



Rafael Pérez  
Barradas, *Revista cloniana*  
de Federico García  
Lorca, 1924-25.



## MODOS DE TRANSICIÓN LA «JOVEN LITERATURA» EN EL UMBRAL DE LOS AÑOS 30

AÑO LXXV  
EDITORIAL PLANETA, S. A. U.

REDACCIÓN  
JUAN IGNACIO LUCA  
DE TENA, 17, 5.<sup>a</sup>  
28027 MADRID

SUSCRIPCIÓN Y  
ADMINISTRACIÓN  
ROSELLÓ I FORCEL, 21, 2.<sup>a</sup> planta  
EDIFICIO MERIDIEN  
08016 BARCELONA  
TEL. (93) 499 39 32  
FAX (93) 492 64 91  
E-MAIL: insula@espasa.net  
www.insula.es

DEP. LEG. M. 210-1958  
ISSN: 0020-4536



«NUESTRO DIFÍCIL 1930»: LOS JOVENES Y EL RITMO SECULAR, Miguel Ángel García.—ASI HABLABA YO: LA ENCRUCIJADA FILOSÓFICA DE GARCÍA LORCA EN EL CAMBIO DE DÉCADA, Encarna Alonso Valero.—MODOS DEL SURREALISMO ESPAÑOL: PERSPECTIVAS DE 1929 (EL CASO J. V. FOIX), Enric Bou.—DE LAS MESAS PARLANTES AL COMPROMISO PEDAGÓGICO. EVOLUCIÓN Y TRAYECTORIA DEL PINTOR Y ESCRITOR GABRIEL GARCÍA MAROTO, Amelina Correa Ramón.—LA HISTORIOGRAFÍA GENERACIONAL DE DAMASO ALONSO Y EL *TOURNANT* DE LA JOVEN LITERATURA, Miguel Ángel García.—IDAS Y VUELTAS: ROSA CHACEL EN EL UMBRAL DE LOS AÑOS 30, Laura Lozano Marín.—LA MUJER NUEVA AL FILO DE LOS AÑOS 30: AMISTAD Y BÚSQUEDA ESTÉTICA EN CONCHA MENDEZ, EBENESTINA DE CHAMPOURCIN Y CARMEN CONDE, María Paz Moreno.—PERO... ¿QUÉ HAREMOS CON LO ETERNO EN LA MANO?, LA SECRETA HETERODOXIA DE LA POESÍA DE EMILIO PRADOS, María Teresa Navarrete Navarrete.—DEFLACIÓN EN 1930, ¿QUÉ ROMANTICISMO?, Domingo Ródenas de Moya.—A UN MILLÓN SETECIENTAS MIL LEGUAS. VARIACIONES DE TONO EN LOS TREINTA, Andrés Soria Olmedo.—VANGUARDIA, PINTURA Y LITERATURA EN EL EPISTOLARIO DE RAMÓN GAYA EN TORNO A 1930, Ginés Torres Salinas

MONOGRAFICO COORDINADO POR MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

ESPASA

E. ALONSO  
VALERO /  
«ASÍ HABLABA  
YO»: LA  
ENCRUCIJADA  
FILOSÓFICA...

SACRISTÁN, M. (1987). *Pacifismo, ecología y política alternativa*, Barcelona, Icaria.  
SORIA OLMEDO, A. (1999). «Me lastima el corazón: Federico García Lorca y Federico Nietzsche», en *Tres poetas, tres amigos. Estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*,

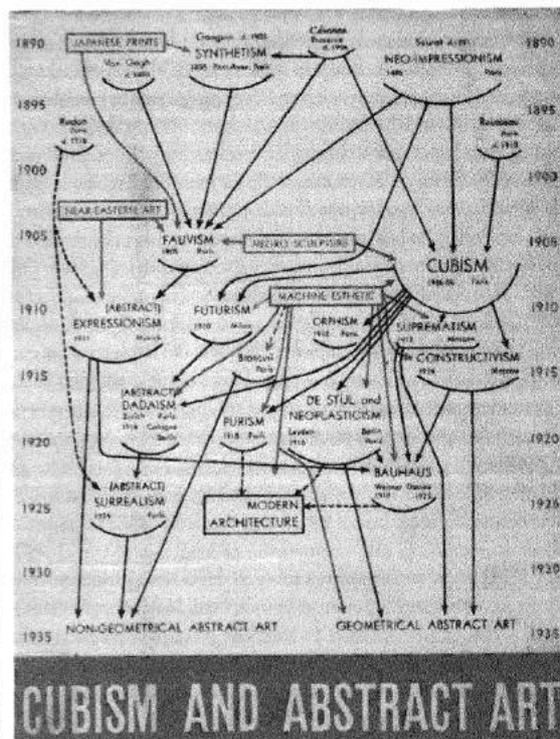
Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), Murcia, CajaMurcia.  
— (2004). *Fábula de fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

