de claves autobiográficas y autoficcionales que desdibujan el límite entre testimonio, verdad, sueño y ficción e introducen una crítica del conocimiento histórico, en especial del

<sup>9</sup> “Anticrónica e subalternidade en *La novela del Indio Tupinamba*”, en *Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell*, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 2007, pp. 91-115.

oficializado por la academia o por el poder; 6) cuestionamiento de la representación artístico-literaria y crítica del fundamento estético, cognoscitivo y político del realismo; 7) asunción de una base alegórica y una funcionalidad irónica, humorística, carnavalesca y satírica para la invención narrativa; 8) hiperbolización de la percepción y la experiencia, lo cual afecta a la escala de objetos y conciencia; 9) activación de un dialogismo multiplicador de miradas y voces narrativas no sometidas a un principio de jerarquía u orden lógico; 10) entrada de perspectivas y discursos alternativos, marginales, subalternos, caricaturescos...; 11) consecuente deconstrucción de la autoridad/legitimidad del narrador y de cualquier otra sustentada en la imposición de un lenguaje-mundo; 12) reflexividad de esa actitud frente al discurso a través de interrupciones, impugnaciones y digresiones de cariz metanarrativo; 13) tendencia a la cita intertextual e intermedial, frecuentemente con deriva hacia la parodia o el pastiche.

Sobre tal caracterización parece instalarse el signo de lo paradójico, pues a veces se establecen polaridades y contradicciones de compleja resolución. Más que *resolverse* a través de la síntesis dialéctica, es habitual en Granell que esas polaridades experimenten algún tipo de aproximación que relativiza, oculta o *disuelve* la diferencia. En ocasiones por simple sustitución de uno de los miembros de la polaridad, o por intercambio actancial. No falta quien ha visto en ello una proyección de lo entendido como relativismo antropológico gallego, o incluso del sentido del humor asociado. Puede ser.

En el marco de su poética de la narrativa surrealista, Jacqueline Chénieux-Gendron ha utilizado la expresión “escritura ultra-metonímica<sup>10</sup>” para desvelar un operativo semejante en la narrativa de Benjamin Péret, en la que es igualmente común la inestabilidad metamórfica de objetos, individuos, discursos... por transformación hacia lo próximo. En *Lo que sucedió...* uno de los mejores lugares para apreciar lo que se indica lo constituye el capítulo segundo, en el que una Santa Compañía individualizada y magmática visita a la familia Naveira en su casa. Por su rostro verde, seña-

<sup>10</sup> En *Le Surréalisme et le roman 1922-1950*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausana, 1983, pp. 264-276.

la el narrador, “se oscurecían sin acabar nunca los surcos acuosos que la vetaban, disolviéndose en escurridizo torzal de aneblados légamos”. Pocas páginas después la propia Santa Compañía declara a don Jorge Naveira:

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.

En Granell una de las tensiones principales podría ser la centrada en la efectividad o performatividad de sus propuestas narrativas. Cuestionarse de algún modo su *para qué* teniendo presente el *desde dónde*. Si su raíz subversiva, antiburguesa e incluso revolucionaria es evidente, porque aspira no solo a cuestionar sino también a denunciar el discurso oficializado y la tópicica sobre lo que en términos históricos ocurrió (guerra) u ocurre (posguerra), se hace asimismo claro que la opción no es la de una alternativa mecánica de respuesta, no es la de postular un contradiscurso consistente en distribuir de modo inverso la sanción verdad/mentira o lícito/ilícito a fin de (con)mover en un determinado sentido o de promover —en quienes lean y reconozcan lo que se dice— determinada intervención. Carecería de sentido teniendo en cuenta que el *dónde* aludido es el exilio y que, pese a las redes comunicativas preservadas en él, la circulación de las publicaciones y su presencia efectiva en el ámbito público sufrían limitaciones muy severas. En Granell no hay tanto una acusación de mentira o tergiversación como un mostrar la inconsistencia de determinados discursos de legitimación dirigidos a anestesiar conciencias y a silenciar lo evidente. Discursos sobre el mundo, sobre el lenguaje, sobre el saber, sobre las creencias, sobre la patria u otras instituciones sociales, sobre las emociones, sobre la libertad... No únicamente sobre la guerra y la posguerra, por tanto. No solo sobre España. Y en ese marco encuentra terreno abonado la sátira, que en *Lo que sucedió...* y en otros textos narrativos y poéticos del autor suele asentarse en alguna forma de alegoría a partir de desarrollos analógicos.

Esto explica que cuando se mencionaba antes la tradición específica del Granell escritor se sugiriera su especificidad y un cierto desajuste en relación con lo supuestamente previsible para un “pintor surrealista exiliado”. A ella se vincularían por ejemplo Luciano y Petronio, el Arcipreste de Hita, Rabelais, Cervantes, Quevedo, Swift, Sterne, Voltaire, Valle-Inclán, Kafka, Gómez de la Serna, De Chirico... O, por motivos diferentes, entre los más próximos en edad también Breton, Desnos, Péret, Orwell, Aub, García

Lorca, Buñuel... No hay motivo en este lugar para profundizar en esas conexiones o en otras complementarias que pudieran mencionarse, pero al menos destacaré la conveniencia de atender ciertas obras concretas, interesantes como correlatos de *Lo que sucedió...* Por ejemplo, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) antes incluso que el *Quijote*, la novela *Hebdomeros*, que De Chirico publicó en francés en 1929, *La Liberté ou l'amour!* de Robert Desnos (1927), la *Nadja* (1928) de Breton o la serie narrativa de los seis *campos* de Max Aub en *El laberinto mágico* (1943-1968). Mucho más dudosa es la posibilidad de una atención particular por parte de Granell al curso concreto de la prosa surrealista hispana de preguerra<sup>11</sup>.

El signo de lo paradójico arriba aludido salta a primer plano cuando se habla de un *surrealismo testimonial* para explicar el proyecto narrativo de Granell en textos como su primera novela. De entrada, es cierto que el testimonio histórico no guarda correspondencia exacta con presupuestos como los del Breton novelista en *Nadja*, intencionalmente dirigidos al logro de una observación de naturaleza clínica y estilo médico-psiquiátrico que, en cualquier caso, no se alcanza siempre en el texto. A partir de un apunte de Irizarry (*op. cit.*, p. 56), han desarrollado la clave del surrealismo testimonial granelliano Canut y Mangues, o más recientemente José F. Colmeiro<sup>12</sup>; los primeros con la finalidad de razonar el ajuste entre utopía y realidad, el segundo para delimitar una opción estética en favor de una rehumanización de las vanguardias. Y cerca de esa aproximación se muestra también la elección de expresiones como “surrealismo comprometido”

<sup>11</sup> Junto a ciertos ejercicios protosurrealistas de Ramón Gómez de la Serna o a inseguras aproximaciones de Azorín y Juan Ramón, se suman otras referencias. Emilio Prados escribió prosas surrealistas en los años 30, pero no se recuperaron hasta 1990. Con Larrea ocurre algo parecido. Más nítidas son propuestas como *Crimen* (1934), de Agustín Espinosa; *La túnica de Neso* (1929), de Juan José Domenchina; y, sobre todo, dos obras de José María Hinojosa y Ernesto Giménez Caballero publicadas en 1928, *La flor de California* y *Yo, inspector de alcanfarillas*. Caso aparte sería el de J.V. Foix en lengua catalana.

