

SIMBOLISMO Y SUPERREALISMO EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

■ *Curso del poeta y crítico Carlos Bousoño, Premio Nacional de Ensayo*

Sobre el tema «Simbolismo y superrealismo en la poesía contemporánea» el poeta y crítico Carlos Bousoño impartió, del 27 de febrero al 8 de marzo, en la Fundación Juan March un curso de cuatro lecciones dedicado a analizar la técnica de la poesía surrealista. Carlos Bousoño, que ha obtenido recientemente el Premio Nacional de Ensayo 1978 por su libro *El irracionalismo poético. El símbolo*, realizado con una ayuda de la Fundación Juan March, ha expuesto en estas conferencias algunas de sus conclusiones sobre el símbolo y el mecanismo de la poesía superrealista, recogidas en un trabajo de próxima aparición. Carlos Bousoño ha estructurado este ciclo en cuatro lecciones tituladas «El símbolo en la poesía contemporánea y en la cultura de la Edad Media»; «Técnica superrealista: esquema primario»; «Técnica superrealista: esquema secundario»; y «El simbolismo de los simbolistas».

Ofrecemos a continuación un resumen de sus intervenciones.

EL SIMBOLO EN LA CULTURA ACTUAL Y MEDIEVAL

El superrealismo se ha estudiado sólo como visión del mundo, desde un punto de vista histórico o en sus relaciones con otros movimientos poéticos, como el dadaísmo. Las definiciones que se han dado de la técnica superrealista ponen de relieve un asombroso vacío crítico y un miedo enorme al subjetivismo en la interpretación de los textos. De ahí que el fenómeno del símbolo sea casi desconocido. ¿Qué son y qué importancia tienen los símbolos en la cultura actual?

Símbolos son expresiones que van unidas a emociones inadecuadas, es decir, emociones que aparentemente no debían corresponderles. ¿Por qué se produce tal inadecuación? Porque



CARLOS BOUSOÑO nació en Boal (Asturias), en 1923. Se licenció en Filosofía y Letras en la Universidad de Oviedo y obtuvo el grado de Doctor en Filología Románica en la de Madrid. Ha ejercido la docencia de Literatura Española en Universidades y colleges americanos y actualmente en Madrid. Como poeta, ha obtenido el Premio de la Crítica 1968 por su libro *Oda en la ceniza*, y otras obras suyas son *Subida al amor*, *Primavera de la muerte* e *Invasión de la realidad*. Como crítico literario, Bousoño cuenta con numerosos trabajos que han sido objeto de varias reediciones: «Teoría de la expresión poética» (Premio Fastenrath de la Academia Española, 1966), «Seis calas en la expresión literaria española» (en colaboración con Dámaso Alonso), y otros.

lo que nos emociona es una asociación no consciente. Ante un poema superrealista, por ejemplo, si el poeta dice A, el lector, forzado por el contexto, une A con otra realidad, B, y quizá B con C, y en la conciencia de éste lo que queda es la emoción de C. Esta asociación es no consciente, tanto para el lector como para el autor; ninguno de los dos sabe por qué experimenta esa emoción (irracionalismo verbal).

Todo símbolo podría tener la siguiente fórmula: A [= B = C =] emoción de C en la conciencia; entendiéndose que lo que encierra el corchete es no consciente. Si tomamos un ejemplo, los versos de Lorca del *Romancero de la Guardia Civil*: «Los

caballos negros son/las herraduras son negras», etc. «Caballos negros» se asocia con «noche, «noche» con «no veo» → tengo menos vida → *muer-te*. Lo que ha ocurrido es que no somos conscientes de esa asociación. La relación entre esas identidades (no importa el número de miembros) es siempre de proximidad ($A=B$) o de semejanza. Cada miembro tiene una relación de semejanza o de proximidad con el contiguo, pero no la tiene con el más alejado, y de ahí la inconexión lógica que caracteriza a los símbolos: «caballos negros» no tiene nada que ver con «no veo».

PROPIEDADES DEL SIMBOLO

Estos símbolos —metáforas pre-conscientes que son diferentes de las conscientes, ejemplo, «tu pelo es oro»— se caracterizan por las siguientes propiedades: no pueden ser desacreditadas, ya que para ello tendríamos que ser primero conscientes de la relación metafórica; la relación surge como relación seria (la otra, «tu pelo es oro», es lúdica, no la tomamos en serio, es sólo una manera de hablar); y la transitividad: como $A=B$ y $B=C$, $A=C$ de verdad. De ahí que identifiquemos los caballos negros con muerte. Estas propiedades del símbolo aclaran el caos ilógico del superrealismo.