## ENRIC BOU / MODOS DEL SURREALISMO ESPAÑOL: PERSPECTIVAS DE 1929 (EL CASO J. V. FOIX)

Mi propósito es (re)situar a la luz de estudios recientes como el de Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale* (2017), algunos de los autores clave del momento, escritores —a pesar de los escamoteos— bajo un claro influjo surrealista, entre otros: Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Salvador Dalí. Añadiendo el caso muy poco conocido del poeta J. V. Foix. El libro de Joyeux-Prunel es notable porque estudia razonablemente bien los efectos de mundialización y de la circulación en el ámbito de las artes plásticas de la estética vanguardista, sin ni siquiera rozar el de la literatura. *Nobody is perfect*. La autora desconstruye las historias limitadas de la vanguardia, demasiado atentas a una mentalidad localista nacional (*campanilista*) y presta atención a la circulación y las conexiones entre los diversos espacios nacionales a partir de lógicas institucionales (salones, revistas, críticos) y mercantiles. A través de un análisis cronológico-temático, que permite al lector seguir la evolución de las vanguardias entre las dos guerras mundiales, Joyeux-Prunel propone una historia transnacional en una «lectura más general, global y social de la modernidad» (2017: 920). París fue un centro con muchos satélites y planetas, y muchos movimientos de ida y vuelta. A pesar de la ambición, se nota también en su estudio una limitación en la selección de fuentes secundarias, comprensible en un proyecto de esta magnitud. Autores tan significativos como Salvador Dalí son liquidados a partir de un par de referencias ajadas y más que discutibles. Esperemos que la pronta publicación de los tres volúmenes de la *Bloomsbury International Encyclopedia of Surrealism* (Richardson *et alii*, 2020) remedie algo esta situación. Nada más sano que situar en una perspectiva amplia transnacional movimientos complejos como el surrealista. Estos libros inauguran nuevas direcciones, proyectan nuevas visiones o cartografías.

Como recuerda el *DRAE*, un agujero negro es un lugar invisible del espacio cósmico que, según la teoría de la relatividad, absorbe por completo cualquier materia o energía situada en su campo gravitatorio. Cuando se habla del surrealismo en España me viene a la mente esta comparación: el surrealismo como un lugar (una estética, un período) que lo absorbe todo pero que resulta invisible. Para entender esta situación quizás necesitaríamos de una propuesta imaginativa como la de Aby Warburg en su *Bilderatlas MNEMOSYNE*. En el *Bilderatlas*, las imágenes son un objeto de estudio privilegiado, ya que son una forma inmediata de «contar el mundo». La yuxtaposición de imágenes quería tejer hilos temáticos alrededor de los núcleos y detalles más importantes, creando campos de energía y provocando en el

espectador un proceso interpretativo abierto. Otra posibilidad sería la ilustración en la portada del catálogo de la notable exposición de 1936 en el MOMA de Nueva York, comisariada por Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, que contenía una propuesta de cartografía temporal muy sugerente.



Existe una notable paradoja en las representaciones gráficas del tiempo, en las cronologías, puesto que se mezclan tiempo y espacio. Como recuerdan Rosenberg y Grafton, citando a W. J. T. Mitchell, «The fact is that the spatial form is the perceptual basis of our notion of time, that we literally cannot “tell time” without the mediation of space» (2010: 13). Tiempo y espacio se interconectan y en la opinión de Lakoff y Johnson la línea aparece simultáneamente como forma visual y metáfora verbal (2017: 15).