<sup>12</sup> C. Canut i Farré y Alfred Mangues i Saurí, “La paradoja testimonial-surrealista o la novela del indio Tupinamba de Eugenio Fernández Granell”, *Scriptura*, 4 (1988), pp. 55-68; José F. Colmeiro, “El surrealismo testimonial de Eugenio Granell: Guerra Civil y exilio transatlántico en *La novela del Indio Tupinamba*”, en Mónica Jato Brizuela *et al.* (eds.), *España en la encrucijada de 1939. Exilios, cultura e identidades*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2007, pp. 195-219.

o “surrealismo épico-irónico”, debidas a María Teresa González de Garay<sup>13</sup>, siempre a propósito de la peripecia bélica del Indio Tupinamba.

Como título, *Lo que sucedió...* no es una fórmula neutra. Remite desde luego al testimonio, pero lo hace declarando fundamentalmente un movimiento hacia unos hechos, un movimiento no completado en pos de una verdad. Al propio tiempo es título irónico por el cuño vacilante de los puntos suspensivos, que dejan en el aire no solo la espera por un complemento informativo diferido sino también la duda sobre la consistencia y la veracidad de los hechos que se van a referir a continuación y que el título compromete descifrar pero deja, precisamente, *en suspenso*. Piénsese en la muy desigual fortaleza aseverativa de un título que prescindiera de ese signo gráfico de los puntos suspensivos y eliminara lo que en términos retóricos se conoce como reticencia o aposiopesis enfática. La fórmula “lo que sucedió fue que” aparece de forma textual cuatro veces en el cuerpo narrativo de la obra, y acaso sorprenda saber que lo haga siempre en contextos informativos triviales: un lapsus lingüístico al dar una limosna a un mendigo, una llamada a la puerta en la casa familiar de los protagonistas, un frenesí en la creación de comisiones estudiantiles con motivo de una huelga y un jersey de un mago que se raja en escena. Otras variantes frásticas de desarrollo de la fórmula “lo que sucedió...” poseen en cambio una entidad muy diferente, sin duda conectada con el carácter enfático de la figura lógica que se acaba de mencionar, en la que el silencio súbito procede, como señalaba la vieja retórica, de una percepción clara: la existencia y presencia de un poder contrario a la manifestación de los contenidos o informaciones que se pretendían exponer. Así, en el capítulo cuarto, “Un telegrama”, leemos:

Lo que aquí se relata consta en los gruesos folios. No es pamplina ninguna. Se trata de cosas muy serias. Son hechos, detalles, cifras, claves, apuntes, aclaraciones, notas, dichos, recuerdos, esperanzas, desilusiones, trampas, verdades como puños, ansias, sueños, pálpitos, pensamientos diluidos en otros pensamientos de modo que no se sabe bien si éstos o aquéllos son los generadores de otras series de ideas, de afanes, de escondrijos, de indicios,

<sup>13</sup> Véase su ponencia “*La novela del [Indio] Tupinamba*, de Eugenio F. Granell y la parodia literaria”, en *Actas do Congreso Internacional “O exilio galego” (Do 24 ao 29 de setembro de 2001)*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2006, pp. 970-999.



de esperas, de asechanzas, de cúmulos confusos repletos de cálculos y olvidos, de veredas borradas por bullentes anhelos. Pero está escrito todo. Está todo guardado, asimismo, en curadas cajas con olor a tabaco y palo santo que conservan el tufo de lo que está pasando, así como de aquello que se da por pasado pero se estira aún, en realidad, tal como se extendería un muelle brazo elástico de masa gramada en inacabable desperezamiento.

Tras este párrafo, lo que sigue insiste en el registro claro de acontecimientos que solo requieren y esperan lectura. Se habla por tanto del archivo abrumador de la historia. También del temor a conocerla, del peligro de releer la memoria de los hechos y de reencontrarse con sus protagonistas<sup>14</sup>, algo que conserva vigencia plena, por extraño que suene, en la España del siglo XXI. En el capítulo decimotercero, a propósito de la petición de amparo a un ministro, se plasma por elevación el conjunto de aquellos hechos y se habla del proceso vivido:

Y encima, todo lo sucedido: división nacional, revolución, alzamiento, guerra, liberación, castigo, persecución, aislamiento, persecución, contacto con el mundo, aislamiento, reconstrucción, persecución, amnistía, limpia, purificación, amnistía, persecución, aislamiento<sup>15</sup>.

Finalmente, en el último capítulo, “El puente de Vidán”, se concreta un giro amargo tras el tormento al que son sometidos los jóvenes enamorados Damiana Concheiro y Carlos Naveira por la partida fascista de Manolito Montero. Un giro que incorpora en cita oblicua —“*¡Se perdieron tantos documentos!*”— el cinismo del poder represor y su descaro en la administración de la verdad histórica:

Carlos, de tan ligado, semejava una momia. Pero como nadie lo veía, lo mismo daba. Apenas pudo mover la cabeza. Y eso, gracias a los liberaadores alaridos de Damiana, los que le fue posible oír distintos entremedio del sopor y el tumulto.

<sup>14</sup> Este último sería uno de los motivos por los que Paco Tovar ha estudiado la novela de Granell como fantasmagoría. Véase “*Lo que sucedió...*”, de Eugenio F. Granell: una cita con fantasmas”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, 1999, pp. 341-359. Los mismos argumentos se recogen resumidos en la introducción a su edición de *La novela del Indio Tupinamba*, pp. 40-44.

<sup>15</sup> Apréciase el empleo recurrente del término “persecución”, al que luego se volverá.

No queda traza clara de lo que sucedió entonces. ¡Se perdieron tantos documentos! En cuanto a los posibles testigos, unos han desaparecido (Q.E.P.D.). Los restantes, de haberlos, prefirieron coserse los labios con el dicho de que “boca cerrada no suelta las moscas”.

¿Qué es lo que sucedió? ¿Quién puede contarlo y a través de qué clase de discurso? ¿Es el arte un procedimiento adecuado para *hacer memoria*, para acceder a lo sucedido, para representarlo? Y la novela, ¿lo es? ¿Lo es la Historia? De todo esto trata la obra que Granell publicó en 1968, un año en el que naturalmente también ocurrieron cosas, algunas muy perceptibles en el lugar desde el que el novelista escribía, que no debiera obviarse que fue la universidad norteamericana del decenio de los 60. En concreto, un centro de estudios en Brooklyn, donde seguramente se reclutaron soldados con destino a Vietnam y donde muchos de los alumnos y profesores tomarían parte en las movilizaciones contra la guerra y en las marchas por la paz que surgieron desde campus como el californiano de Berkeley y se hicieron especialmente fuertes en la costa este a partir de 1965, a menudo, por cierto, mediante una estrecha colaboración entre pacifistas, activistas de los derechos civiles y trotskistas<sup>16</sup>. Si no me equivoco, *Lo que sucedió...* respondería por tanto a un doble ejercicio, consistente en decir la historia y en cuestionar al mismo tiempo su narrativización (el paso dado entre el conocimiento del pasado y su expresión como relato), vinculada de modo necesario en cuanto enunciación a la circunstancia efectiva del acto histo-

<sup>16</sup> Carezco de datos sobre una posible colaboración de Granell con los grupos contrarios a la guerra de Vietnam. En relación con el control ejercido por el FBI y el Departamento de Justicia sobre las actividades de los exiliados españoles en Estados Unidos, véase el artículo de María Ángeles Ordaz Romay, “Las Sociedades Hispanas Confederadas en archivos del FBI. (Emigración y exilio español de 1936 a 1975 en EE.UU.)”, *Revista Complutense de Historia de América*, 32 (2006), pp. 327-347. La misma investigadora presentó una tesis doctoral en la Universidad de Alcalá de Henares con el título *Características del exilio español en Estados Unidos (1936-1975) y Eugenio Fernández Granell como experiencia significativa* (1997). Sobre la militancia política de Granell durante los años republicanos en el POUM y en otras organizaciones trotskistas, véase la ponencia de Pelai Pagès i Blanch, “Eugenio F. Granell y la Izquierda Comunista de España (1931-1935)”, en las ya citadas actas del *Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell*, pp. 123-138.

riográfico, al *ahora* del historiador/narrador<sup>17</sup>. Por esa senda, Granell deconstruye nuevamente, como ya lo había hecho en *Tupinamba*, el discurso historiográfico y su variante ficcional, deconstruye en realidad su propia posibilidad, al margen de que la aplicación se materialice sobre la colonización de América, la Guerra Civil, el holocausto, las movilizaciones estudiantiles que se suelen cifrar como *el 68* o cualquier otro escenario histórico. Lo hace tomando por objeto la autoridad narrativa, la estructura poético-lingüística de todo relato —incluido el histórico y el testimonial— y lo que con Hayden White podríamos llamar su *modo de discurso-conciencia*, que en Granell es decididamente irónico y metarreflexivo, esto último por consideración y tematización de los determinismos lingüísticos que inciden sobre el oficio de contar (también sobre el de pintar).