## ¿Surrealismo en España?

Hablar del surrealismo en España es una frase (casi) sin sentido. Porque todas las manifestaciones reconocidas por sus autores tuvieron lugar fuera de las fronteras. Los pocos artistas que se atrevieron a practicar una estética surrealista, adentrarse en los vericuetos del sueño y el automatismo, o bien lo negaron o bien lo realizaron protegidos en el candor del grupo surrealista parisino. Es una causalidad o es docta prevención y reconocimiento de una realidad el hecho de que algunos de los primeros vanguardistas españoles, prácticos y teóricos de las nuevas estéticas, no dieron la más mínima importancia a la presencia del surrealismo en España en sus ensayos. Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Ramón Gómez de la Serna en *Ismos* (1931), o Ricardo Gullón en su «Balance del Superrealismo» (1952 y después 1961) no lo consideran. Quizás fue Manolo Durán (1950), en su tesis de licenciatura, quien tomó en consideración la existencia de un surrealismo peninsular. Pero él y tantos más han destacado la no existencia de un grupo organizado y si acaso, solo algunas figuras que a distancia o *in situ* se aproximan a los dictados del grupo parisino. Lo que J. V. Foix, con prudencia, llamaba el surrealismo de la secta de París. Así hicieron, sin ánimo de exhaustividad, Vittorio Bodini (1963), C. B. Morris (1972), Ramon Buckely (1974).

Exposiciones como *La palabra surrealista* (1994) reivindicaban una centralidad del surrealismo español en el desarrollo del movimiento. Es notable que las principales obras surrealistas de Federico García Lorca, de corte claramente surrealista, fueron dejadas inéditas y el autor nunca se atrevió a publicarlas, siendo *Poeta en Nueva York* (1929) [1940] el caso más sobresaliente, pero a la que cabe sumar muchas obras de teatro y el guion cinematográfico *Viaje a la luna* en claro diálogo con otras obras surrealistas. *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti (1929) o *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda son otros libros clave, estos sí publicados en aquel momento de ebullición. A ellos cabría sumar los de Vicente Aleixandre, Eugenio Granell y Juan Larrea. Rafael Alberti era taxativo acerca de su militancia: «Yo nunca me he considerado un superrealista consciente. En aquella época conocía muy mal el francés. Paul Éluard fue el único poeta traducido algo en España. Tal vez el cine de Buñuel y Dalí y mi gran amistad con ambos influyeran en mí. Nunca he prestado mucha atención a teorías o manifiestos poéticos. La cosa estaba en la atmósfera» (Bodini, 1963: 115). La adhesión de Cernuda al surrealismo se produce durante los años 1929 y 1931, cuando escribe bajo su influjo los poemas de *Un río, un amor* (1929) y *Los placeres prohibidos* (1931). Como declarara años más tarde: «Pasada la etapa gongorina, tercera en su crisis de desarrollo, entra dicha generación [la del 27], o al menos parte de ella, en su cuarta y última etapa; etapa determinada por una influencia nueva, también de origen francés: la superrealista» (Cernuda, 1975: 145). Las aportaciones españolas al movimiento surrealista, que fueron determinantes y tuvieron impacto internacional, se produjeron en París, bien lejos del ambiente putrefacto y caciquil de la península: Pablo Picasso, Salvador Dalí y Luis Buñuel, Óscar Domínguez, Joan Miró, encuentran el caldo de cultivo necesario (exposiciones, coleccionistas, grupos, etc.) solo en el ámbito parisino. Las pocas escapadas en dirección sur fueron muy mal aceptadas (o rechazadas) por el público. Como ejemplo puede citarse la provocadora conferencia de Salvador Dalí en el Ateneu Barcelonès, «La Moral Surrealista». Es esta una paradoja: artistas españoles que pintan en colores universales, publican en francés, y

muy poco —o nada— de la recepción inmediata se produce en su país de origen. Otra gran exposición, *El Surrealismo en España (1924-1939)* de 1995, fue un nuevo capítulo en el intento de reescribir la historia de ese alejamiento. En la exposición se cubría la actividad teórica, literaria, expositiva y plástica, de cuatro núcleos geográficos: Madrid (Residencia de Estudiantes y Surrealismo Telúrico de Alberto Sánchez y Benjamín Palencia), Cataluña (Grupo ADLAN, Grupo Logicofobista), Tenerife (*Gaceta del Arte*, Óscar Domínguez y la organización de la Exposición Internacional Surrealista de 1935) y Zaragoza (Tomas Seral y Casas y Alfonso Buñuel). En fecha más reciente, Robert Havard manifestó sus dudas al tener que escoger entre «Spanish Surrealism», «Surrealism in Spain» o «Surrealism and Spain» (2004: 1). Reconocía la gran diferencia entre artistas y escritores, pero también el proteccionismo del grupo surrealista parisino. Y destacaba la importancia que tuvo para muchos la transición a un «surrealist mode of expression» (10) en los años 1927-1929.