Función semejante a la que en el *Quijote* se adjudica al capítulo XLVII de la primera parte la tiene en *Lo que sucedió...* el titulado “El prisionero<sup>18</sup>”, que hace el decimoctavo. En él, como ha destacado la totalidad de los estudios de la obra, se establece la auténtica codición del texto, que en palabras del narrador no sería novela sino crónica:

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.  
[...]

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.

<sup>17</sup> Lo reconozco abusivo, pero no me resisto a abonar el razonamiento con una cita tomada del capítulo “El prisionero”, donde el narrador declara: “Al fin y al cabo, la presente crónica no se pergeña en los altos pelados parajes monasteriales del Asia Central”. Con excesiva frecuencia las historias literarias sobre el exilio, sobre cualquier exilio, obvian que los desterrados no son náufragos en el limbo de un tiempo ido y clausurado. Su radicación en nuevos espacios geoculturales, sociales y políticos supone en sí misma una conexión, más o menos fluida, con otro tiempo histórico del que el exiliado es raro que se abstraiga.

<sup>18</sup> Podría ser uno de los numerosos guiños intertextuales que se localizan en *Lo que sucedió...* Como se recordará, el capítulo citado del *Quijote*, en el que el canónigo de Toledo expone su crítica de los libros de caballerías, corresponde al momento en el que el caballero manchego va enjalado en un carro de bueyes.

Todo ello se complementa, sin prescindir nunca de la autoironía, con una serie de puntualizaciones muy emparentadas con la teorización bretoniana sobre la narración, en especial con el rechazo frontal de la descripción y con cualquier cesión a una centralidad del personaje entendido como carácter:

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.

El narrador denuncia el celo fisionomista y psicologizante del novelista-tipo y aprovecha para introducir ejemplos de lo que en ningún caso hará. No lo hará... pero, al menos como ejercicio, lo hace, pues ejemplifica todo aquello de lo que quiere diferenciarse, y lo hace con gran sentido de libertad expresiva y pericia paródica además, redactando varios párrafos que serían adorno de una novela galante o de una novela de cámara. Tras el ejercicio concluye: "No. Aquí no se leerán líneas de tal jaez. Estas páginas no han sido escritas por ningún novelista; por ningún Baroja, o Dostoyewski, o Balzac, el formidable autor de *La comedia humana*". Y lo cierto es que el programa se cumple a conciencia, como bien demuestra el hecho de que sobre el estudiante Carlos Naveira, protagonista principal de la obra, lo ignoremos prácticamente todo al concluir la lectura de lo que *sottovoce* seguiremos considerando novela. De hecho, Carlos, muy al gusto de Sterne, aparece citado por primera vez bastante avanzado el relato, y sobre su aspecto físico sólo se llegan a concretar las caricaturescas, rabelaisianas e inverosímiles notas de cariz lombrosiano del abogado que lo *defiende* en el capítulo decimoctavo. Su carácter viene definido por una tendencia a la pasividad. En cuanto a su pensamiento o su conciencia solo cabe decir que se muestran absolutamente inaccesibles. Quizás sea esa la diferencia más apreciable en una comparación con otras novelas surrealistas españolas. En las obras antes citadas, Giménez Caballero, José María Hinojosa, Juan José Domenchina o Agustín Espinosa se muestran mucho más receptivos a lo que significó Freud para el surrealismo que el escritor gallego en *Lo que sucedió...* Ciertamente que no es lo mismo escribir en torno a 1930 que hacerlo casi cuarenta años después, tras el existencialismo, el neorealismo, la cultura *beat* y algunas otras prácticas. La propia figura de Dalí y la entidad de su método paranoico-crítico —en buena medida, la conexión freudiana de

las poéticas surrealistas hispánicas— se desdibujaron y se desprestigiaron considerablemente en ese segmento temporal.

Igual que otras veces, pues, la polaridad se disuelve: la novela se vuelve crónica y la crónica se noveliza. Es una vertiente más de la inestabilidad metonímica de la que se habló, ahora efectiva no sobre entidades tangibles sino sobre discursos *colindantes* que intercambian enunciados y acaban por transformarse el uno en el otro. No es feudo exclusivo del surrealismo, en cualquier caso. Max Aub, Julio Cortázar y tantos otros se lo han planteado también. ¿Cómo entenderlo en Granell? Quizás de un modo convergente con la propuesta de Concheiro sobre su pintura en las Ruinas de Ramírez (capítulos undécimo y duodécimo)<sup>19</sup>. Concheiro, que acoge en su gran cueva a Carlos Naveira y a sus amigos, huidos de la justicia y buscados por la policía, lleva media vida pintando “un enorme lienzo, tenso entre dos formidables rodillos” que se mueven con una manivela para permitir que el artista y sus ayudantes enrollen o desenrollen a voluntad la tela. Pinta la historia de España, completa. Parece que hasta su momento presente. Tanto es así que la noche en la que llegan Carlos y sus compañeros de inmediato son incorporados como modelos a la pintura-historia<sup>20</sup>. Estaríamos, pues, ante una poética de la totalidad. Eso explica las colosales dimensiones del lienzo, capaz de aguantar el peso del pintor mientras se mueve sobre él cuando no emplea los andamios. Treinta y cinco varas, por ejemplo, entre la llegada de Colón a América y la batalla de Lepanto.

<sup>19</sup> Desde la lectura de Irizarry (*op. cit.*, p. 126) es común en la mayor parte de los análisis de la novela el establecimiento de una identificación entre los postulados artísticos de Concheiro y los del propio autor. Incluso entre sus figuras y personalidades.

<sup>20</sup> Se pensará aquí en los Mapas Desmesurados referidos por Borges en “Del rigor en la ciencia” (*El hacedor*). Pero podría hacerse también en proyectos menos inciertos, como los que el propio Granell comenta en “Recepción en la Academia de Palomino y Ceán”, texto inicialmente publicado en la revista puertorriqueña *La Torre* (1965) y compilado años después en el volumen *La Leyenda, de Lorca. Y otros escritos*, Costa-Amic Editor, México D.F., 1973, pp. 171-191. Granell presenta allí, entre muchas otras tareas y conversaciones, las correspondientes a los pintores que trabajan en la Sala de Batallas del Escorial (p. 176). Uno de los tres que se citan es, por cierto, el genovés Nicoloso Granello —nuevo guiño, nueva broma culta de base real, nueva invitación a los juegos de la especulación autoficcional—, quien para pintar la batalla de La Higuera se habría inspirado en un lienzo de ciento treinta pies de la autoría de Dello Delli.