## J. V. Foix, crítico y poeta (¿surrealista?)

En este contexto de nuevas publicaciones claramente innovadoras, catálogos de exposiciones, el volumen de Joyeux-Prunel, cabe destacar un caso que ha quedado fagocitado en la atención general, no por ser una figura menor, sino por publicar solo en catalán. Muy bien conectado con las figuras mayores parisinas, negó siempre su interés o adscripción al movimiento surrealista. Poeta y crítico (y pastelero), J. V. Foix fue amigo de García Lorca, Joan Miró, Salvador Dalí, entre otros. Era un personaje informadísimo acerca de lo que ocurría en París, a través de revistas, libros y contactos personales como la amistad con Dalí (Santos Torroella, 1986). En 1925 publicó un artículo titulado «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda», que se puede leer como una respuesta crítica al primer manifiesto surrealista de André Breton. La actitud de Foix fue de una calculada ambigüedad, sin declarar su adhesión a la estética surrealista. Característico de esta ambivalencia es el primer verso de un soneto de 1936: «M'exalta el vell i m'enamora el nou». No es casualidad que no firmara el manifiesto pro-surrealista conocido como el *Manifest Groc* (1928) impulsado por Dalí, Gasch y Montanyà. O que una versión revisada de sus «Consideracions...» (1929), publicada en el último número de *L'Amic de les Arts*, el de la explosión surrealista, con aportaciones de Dalí y Buñuel, concluyese con una dura declaración: «Les meves proses o llurs equivalents tenen una idèntica infrangible unitat com la dels catorze versos d'un sonet. Les imatges que contenen en són el ritme i llur consonància és d'una rigidesa acadèmica» (Foix, 1990: 40). En 1929 se conocieron Foix y Paul Éluard (y Gala, que era todavía su mujer) en Cadaqués, junto a René Magritte, Luis Buñuel, Joan Miró y Camille Goemans. De esa relación surgió un proyecto, nunca realizado, de una *Antologia del surrealisme* que tenía que publicar *L'Amic de les Arts*. Foix distingue entre el surrealismo de Éluard y del resto del grupo: «quan col·labora amb Breton, amb Char o amb Péret, el descobriu, tibet, sense cedir ni un gest. Ni un mot. [...] Els [poemes] de Breton són drapats amb deixes de merceria i polsosos com un maniquí abandonats a les golfes. Els d'Éluard són de cristall. [...] ha mantingut, en llur puresa original, les imatges» (Quiney, 2019: 44).

*Gertrudis* (1927) y *KRTU* (1932) fueron los primeros libros publicados por J. V. Foix. Serán publicados en 2021 en edición

E. BOU /  
MODOS DEL  
SURREALISMO  
ESPAÑOL...

 E. BOU /  
MODOS DEL  
SURREALISMO  
ESPAÑOL...

bilingüe en editorial Cátedra. Ambos responden al desafío derivado del contacto con la literatura de vanguardia. Son el punto de partida de su obra, y es correcto subrayar, como lo hizo Gabriella Gavagnin, la «profunda correlazione che percorre i suoi scritti in prosa, [...] che trova ampio riscontro nei testi e che può estendersi di fatto anche alle opere in versi, come illustra lo studio di Pere Gimferrer sull'immaginario foixiano» (1991: 153-154). Joaquim Molas destacó la importancia de las experimentaciones en *Gertrudis* y el doble proceso de internalización y expresión que no es onírico o automático, sino visionario (1993: 30).

#### Leer *Gertrudis* y *KRTU*

En estos libros, Foix seguía el ejemplo de los escritores franceses de vanguardia, y en particular el de André Breton en *Les Champs magnétiques* (1920), escrito en colaboración con Philippe Soupault, que fue la primera obra surrealista. El libro se convertiría en una referencia para escritores y pintores del grupo surrealista parisino. Breton y Soupault hacen un uso atrevido del sueño, la hipnosis y la escritura automática. *Gertrudis* y *KRTU* son una canción desesperada, donde es fundamental el elemento negativo relacionado con la pérdida del amor. Como declaró Foix: «Per a mi [...] la meva producció literària és un clam de vençut, un fenomen de dissociació espiritual similar al que els homes de ciència assenyalen com a conseqüència de la mort d'un organisme, amb els seus desdoblaments, dispersió total i àdhuc, destrucció» (Foix, 2000: 40). En *Gertrudis*, Foix explora la personalidad y las mutaciones del sujeto, utilizando un sistema de repeticiones, relaciones y referencias típicas de los procesos oníricos. En *KRTU* el mundo de *Gertrudis* se amplifica, agregando nuevos elementos como la presencia de un erotismo turbio que se combina con elementos de violencia. Sería muy fácil relacionar esta escritura con el surrealismo francés, pero, al igual que otros escritores en la península ibérica, Foix mostró siempre cierta distancia respecto del surrealismo. Para él la escritura automática del surrealismo francés significaba una manifestación de impureza (Foix, 1928: 226).