Ochenta años sobre algo menos de treinta metros. Y en esa escala, más o menos, el resto. Diríase, en ese sentido, que el oficio del cronista/novelistas y el del pintor de la historia son el mismo: coleccionar y ensamblar huellas, datos, certezas, suposiciones, imposturas, fantasías, sueños... Hacer con ello lo que en una columna periodística de 1944 Granell describe como un *muestrario de la verdad*<sup>21</sup>, en el que —insisto— incluso la mentira y la ficción encuentran su lugar, “y si en un caso y en el otro son sólo verdades relativas, sirven igual que los muestrarios, cuya relación con lo que pretenden mostrar suele ser muy discutible” (p. 101). He aquí la analogía, el específico *ut pictura poesis* granelliano, efectivo básicamente en la *inventio* y no tanto en las concreciones respectivas de los lenguajes plástico y literario. Es iluminadora por ello la percepción que los estudiantes refugiados en la cueva<sup>22</sup> tienen de la macropintura de Concheiro. Habla el narrador, aunque la perspectiva se asocia a la impresión recibida por los jóvenes:

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 todas las leyes ópticas hasta entonces válidas para diferenciar la perspectiva auténtica de la simulada.

No es esta la única analogía sustantiva en la arquitectura de la novela. Se indicó ya que las redes analógicas nutren en *Lo que sucedió...* una construcción alegórica. La referencia a la historia septentrional de *Persiles y Sigismunda* alcanza a esa luz otro valor. Primero, por la alegorización cervantina de la vida como peregrinaje y, en segundo lugar, por la instauración de un concepto neobizantinista de la aventura y de lo episódico, ciertamente rentable en *Lo que sucedió...* y también en *La novela del Indio Tupinamba*. Centrándonos ahora en la primera nota, es importante destacar que nuestra novela habla en lo fundamental de una huida. Ese es su asunto central,

<sup>21</sup> “Acerca de la verdad”, *La Nación*, 11 de noviembre de 1944. Recogida en el libro compilatorio de Granell, editado y prologado por César Antonio Molina, *Ensayos, encuentros e invenciones*, Huerga y Fierro, Madrid, 1998, pp. 100-102.

<sup>22</sup> El círculo arte-representación-caverna constituye un área de análisis atractiva, pero no es posible abordarla en este momento.

un peregrinaje para ocultarse de los perseguidores y para buscar ayuda y un amparo solidario. Los eslabones de la historia se suceden de un modo que víctimas y verdugos saben reconocer desde siempre: la culpabilización, la persecución, la lealtad, el refugio, la traición, la captura, la sevicia, la impunidad, el olvido. Lo destaca con precisión la lectura que Gonzalo Sobejano ha propuesto sobre la novela y sobre sus paralelismos de fondo con la aventura bélica del Indio Tupinamba<sup>23</sup>:

En las dos novelas, según esto, y pese a que la primera [*Tupinamba*] es como una seca y delgada melodía y la segunda [*Lo que sucedió...*], como una sinfonía frondosa y aborascada, la rebelión contra la injusticia, contra el odio y contra la crueldad tan estólida como diabólica, genera una larga huida de la persecución. Y esta huida, si corrobora en los perseguidores obcecación de aquellos males, confirma en el perseguido su fe en el amigo, en la mujer, en la familia, en la adhesión sincera: la hospitalidad promueve la compañía, y esta salva al perseguido, que así, junto a otro ser, se libera del acoso del mundo caótico, ascendiendo en alas del amor, flotando en olas del amor.

En el arte narrativo granelliano no es infrecuente la intercalación de relatos, su encaje en el marco general de lo que se cuenta. A veces esos relatos intercalados tienen un carácter especulativo, resuenan como encuadramiento o *mise en abyme*. La historia de Matilde Naveira, el tío de Carlos, se distribuye en tres capítulos de *Lo que sucedió...*, el tercero, el décimo y el decimosexto, rotulados todos ellos “Los ecos de Matilde” y diferenciados con subepígrafes. La peripecia de Matilde y su familia es en efecto un eco de la huida. De cualquier huida<sup>24</sup>. De nuevo el miedo, la sinrazón, el terror, la tortura. Si a propósito de Carlos el marco es el del arranque de la posguerra española, en el de Matilde es la Europa ocupada por los ejércitos alemanes durante la II Guerra Mundial, un mapa entre Viena, La Haya y París. Sin exceso de detalles, porque se habla sobre todo de una conceptualización de lo que significa huir y refugiarse; se

<sup>23</sup> “La narrativa de E.F. Granell”, en César Antonio Molina (ed.), *Eugenio F. Granell*, Ayuntamiento de La Coruña, A Coruña, 1987, pp. 85-86.

<sup>24</sup> Hay también ecos humorísticos y paródicos de la misma idea, según es propio del ingenio narrativo granelliano. Se aprecia en la actuación del escapista Blondín el Mago en el Teatro Concordia, “el más prodigioso de todos los encierros humanos” (capítulo vigesimoprimer). Blondín es en efecto escapista, pero ante la mirada atónita de los espectadores no sólo no logra escapar del cofre en el que lo encadenan y encierran con mil quinientos candados sino que ni siquiera está previsto que lo intente.

habla de alcanzar amparo y temer la delación, de renunciar a seguir resistiendo el dolor y el abuso (“¡Xa non podo mais, non podo! ¡¡Ao carallo con todo!!”; Matilde en la estación ferroviaria de Viena donde se espera al Führer y los prisioneros allanan el terreno nevado para que no tropiece) y de colaborar tras ello con el terror (Matilde, vestido de general nazi, ejerce violencia sobre un grupo de judíos deportados en el andén de una estación próxima a La Haya). Todo, incluso lo que a propósito de *Tupinamba* denominé *discontinuidades identitarias* —los procesos metamórficos, los cambios en el modo de ser o de estar...— sin exceso de detalles. En efecto, pero no por ello abstrayéndose de la realidad histórica para diluir cronologías *sub specie aeternitatis*. Lo pone en claro la sucesión de acontecimientos históricos que se acaba de nombrar: persecución, deportaciones, tortura, asesinatos. No existe abstracción, entonces. Existe una alegorización incesante, por la cual los episodios se significan a sí mismos y remiten anagóricamente a una realidad otra, más general, si se quiere *mítica*. Quizás por esto mismo haya defendido Rafael Santos Torroella que la pintura de Granell no es metafísica pero sí metahistórica<sup>25</sup>.

A partir de aquí puede comprenderse de otro modo la ausencia de concreción en la peripecia central, que es la de Carlos Naveira. La ausencia de datos sobre la circunstancia de la huelga inicial y sobre los motivos exactos de la persecución judicial, policial y paramilitar del joven estudiante —dudoso cabecilla de la revuelta— ni siquiera se resuelve durante el juicio al que es sometido en el capítulo decimonoveno, porque entonces los cargos no tienen que ver con la huelga sino con la ocupación de un pequeño sector de un latifundio. Carlos es a la vez un topo de la posguerra española y la representación de esa idea, o quizás más esto segundo que lo primero. Y algo parecido ocurre con el deambular de Damiana Concheiro, quien busca pistas o colaboraciones que la conduzcan a la localización del amado. Su peregrinaje y trabajos, tan consecuentes con los ritmos de la novela bizantina, son algo más que el detalle de un esfuerzo personal. La cartografía de su angustia es la de toda angustia. Pero hay algo más que añadir. En la obra no se emplean casi nunca las terminologías usuales para identificar las opciones republicana o fascista. Se eluden asimismo sus símbolos y lenguajes. En más de un lugar el lector puede preguntarse cuál sea la adscripción política de determinado personaje, o incluso en qué

<sup>25</sup> “Granell y su pintura metahistórica”, en César Antonio Molina (ed.), *Eugenio F. Granell*, Ayuntamiento de La Coruña, A Coruña, 1987, pp. 33-36.



zona y bajo qué dominio se desarrollaron algunos hechos relatados como pertenecientes a un pasado no lejano (capítulo séptimo, por ejemplo, a propósito del compromiso de Gayoso, cuñado de Carlos Naveira). En ocasiones se hace necesario releer para situarse, otras la duda se hace casi irresoluble:

Otra cosa era, ya que esto hay que decirlo asimismo, que el jefe aquel [de Gayoso], 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.

Es complicado interpretar momentos así, que no parece que puedan explicarse como crítica de las ideologías, como exabrupto antiestalinista ni exactamente como residuo nihilista. Algo mucho más sorprendente aún es la reiterada aparición en escena de los soldados veteranos repatriados. Se nombran por vez primera en el capítulo sexto. Luego en los tres siguientes. Reaparecen varias veces más, en particular en el último capítulo. Incluso son veteranos repatriados los ayudantes del pintor Concheiro en la cueva: “dos viejos amarillos canicalvos, con pómulos mongólicos y anudadas las carnes con sólo nervios y huesos”. ¿Quiénes son y de dónde regresaron esos soldados, todos esos soldados? Podría decirse que son los que vuelven de todas las guerras, de cualquier guerra. Se mencionan en un momento dado episodios de repliegue en territorio de Marruecos, de Cuba, de Filipinas...; hay incluso quien sirvió en Maipú (1818) antes de la independencia de Chile. Todos acaban juntos. No importa de dónde vinieron. Son los soldados que regresan de la historia, de las batallas ganadas o perdidas, por supuesto también de la guerra fratricida española. Por ello se retarda tanto, y es perenne, la vuelta de los repatriados a su lugar de origen; por ello es tan desventurada, tan desorientada, tan caótica<sup>26</sup>. Un ejemplo sometido a hiperbolización se encuentra en el capítulo sexto. Tras la derrota en Cuba, el comodoro Ambrosio Calibán emprende el regreso a la metrópoli al mando de la fragata *Almirante Patiño*, pero lo hace cruzando el ecuador junto a Brasil, doblando el cabo de Buena Esperanza (¿Hornos?) y emprendiendo luego una larga travesía por los océanos, una travesía que suma cada jornada más bajas. Antes de su arribada a

<sup>26</sup> Recuérdese la referencia anterior a Vietnam y lo dicho sobre el *ahora* de la enunciación historiográfica, cronística, ficcional...

Cartagena, la fragata pasa incluso por el Polo Norte, Islandia e Italia. La confusión persistirá en España: los veteranos deambulan por el territorio peninsular (Cartagena, Tudela, Daimiel, Lugo...), se pierden y no parecen saber a donde ir. Quien relata todo esto a un general que debiera pasar revista a las tropas es el capitán Rebolledo. A él se debe una expresión de gran poderío gráfico para referir toda esa peregrinación sin destino, ese volver a pasar, sin deseirlo, por donde ya se estuvo: el problema radica en las “dobladuras topográficas”. Que, por lo visto, lo son también cronográficas o históricas.

Dicho esto, ¿se sostiene que *Lo que sucedió...* sea una crónica de la posguerra? La respuesta es afirmativa, por supuesto, pero con la condición de no exigir realismo, ni mucho menos verismo, a la materialización de una poética surrealista que establece uno de sus fundamentos en el *azar objetivo*. Con la condición también de no minorar la dimensión analógica y alegórica descrita, que además posee no solo una vertiente metahistórica sino también otra que habrá de calificarse de *metaespacial* y que resulta asimismo de sumo interés. Me refiero a dos claves: de entrada, la consideración del espacio narrativo en la novela y su posible ajuste con unas coordenadas geográficas definibles; en segundo término, la espacialización del tiempo.

Avanzar en la lectura de los capítulos confirma la apreciación inicial de que el texto narrativo remite sobre todo a Santiago de Compostela y a su entorno próximo: valles, ríos, montes, alguna villa cercana<sup>27</sup>... La familia

<sup>27</sup> O a ciertos personajes populares (mendigos, comerciantes, escritores, clérigos, músicos, profesores...) en la Compostela de los años 20 y 30, la de la infancia y juventud de Granell. Todo ello se revela con claridad en su libro *Memorias de Compostela. “Visión orlada por estrellas, islas, árboles y antorchas”*, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 2006. En él dedica algunas páginas a zonas como la prostibularia Rapa da Folla y el mágico Monte da Condesa, de presencia destacada en *Lo que sucedió...* En ese último lugar, que inspiró su aguada *El niño perdido en el Bosque de la Condesa* y al que en cierta ocasión acudió el infante Granell con voluntad (insuficiente) de suicidio tras leer a Turgueniev, se localizaba el viejo edificio en ruinas de los Ramírez y también alguna cueva próxima. Es asimismo de utilidad para el trazado de puentes entre lo ficcional y lo autobiográfico en la novela la consulta de biografías y entrevistas como las siguientes: Paco López-Barxas, *Eugenio Granell: o surrealismo felizmente vivo*, Ir Indo Edicións, Vigo, 2000; Carlos Arias, *Eugenio Granell*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2005; César Antonio Molina, “Granell por sí mismo”, en César Antonio Molina (ed.), *Eugenio F. Granell*, Ayuntamiento de La Coruña, A Coruña, 1987, pp. 13-29; Domingo-Luis Hernández, “Eugenio F. Granell: datos para la persistencia”, *La Página*, 10 (1992), pp. 17-34; José Armida Sotillo, “Conversación con Granell”, en Javier Ruiz (dir.), *Eugenio Granell*, Consorcio da Cidade de Santiago, Santiago de Compostela, 1993, pp. 277-285.

Naveira habita una casa en una calle bien identificada junto a la Alameda, la del Cruceiro do Gaio. Aparecen también como escenarios de la acción Madrid y otras capitales europeas, sobre todo París. Con todo, la ciudad gallega parece constituirse en referente espacial y geosimbólico principal e ineludible<sup>28</sup>. Surgen más nombres de calles y plazas, en algún caso con ligeras modificaciones que no desmienten la referencia, y es posible seguir con bastante precisión los movimientos de los personajes entre los barrios urbanos y los parajes que se abren al rural. Entre estos últimos destacan dos emplazamientos: las Ruinas de Ramírez, existentes en un tiempo ya lejano en una zona ocupada actualmente por el campus sur de la universidad compostelana, y, en la parte final del relato, Vidán y el río Sarela, donde son apresados Carlos y Damiana. Pero también es cierto que en ningún caso se nombra la ciudad o los gentilicios asociados, ni siquiera para referirse a la catedral o a la institución universitaria. Estamos ante una ciudad sin nombre. Por otra parte, en capítulos como el vigésimo tercero, “El día de la escuadra”, se habla del puerto y del mar. En esos momentos es posible reconocer alusiones veladas a otra ciudad gallega, A Coruña. De modo que el autor sobrepone cuando lo entiende oportuno un espacio urbano sobre otro, con la funcionalidad evidente, una vez más, de renunciar al descriptivismo realista y a un exceso de filiación con alguna geografía rotundamente cierta. Lo mismo podría decirse sobre los alrededores de la ciudad o sobre Madrid, donde se desarrollan episodios que tampoco exigen nombrar explícitamente la ciudad.