Las imágenes presentes en *Gertrudis* tienen el propósito de expresar la confrontación del protagonista con un mundo hostil, y más precisamente con la resolución de un amor abrumador y obsesivo. En *KRTU* las imágenes están vinculadas a la individualidad y definen un estado de ánimo, la soledad. Una serie de motivos recurrentes describen un mundo hostil: los ojos, los caballos negros, los cuerpos mutilados y la opresión claustrofóbica, causada por la reducción en el tamaño de los personajes o por la presencia de seres gigantes. Hay un vínculo obvio entre *Gertrudis* y *KRTU*. Ambos textos pertenecen a una serie más amplia titulada *Diari 1918*, y tienen que ver compulsivamente (¿o debería decir neuróticamente?) con la soledad humana y la frustración del deseo. Los poemas se refieren a una mujer, Gertrudis, cuyo nombre se reproduce en el segundo libro con una especie de anagrama cataléptico o, como diría Dalí, una anamorfosis, es decir, una proyección distorsionada o una perspectiva que requiere que el espectador use dispositivos especiales o para reconstituir la imagen. Foix escribe en mayúscula las consonantes del nombre Gertrudis en su versión gutural y elimina las vocales. De esta manera, el nombre Gertrudis se convierte en GRTU y finalmente en KRTU (Bou, 1988). En el mismo volu-

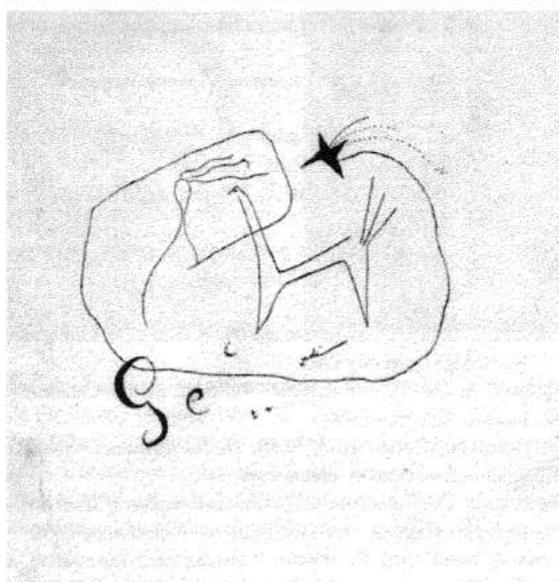
men, de hecho, el autor explica en el texto homónimo titulado *KRTU* un posible significado de estas letras y su centralidad en la justificación del libro: «Uns altres homes, infatigables, escampaven per tema cabassades de graciosos utensilis de ferreteria i, al fons de tot, quatre homes més es perdien per la línia de l'horitzó, carregats, cadascun dels, amb una feixuga lletra diversa de l'alfabet, la lectura conjunta de les quals donava el nom misteriós: KURT, URKT, TRUK, UKRT, TURK, KRTU... — del personatge central dels meus somnis» (Foix, 2000: 50). Esta Gertrudis-KRTU, definida como «personatge central dels meus somnis», solo puede representar a la persona amada. Cuando Dalí leyó el libro escribió entusiasmado a Foix: «És un document d'una valor surrealista indiscutible» (Santos Torroella, 1986: 71).