El expediente poético no es otro que el de abundar en la crítica de la representación realista que el surrealismo emprendió desde muy pronto, con esmerada intensidad por cierto cuando se trataba de deconstruir la ciudad como lugar del *logos* burgués para desencajar con ello los modos de percepción usuales. Breton o Bataille insistieron en que los diversos espa-

<sup>28</sup> Su fuerza simbólica no procede del relato jacobeo, de una vindicación regional/nacional ni de nada semejante. La ciudad representa en la novela una situación que se retrata con una expresión muy simple: *toque de queda*. A la vez, el decretado en la ficción tras ciertos disturbios estudiantiles y, nueva plasmación de la alegorización narrativa, el que en términos históricos vivió Galicia a partir del 18 de julio de 1936. La represión de la revuelta universitaria es tan fuerte que de noche se oyen tiros. Desde la inocencia infantil que ignora lo que no se muestra a los ojos, resulta muy reveladora la pregunta de un sobrino de Carlos Naveira al final de la novela: “¿Es que antes —quiso cerciorarse Luisito, y repitió—, es que antes había guerras sin tiros y ahora hay tiros sin guerra?”.

cios urbanos solo debieran *leerse* como escenario en el que sucedían determinadas cosas<sup>29</sup>. A este respecto, los narradores surrealistas experimentaron interés por intervenir escultóricamente en las arquitecturas urbanas, moldeando de paso con ello los volúmenes y formas de la racionalidad y la conciencia<sup>30</sup>. En *Lo que sucedió...* Granell pone en juego una actitud narrativa de ese cuño, palmaria por ejemplo en los capítulos situados en el lupanar desmedido y rabelaisiano de Rapa da Folla el día de los preparativos para el desembarco de la ávida marinería nórdica:

Llegaban, chirriantes, más carros con camas. Los canteros abrían las tijeras camastrónicas y las desparramaban, formando estrafalarios rebaños esqueléticos. Frente a cada burdel, algunos hombres ordenaban las ringleras. Los presos les echaban miradas curiosas a los ringladores. Luego fueron llamados para hacer su faena. Se encaminaron hasta un campo cercano. Bajo la dirección del capataz, los presos se empeñaron con ahínco a cavar una zanja en la tierra rojiza. A cada dos metros hincaban una cruz. El preso que llevaba el pote de pintura las iba marcando con un INRI fresco. Los signos chorreaban espesas rayas negras. La zanja marcaba un a modo de linde entre la explanada de la Rapa da Folla y el cementerio anglicano de Sir Stewart Moore, junior: un terreno alargado hasta perderse de vista.

Por consiguiente, solo forzando algo las cosas sería acertado clasificar *Lo que sucedió...* como “novela de Compostela”. La novela lo es más bien de un tiempo histórico en toque de queda y ausencia de libertad. Y esto mismo se extiende a la percepción de la Galicia que en el 36 cae de inmediato en poder de los sublevados, esa “guerra sin tiros” de Luisito que en realidad lo fue de persecución y exterminio en cunetas, playas y montes, y no únicamente durante los tres años oficiales de contienda. Ese tiempo espacializado y de nuevo alegorizado se evidencia en particular en capítulo

<sup>29</sup> Véase de Juan Antonio Ramírez “La ciudad surrealista”, en Antonio Bonet Correa (coord.), *El surrealismo*, Universidad Menéndez Pelayo y Editorial Cátedra, Madrid, 1983, pp. 71-90. Y de José Medina, *Juego de sugerencias. Granell y la arquitectura*, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 1999.

<sup>30</sup> En el capítulo “El prisionero” el narrador define el racionalismo occidental como “el disparate lógica y sistemáticamente organizado en serie”. Santos Sanz Villanueva ha postulado a este respecto que el efecto buscado por el autor en *Lo que sucedió...* consistiría en “en una reivindicación de la libertad social y artística y en una defensa de lo mágico frente al racionalismo puro” (*op. cit.*, 1994, p. 98), servida esta última por una concepción libre del arte de la novela para *suplantar* así los preceptos limitativos de cánones y ortodoxias.

los como “Damiana peregrina”. En él, la joven sale a los campos, las riberas y las montañas en busca de Carlos. Le hablan de una cuerda de presos y ella prosigue su búsqueda sin que se sepa bien por dónde: aldeas, villas, monasterios, lagunas... Una Galicia románica, sí, pero todo innominado, ilocalizable y ajeno porque en realidad se trata de *tiempo*, un tiempo indefinido y quieto que remite a la tradición del *universo extraño* del que habló Bajtín a propósito de la novela griega y la novela bizantina.

La plasmación de mayor rotundidad simbólica se localiza en el Gran Buraco Pío, a propósito del cual enhebra Granell con maestría humor negro y crítica al poder paralizante de la religión. Ese lugar-tiempo consistió en su día en una inmensa hoya causada en la carretera por una bomba de la guerra; posteriormente, por la intervención y el celo incansables de una congregación religiosa que cuida y ahonda la hoya, esta se convierte en fosa, excavación, barranco profundísimo... por el que a veces se despeñan niños que curiosean sin prudencia. “El hoyo más grande de toda la nación” está en efecto al cuidado de los píos hermanos simeones, orden religiosa que en la imaginación surrealista del autor establece un punto de conexión con la historia de un santo cristiano, Simeón Estilita (s. V), al que la tradición cuenta que mientras cavaba los cimientos de su convento una voz sobrenatural le pedía “¡Ahondar más, ahondar más<sup>31</sup>!”. Tras peripecias diversas, según es normal en el protocolo de la novela bizantina, Damiana logra reencontrarse con Carlos, pero apenas antes del momento en el que es apresado y conducido a juicio. Después lograrán fugarse juntos, aunque nuevos acontecimientos acaban ocasionando una separación más. Entonces, la joven actriz buscará al estudiante ya en la ciudad (“Los trabajos de Damiana”, capítulo vigesimocuarto). Su peregrinación se hace urbana, pero se muestra apenas como esbozo psicosocial y antro-

<sup>31</sup> Poco antes de la publicación de *Lo que sucedió...* rodó Buñuel en México *Simón del desierto* (1965), filme con el que la novela de Granell mantiene paralelismos de marca surrealista. Alguno de tono anecdótico pero muy plástico. Como el que tiene que ver con el féretro que se desliza por el desierto hasta alcanzar la columna habitada por el eremita-estilita Simón (o Simeón). Del féretro sale el diablo en forma de bella mujer para tentarlo por enésima vez. Frente a ello, en el último capítulo de la novela de Granell el narrador se centra en una caja de canteros habitada como ataúd por la partida fascista de Manolito Montero. Fluye río abajo y en ella van Carlos y Damiana atados tras ser capturados y vejados. La conexión irónica de esto último con el episodio del escapista Blondín es evidente. En relación con el estilita Simeón recordaré aun que Matilde el hortelano vive en una encina (capítulo tercero).

pológico del miedo. En la noche, presintiendo el fin próximo de Carlos, Damiana recorre angustiada la ciudad, pidiendo ayuda sin ningún éxito a quien creía que se la podía prestar. El tiempo es aquí el de la sospecha, la cobardía y el pánico, espacializados en un paisaje urbano deshabitado, hostil, áspero. Ese recorrido nocturno por la ciudad introduce una mirada crítica y a la vez casi clínica sobre la naturaleza humana. Aparecen distintas clases sociales en la infructuosa búsqueda de auxilio de Damiana. Pero aquí no se extremará la sátira. Esta se revela sin embargo poderosa y eficaz en el conjunto orgánico de los capítulos, que como he intentado sugerir son menos episódicos o autónomos de lo que a primera vista parece. En realidad, todo está tejido en la novela de Granell, todo conduce a otro lugar, todo es especular.

Así se potencia la red de analogías y la alegorización a la que me he referido reiteradamente, sobre la cual querría abundar ahora a partir del convencimiento de que Granell nunca habla en sus textos (literarios, plásticos, críticos...) de una sola cosa ni en un solo tono<sup>32</sup>.

La sátira en *Lo que sucedió...* es como una rueda imparable que contempla a los seres humanos en sus acciones y en su lenguaje. Por eso se muestra ilimitada y totalizadora. Esa intensidad precisa para el engranaje dispositivo y narrativo lubricarse con el humor, que interviene fundamentalmente a través de dos procesos discursivos eficaces: la hiperbolización y la parodia. El humor engrasa en efecto la maquinaria inventiva de Granell hasta el punto de que su entera producción narrativa es catalogable como satírico-humorística. Pero como la proyección de la sátira se centra sobre todo en la esfera pública —con reserva de un campo menor para el espacio privado— debe añadirse que estamos ante una narrativa de carácter profundamente político. No ideológico, puntualizo, pero sí político en la comprensión radical del concepto.

La sátira se ejerce en la novela sobre referentes múltiples, identificados por su función social, cultural y política. Contempla quizás con mayor

<sup>32</sup> Cito un segmento del breve ensayo de Breton "Signe ascendant" (1947), antes mencionado: "La méthode analogique, tenue en honneur dans l'antiquité et au moyen âge, depuis lors grossièrement supplantée par la méthode 'logique' qui nous a conduits à l'impasse qu'on sait, le premier devoir des poètes, des artistes est de la rétablir dans toutes ses prérogatives, à charge de l'arracher aux arrière-pensées spiritualistes qui, s'étant toujours comportées vis-à-vis d'elle en parasites, vicient ou paralysent son fonctionnement" (cit. por André Breton, *Signe ascendant...*, Éditions Gallimard, París, 1984, p. 11).

atención la idea de autoridad que la de poder, y por ello se ciñe con recurrencia a la personificación y concreción en figuras públicas y en los discursos en los que estas se manifiestan para exponer su autoridad e influencia con mayor o menor afectación y fatuidad<sup>33</sup>. También a este respecto el inventario es plural.

Aparecen sometidos a hiperbolización caricaturesca personajes, instituciones, entidades y colectivos como los siguientes: la jerarquía católica, el ejército, el gobierno, la justicia, los terratenientes, los fascistas, la monarquía, la burocracia internacional, la universidad y el mundo académico, los intelectuales, la policía, la familia burguesa, el filántropo, la biblioteca pública y algunos otros. Tampoco elude la caricatura el protagonista de la novela, Carlos Naveira, como enseguida se comprobará.

El procedimiento satírico-caricaturesco no varía en exceso en sus sucesivas plasmaciones textuales. Tiene en las series enumerativas y amplificatorias en general un soporte de gran efectividad, potenciado por la hipérbole, los juegos lingüísticos de índole fónica o morfosintáctica, los anticlímax narrativos inopinados y los cambios bruscos de escala o proporción en la realidad referenciada. Uno de los más llamativos entre estos últimos es el consistente en traer a la sala que juzga a Carlos la prueba de su delito. Esa prueba no es otra que el latifundio de don Pedro Paz, supuestamente ocupado por el joven Naveira en su huida y trasladado por decisión judicial desde su lugar propio hasta el juzgado. En relación con el resto de herramientas discursivas recién nombradas puede citarse un momento del último capítulo en el que se emplean todas de forma conjunta. Carlos, oculto en una caja de canteros, se acaba de despedir de sus amigos Castaño y don Porfirio, que tienen intención de volver a recogerlo al anochecer. En la soledad junto al río su pensamiento se dirige hacia Damiana. Concatena así una letanía lírica de aliteraciones (“... Damiana dispensadora de datos del destino. Damiana desnuda, Damiana distante, Damiana dormida, Damiana despierta, Damiana dedicada, deambulante Damiana. Dama duende, Damiana; deslizante, deseante...”) que el narrador corta con una fórmula anticlimática nada contemporizadora: “Volviendo a otra cosa...”.

<sup>33</sup> El mecanismo se activa pronto. Aparece con la elección de los lemas que abren el libro. Son citas que pertenecen a Unamuno y a Ortega pero están escogidas de manera que funcionan como contrapunto corrosivo de la percepción pública de su imagen intelectual.

La parodización es otro de los vehículos de la sátira. En la novela se aplica a todas las instituciones mencionadas, de forma que su discursividad específica aparece caricaturizada y distorsionada en términos que se aproximan al expresionismo esperpéntico. Así, la obra acaba percibiéndose como un dilata-do *patchwork* discursivo que retrata una totalidad cultural. Y en ese sentido, tan conectado con el valleincliniano *Ruedo Ibérico*, podría afirmarse que configura también una crítica de la realidad histórico-nacional, de España (de)construida como nación y como comunidad<sup>34</sup>. Los retales de ese *patchwork* discursivo son numerosos y van desde la arenga militar o el *gracejo* expresivo popular hasta la justificación de la razón de estado, pasando por una serie de registros variados de la oratoria institucional y cultural: lisonjas y apologías públicas o privadas, lenguaje procesal, informes de carácter técnico, análisis económico-sociales, estrategias políticas, coartadas y evasivas de la acción gubernativa, escolástica jesuítica, *laudatio* académica, proselitismo religioso o de otra clase, lenguaje cablegráfico, planto y duelo popular...

A diferencia de lo que ocurría en *La novela del Indio Tupinamba* es apreciable una generalización de la parodia y de la hiperbolización caricaturesca, aplicadas más que a referentes concretos y reconocibles a una abstracción de sus funciones. Con todo, hay algún caso tan sorprendente como hilarante en la secuencia narrativa presentada por el autor. Mencionaré de modo breve solo uno, el relatado en el capítulo decimoquinto, “Una visita al genio literario”, que acabará teniendo influencia directa en el desenlace de la historia. La acción se sitúa en la vivienda de un poeta, polígrafo y académico en un Madrid que no se nombra. El polígrafo don Carolino Pérez sonríe silente mientras acoge en su casa a gente diversa que va a presentarle sus propios textos, sus ideas y teorías, a confesarse o a pedir consejo. Muchos de esos visitantes portan un cuaderno en el que se supone anotarán las palabras y sugerencias de este eximio genio literario nacional<sup>35</sup>. Tanta gente acude diariamente

<sup>34</sup> Aunque sin quedarse ahí. Ya se dijo que el mapa de Europa y de lo que representan la racionalidad occidental y su discurso de legitimación están también en el punto de mira del escritor.

<sup>35</sup> Daría mucho juego analítico el contraste entre este intelectual *nacional* y el sabio o prócer *local* que aparece en el capítulo “Honra de la filantropía”. Una coincidencia es que es ambos mueren en acto de servicio.



que en la casa de don Carolino han debido instalar gradas para acomodar a todo el mundo. La casa se bloquea la mañana que Gayoso acude a ella con la finalidad de pedir una mediación del académico que salve a Carlos Naveira. Los visitantes ya recibidos acaban siendo descolgados con cuerdas desde el tejado para agilizar la recepción de los que aguardan en el vestíbulo o en las escaleras. En fin, Granell, que obtiene muy notable rendimiento expresionista de los episodios surgidos de aglomeraciones, retrata aquí la figura de Vicente Aleixandre; no tanto para criticar su personalidad y función orientadora durante la dictadura franquista como para mofarse de quienes peregrinaban litúrgicamente a su casa de Velintonia<sup>36</sup>.