Estas prosas poéticas están dominadas por un yo que escribe (el poeta) y que a menudo se relaciona con una mujer, Gertrudis. La acción tiene lugar en un pueblo indeterminado. Pero la presencia de referencias a las comunicaciones con Barcelona (el tren o el tranvía) y a lugares reales como Pedralbes, Sant Pere Màrtir y Molins de Rei, sugiere que probablemente sea Sarrià, el lugar de nacimiento y residencia de Foix. Además del poeta y Gertrudis, el lector también se encuentra con otros personajes: mujeres como Ofelia, Virginia, Laura y Julieta, cuyos nombres coinciden con los de heroínas literarias famosas, todas relacionadas con el amor, o mujeres que podrían parecer más reales, como Pepa la lletera (la lechera), junto a personajes imposibles y sorprendentes, como «l'home de la carota de gegant», «el maniquí de la cotillaire» y el corpulento «director de la banda municipal». También hay muchos nombres de profesiones, como la «lletera» (lechera), el «espartenyair» (zapatero), el barbero, acompañado de algunos monstruos mitológicos y personas reales, en particular poetas como Folguera y López-Picó, y arquitectos y pintores como Ràfols y Miró. El poeta se convierte en enano y choca con un mundo externo hostil, donde los objetos se transforman constantemente. La presencia de la figura enana y las imágenes oníricas configuran la exploración del subconsciente. A Foix le gustaba decir que el subconsciente y la irrealidad son más reales que la vida misma. La transformación de la vida cotidiana, la claustrofobia, el miedo a la sumisión, la personalidad son solo algunos de los temas presentes en estos poemas (Gimferrer, 1974).

Debe reconocerse que no es posible leer el texto en clave ficticia como un texto narrativo tradicional, sino como una suma de elementos que configuran un jeroglífico de lectura difícil (pero no imposible), cuyas claves permanecen ocultas en el mismo libro. Los dos volúmenes de Foix se caracterizan por el uso de un lenguaje sofisticado, con un vocabulario extremadamente rico y una sintaxis versátil y eficiente. El resultado es una construcción literaria de una unidad dispersiva, que muestra consistencia a través de un orden no dictado por la racionalidad, sino por la palabra poética.

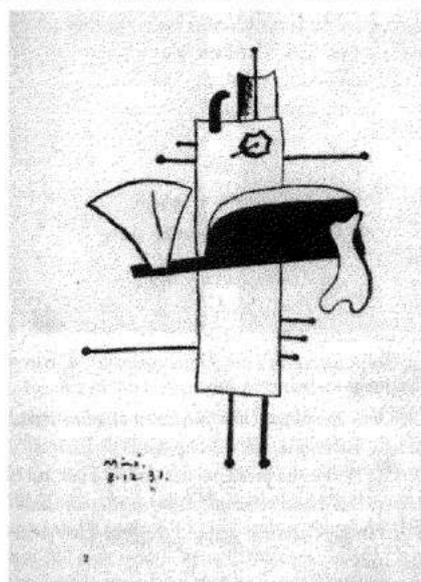
#### Ilustraciones

Elementos extratextuales complementarios, como los dos dibujos de Miró que ilustran los dos libros, nos ayudan a comprender mejor el texto y la personalidad de Gertrudis. El primero, directamente relacionado con Gertrudis, es el dibujo que abrió la primera edición del libro en 1928.



Es un dibujo muy esquemático, en el que Miró incluye un caballo y una estrella con una cola que forma una línea circular alrededor del dibujo y termina en una figura que se parece al cuerpo de una mujer con una cabellera ondeante. Miró también escribe las letras (G, e, r, t, r, u, d, i, s), que se reducen para volverse completamente ilegibles. Al crear este dibujo, Miró pudo haber tenido en mente el primer poema del volumen, titulado «Gertrudis», la primera versión del cual se publicó en la revista *Trossos* en 1918, y en el que se concentra la incapacidad del poeta para poseer a su amante. Esta prosa se publicó en 1918, antes de los ensayos de Breton-Souppault, y es de gran impacto, puesto que prefigura lo mejor del surrealismo: el poeta intenta sin éxito dos veces poseer a su amada Gertrudis, observa cómo es violada por un africano en las escaleras del mercado de Sarrià y él acaba convirtiéndose en un enano (Foix, 1918: 4-5). En el poema final, «Conte de Nadal», encontramos palabras que rompen e imágenes de empuñamiento: «El vigilant clogué els ulls i digué: — No, no: Nak, Nak, Nak... Nagpur, Nak, Nak... Nakhitxevan. I jo a continuació: Pp; no, ans: Dj, Dk... Havia perdut, però, el sentit de les vocals, n'ignorava la valor i, àdhuc, la grafia. [...] Vaig sentir-me petit, petit davant aquell home que em deia de vós, i vaig tenir fred, molt de fred. [...] Petit, insignificant, em vaig arronsar dins un caixó ple de closques d'ou» (Foix, 2000: 31 y 33).

Miró, que era un buen amigo de Foix, también ilustró *KRTU*. En este caso creó un retrato abstracto de fragmentos de un cuerpo femenino y de su atuendo, en el que podemos reconocer las manos, los brazos, un ojo y dos piernas, un sombrero, un abanico, las faldas. El estilo de esta imagen es muy diferente del elegido para ilustrar *Gertrudis*, y está en línea con la prosa poética del volumen: mientras que el primer dibujo refleja la concreción del título *Gertrudis*, este retrato abstracto, titulado «Dibuix per a un objecte», expresa el misterio del título *KRTU*. Para comprender este dibujo, también puede ser útil recordar un pasaje de la prosa *KRTU*, en el que el poeta se describe a sí mismo como un títere cubierto de alquitrán: «Jo, acotat més que mai en terra, fet un pellingot enquitranat de borra, aplicava unes pines de soldadura elèctrica a un suport metàl·lic i il·luminava la desolada vall d'inefables clarors celestes» (Foix, 2000: 50).



Los objetos que aparecen con frecuencia en los poemas de ambos libros (trenzas cortadas, zapatos destruidos, calcetines colgantes) son metonimias que expresan la frustración del deseo, rechazado como castración, la imposibilidad o negativa de completar la relación amorosa. La relación entre los tres primeros títulos de Foix es notable: *Gertrudis*, *KRTU*, *Sol, i de dol*. Este último es una reelaboración del verso de Petrarca *Solo e pensoso...* en términos mucho más dramáticos. La extrema soledad del individuo y su violento contraste con el mundo exterior es evidente en las numerosas apariciones del narrador: es un hombre muerto que se asemeja a una «maleta cosmopolita», un asesino, un fósil, el loco del pueblo, una momia, un maniquí cubierto de pelusa. O, de una manera aún más radical, se identifica con el mundo vegetal: es una «fràgil figuració vegetal» («Retorn a la natura») cuyas manos son hojas muertas, o los brazos son «bragues caigudes d'una soca morta» («Joan Miró») (Bou, 1988: 115).

El caso de J. V. Foix es emblemático de los intercambios y de la (im)permeabilidad de las vanguardias. Los intercambios entre Francia y España fueron frecuentes, pero más todavía la negación de la adscripción a la estética del grupo parisino, excepto en contadas excepciones. El suyo es un buen ejemplo de la circulación y las conexiones entre los diversos espacios nacionales a partir de lógicas institucionales como las revistas, los críticos y las antologías, aunque no llegaran a materializarse. Su nunca reconocido «surrealist mode of expression» es una de las experiencias literarias más atrevidas del momento. Como crítico, poeta, agitador cultural, es una figura imprescindible en el panorama surrealista de 1929. Sus dos primeros libros equidistan de esa fecha fundamental.

E. B.—UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

#### Bibliografía

BODINI, V. (1963). *I poeti surrealisti Spagnoli. Saggio introduttivo e antologia*, Turin, Einaudi.