En paralelo con esta serie paródica, existe otra de orden netamente literario e intertextual. *Lo que sucedió...*, además de todo lo indicado, es un diálogo con la tradición en la que se sabe instalado Granell como escritor. Parodia y cita así una amplia red hipotextual, en el sentido genettiano, que suma referencias novelísticas y literarias de procedencia muy abierta. Cabe entender la propuesta como un impulso hacia el pastiche literario, que en todo caso sería fragmentario y multiplicado, a veces sostenido en el simple apunte paródico, otras como operativo orientado a una deconstrucción discursiva de fondo. Las clases de hipotextos sometidas a parodización no son únicamente aquellas con las que Granell marca distancias en términos éticos o estéticos. Hay también homenajes o reconocimientos a una forma de narrar que se repite en eco hipertextual, como cita o saludo implícitos, o incluso como *misreading* en la aplicación demañana del término (*error* de lectura o *tergiversación* conducente a un desarrollo personal que alcanza interés en sí mismo). Perfilaré una nómina de ambas tendencias, no exhaustiva pero sí algo amplia, que habrá de esperar por mayor concreción<sup>37</sup>. En ella estarían modelos como los siguientes: la novela bizantina, la

<sup>36</sup> Por si quedara alguna duda sobre el referente de la hiperbolización de Granell en este caso, añado que en la descripción de la vivienda de don Carolino el narrador señala que en la fachada hay un azulejo con el número 3, justamente el de la casa real de Aleixandre en la calle Velintonia. Se ha aludido ya a que esa clase de precisiones es insólita en los modos narrativos del autor.

<sup>37</sup> Los estudios sobre Granell que se han venido citando suelen prestar atención a lo que ahora se detallará. Ofrece vías exploratorias de gran rendimiento el análisis de González de Garay, atento en particular a *La novela del Indio Tupinamba*.

novela pastoril, la crónica histórica, la prosa erudita, el discurso enciclopédico, la hagiografía, el folletín, la novela social, la prosa costumbrista, la novela existencial, la narrativa fantástica, la filosofía y la teología escolásticas, el melodrama, la novela gótica y el relato de terror, el esperpento, la novela lírica, el libelo, el sainete, la literatura apocalíptica y la novela experimental. Solo una ejemplificación ahora, relativa al esperpento, al que parece aludir el diálogo entre Matilde y su hija Martinica en el tercer capítulo de la novela<sup>38</sup>. El eco de diálogos como los del melodrama para marionetas *La rosa de papel*, de Valle-Inclán, es perceptible:

- Me siento amortecer, tío Matilde.
- ¡Qué hora has elegido, condenada!
- Adiós, tío. Déme su bendición.
- Árnica te daría, descreída.
- Tenga piedad de mí, que ya no aguanto más.
- Sí que aguantaste a ese posma de Osorio.
- ¿Con que usted lo sabía, tío Matilde?
- Yo todo lo sé.
- Lo quiero con el alma, y el alma se me va.
- ¡Se te fuese la lengua! ¡Arpía, descastada!

La esperpentización de la realidad histórica española alcanza sin embargo su momento fulcral en el último capítulo de la novela. Manolito Montero, un poeta reconocible (pero no nombrado) como falangista, celo-

<sup>38</sup> En ese momento se desconoce la filiación: Martinica piensa que Matilde es su tío. Este tercer capítulo se revela especialmente rico en el orden intertextual. En él observo al menos cuatro parodias más: la del *hortus conclusus* a propósito de la vida de Matilde el hortelano, la del mundo geórgico-pastoril de la pareja Martinica-Osorio, la del relato místico-utopista en un *locus amoenus* a la vez rústico y tecnificado que acaba por descompensarse y la del relato de terror (literario, filmico...). En relación con esto último podría haber un guiño hacia la película de George A. Romero *Night of the living dead*, estrenada en Nueva York justamente en 1968. El ajuste cronológico no lo garantiza, claro, pero la reconversión de los zombis en ascensores asesinos y antropófagos se antoja sugerente. El relato en *Lo que sucedió...* comienza así: “En filas y revueltos, crecidas de ascensores rodeaban la casa campesina. Trepaban en balumbas por sus cuatro costados. Otros, encaramados a los balcones, ayudaban a auparse a los que denotaban tener impedimenta. Un pequeño grupo forzó el portón y entró con violencia. Salían ascensores de todos los rincones. Rodeaban el lecho de la moribunda, brincaban por los hombros del rico arruinado, pendían de las vigas, brotaban de las chispas del hogar, subían y bajaban por los muros haciendo remedo estrepitoso de los termes, rompían el podrido maderamen del piso y se arrempujaban uno detrás del otro por cada rendija, grieta y agujero”.

so por la proximidad de trato lograda por su amigo Carlos Naveira con don Carolino Pérez en los últimos instantes de la vida del académico, participa de manera directa en el asesinato (tampoco nombrado en estos términos) de Carlos y Damiana. Los hechos se muestran fatales, asociados a la marca de un destino que toda la ciudad adivina y comenta al caer la tarde. Casi todos parecen saber lo que va a ocurrir cuando se haga noche. Casi todos están al tanto sobre la delación y saben que Carlos se oculta bajo el puente de Vidán. Casi todos hacen cálculos sobre la identidad del traidor. Pero nadie interviene. Ello refuerza el sentido trágico de la inmolación. Tras las órdenes del jefe de su partida, el poeta Montero organiza sus fuerzas y decide ir por el prófugo. La carnavalización ya no tiene límite: Montero se viste de centurión, sus secuaces y los voluntarios que se suman lo hacen de soldados romanos; agotado ese disfraz, el resto usa sayón y capirote nazarenos, y algunos otros rezagados recurren a las galas de los gigantes y cabezudos municipales. La comitiva cruza la ciudad y entona cánticos. La gente se asoma a las ventanas para contemplar y saludar el desfile. Todo ello es el preludeo del apresamiento y castigo de Carlos y Damiana. En conjunto, los hechos se presentan como cabal alegorización de la posguerra y de las funciones asumidas por el ejército, la iglesia católica, los poderes locales, la burguesía y el pueblo.

La parte final de la novela recupera un tono lírico e incluso arcádico. A la vez, explora muy sutiles modos experimentales, en particular por la disposición en paralelo de los discursos póstumos atribuidos a Carlos y a Damiana. Los cuerpos de los jóvenes amantes quedan en el río, atados espalda contra espalda en la caja de canteros que hace de ataúd flotante, finalmente hundido al crecer las aguas del río tras las lluvias. Aquí es donde se percibe con mayor claridad la dimensión anagógica del tiempo en la alegoría granelliana<sup>39</sup>, equivalente a lo que Isabel Castells ha documentado en varios textos del autor como manifestación del “signo ascendente” surrealista por conju-

<sup>39</sup> En el volumen antes citado de Chénieux-Gendron se establecen dos líneas de desarrollo de la novela surrealista francesa que afectan a la relación entre escritura y vida, a las (dis)continuidades del tiempo, al erotismo y a otros factores que no siempre marcan una polaridad de opciones estéticas ni poéticas. La primera sería de impulso anagógico y se representa con la producción de Breton, Crevel, Limbour, Carrington y Péret. La segunda obedece a un impulso catastrófico —pudiera decirse también *catagógico*: lo descendente, lo que rebaja— y se vincula con la producción de Leiris, Desnos, Prassinis y De Chirico.

gación del amor, la poesía y la libertad<sup>40</sup>. Una anagogía prevista por Breton en su ensayo de 1947 y que supone un movimiento de elevación carente de sentido místico. Marcadamente materialista aunque se exprese en lenguaje lírico.

<sup>40</sup> Véase en especial su estudio *Un felicísimo encuentro: poesía, amor y libertad en la obra de Eugenio Granell*, Fundación Eugenio Granell, Santiago de Compostela, 2000.