E. BOU /  
MODOS DEL  
SURREALISMO  
ESPAÑOL...

- BOU, E. (1988). «La borra del meu cos»: a propòsit de KRTU», en *Miscel·lània Joan Gili*, ed. Albert Manent i Josep Massot i Muntaner, Barcelona, AISC-PAM, pp. 111-115.
- BUCKLEY, R. (1974). «¿Surrealismo en España?», *Ínsula*, 337, pp. 3 y 5.
- CERNUDA, L. (1975). *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- DURAN GILI, M. (1950). *El superrealismo en la poesía española contemporánea*. México, UNAM.
- FOIX, J. V. (1918). «Gertrudis», *Trossos*, V, pp. 4-5.
- (1928). «Textos Práctiques», *L'Amic de les Arts*, XXIX, 31 d'octubre, pp. 224-226.
- (1990). *Sobre literatura i art. Obres completes*, 4, Barcelona, Ed. 62.
- (2000). *Obres completes. Obra poètica en vers i en prosa*, ed. Jordi Cornudella, Barcelona, Ed. 62/Diputació de Barcelona.
- GAVAGNIN, G. (1991). «La prosa poética de J. V. Foix: tra Gertrudis e KRTU», en *Dai Modernismi alle Avanguardie*, ed. Carla Prestigiacomo e Maria Caterina Ruta, Palermo, Flaccovio Editore, pp. 153-162.
- GIMFERRER, P. (1974). *La poesia de J. V. Foix*, Barcelona, Ed. 62.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931). *Ismos*. Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1943.
- GULLÓN, R. (1961). *Balance del Surrealismo*, Santander, La Isla de los Ratones.
- HAVARD, R. (ed.) (2004). *A Companion to Spanish Surrealism*, Woodbridge, Tamesis Books.
- JOYEUX-PRUNEL, B. (2017). *Les avants-gardes artistiques (1918-1945). Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard.
- LAKOFF, G. y JOHNSON, M. (2017). *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra.
- MOLAS, J. (1993). *El retrat d'un poeta adolescent. Notes a una lectura de «Gertrudis», de J. V. Foix*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- MORRIS, C. B. (1972). *Surrealism and Spain 1920-1936*, Cambridge, Cambridge University Press.
- QUINEY, A. (2019). «La recepció de Paul Éluard a Catalunya», *L'Avenç*, 463, pp. 40-49.
- RICHARDSON, M. et alii (eds.) (2020). *The International Encyclopedia of Surrealism*, London, Bloomsbury, 3 vols.
- ROSENBERG, D. y GRAFTON, A. (2010). *Cartographies of Time. A History of the Timeline*, New York, Princeton Architectural Press.
- SANTOS TORROELLA, R. (1986). *Salvador Dalí corresponsal de J. V. Foix. 1932-1936*, Barcelona, Editorial Mediterrània.
- WARBURG, A. (2020). *Bilderatlas MNEMOSYNE. The Original*, Berlin, Hatje Cantz.

## AMELINA CORREA RAMÓN / DE LAS MESAS PARLANTES AL COMPROMISO PEDAGÓGICO. EVOLUCIÓN Y TRAYECTORIA DEL PINTOR Y ESCRITOR GABRIEL GARCÍA MAROTO



Gabriel García  
Maroto

Entre los protagonistas de esa «joven literatura» que hacía finales de los 20 inicia un cambio de rumbo que pasa por dejar atrás una concepción más formalista y contenida de la vanguardia para indagar en una línea más irracionalista y con una diversa vivencia del compromiso no son escasos los que compatibilizan su vocación literaria con otra, con frecuencia paralela, artística. Es

el caso del polifacético Gabriel García Maroto (1889-1969), cuya versatilidad lo condujo a ser nada menos que «Pintor, ilustrador, crítico, escritor, poeta, impresor, editor, educador y fotógrafo» (Cabañas Bravo, 2009: 58), según el *Diccionario Biográfico Español* de la RAH, a pesar de lo cual continúa sin alcanzar apenas eco público, hasta el punto de que buena parte de las veces en que el nombre de García Maroto sale a relucir no lo hace por autonomía propia, sino en relación con Federico García Lorca, en cuya vida desempeñaría un papel ya para siempre imborrable.

La relación con Federico: «y... ¡agarrarse! ¡MAROTO!»

En la primera carta que el poeta granadino envió a su familia recién arribado a Nueva York, el 28 de junio de 1929, les explicará que al bajar del barco tuvo una gran sorpresa por el comité de bienvenida que lo esperaba entusiasta: «Estaban Ángel del Río, Federico [de] Onís el catedrático, León Felipe el poeta, varios periodistas, el director de *La Prensa*, y... ¡agarrarse! ¡MAROTO! Maroto que se volvió loco dándome abrazos y hasta besos» (Maurer, 1986: 36). Federico y Maroto compartirían numerosas experiencias en la ciudad estadounidense, posteriormente ampliadas por las vividas en Cuba, donde de igual modo coincidieron. Y entre otros muchos interesantes detalles que se podrían recordar, se puede destacar el hecho de que en el número correspondiente a agosto de ese año Gabriel García Maroto publica casi con total seguridad un artículo sobre Lorca en la revista en inglés *Alhambra* (Maurer and Anderson, 2013: 182). El artículo, de tono humorístico, viene acompañado por tres fotos y por las composiciones lorquianas «Preciosa y el aire» y «Romance de la pena negra», y se presenta firmado por el seudónimo Daniel Solana, sobre el que Andrés Soria Olmedo llama la atención, identificando el presunto apellido con el pueblo del que García Maroto era natural, La Solana, en Ciudad Real (183).

Pero para ese año hacía ya en torno a diez que ambos autores se trataban, desde que, gracias a Juan Ramón Jiménez, se conocieran