El análisis de los símbolos es básico para el estudio de la poesía contemporánea desde Baudelaire hasta nuestros días, así como para comprender muchos aspectos de la vida cotidiana —el anuncio publicitario, los gestos, los sueños, los síntomas neuróticos, la expresividad de la lengua hablada— y de la cultura medieval. Al igual que el hombre primitivo, el hombre medieval es menos racional, vive más de emociones simbólicas. Ejemplos muy claros de transitividad simbólica son la magia de la cultura medieval, cuyo mecanismo esencialmente simbólico no ha sido estudiado, en mi opinión; el argumento de autoridad; el conservadurismo y misonismo que tanto pervivieron en la cultura española, etc. En ninguna época el protocolo, la forma, la etiqueta, el *deber* de manifestar por fuera lo que se es por dentro, contaron tanto como en la época medieval. Había que vestirse de triste, llorar por una muerte, o bien buscar a alguien que llorase por uno (las plañideras). El dinero ha de ir a

las clases sociales altas, sostiene Santo Tomás, porque sólo éstas necesitan gastarlo por esa necesidad de aparentar, que entonces (y lamentablemente todavía hoy en muchos casos) constituía un auténtico deber moral. En nuestro país, dado el retraso con que la burguesía trajo la modernidad, con respecto a otros países europeos, esa tendencia formalista duró muchísimo y explica la cursilería española, fenómeno tan característico de nuestro siglo XIX.

En la mente del hombre medieval la relación simbólica se produce entre cosas que no tienen entre sí un gran parecido: se relacionan los accidentes de las cosas con sus esencias. Sólo la esencia es inmodificable y por ello se explican el argumento de autoridad, la tiranía de la costumbre, el odio al cambio y a la novedad, los anacronismos, el «cualquier tiempo pasado fue mejor», tópicos todos ellos típicamente medievales.

EL ESQUEMA DE LA TECNICA SUPERREALISTA

No basta referirse, cuando se analiza el superrealismo, a la escritura automática, ya que ésta es propia, por definición, de todo el irracionalismo poético que antecede al superrealismo, el simbolismo que va desde Baudelaire a Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, y de los simbolistas españoles, como Machado y Juan Ramón. Tal vez podría aducirse que el simbolismo anterior al superrealismo era fundamentalmente un simbolismo de *realidad*, de expresiones que aludían a cosas o hechos *posibles* en el mundo efectivo; y que, por el contrario, los símbolos del superrealismo son sobre todo símbolos de *irrealidad*, en cuanto que los términos simbólicos son irreales, entes o dichos imposibles. Sin embargo, el superrealismo supone, frente al simbolismo, un fenómeno diferencial tanto cuantitativa como cualitativamente. El superrealismo aparece como una revolución, no por usar símbolos y ni siquiera por usar *muchos* símbolos de irrealidad, sino por la especial naturaleza contextual y emocional de éstos.

Para que haya superrealismo, han de darse juntas tres notas. Analicemos el mecanismo desde el punto de vista del autor. Ha de haber una mala lectura del originador (A), es decir, una interpretación heterodoxa y

EL SALVAVIDAS DE LA RAZON

personal, que podría haber sido cualquier otra, que el autor hace de una realidad; en segundo lugar, una inconexión lógica entre A y E (originado); y en tercer lugar, la no conciencia del nexo de identidad (=) entre A y E. Pongamos un ejemplo: *En tu cintura no hay nada más que mi tacto quieto. Se te saldrá el corazón por la boca mientras la tormenta se hace morada.* (Vicente Aleixandre: «El amor no es relieve», de *Pasión de la tierra*). ¿Qué ha ocurrido para que Aleixandre haya podido pasar desde la primera frase A («en tu cintura no hay nada más que mi tacto quieto») hasta la segunda E («se te saldrá el corazón por la boca»)? No hay más que un camino: que la expresión «tacto quieto», tras haberla escrito el poeta en el sentido de «caricia amorosa», la haya entendido, en un segundo instante, como «apretón mortal», o algo muy parecido. Aquí tenemos una mala lectura del originador (A), una emoción heterodoxa respecto de su significado más objetivo (caricia), y una identidad *no consciente* entre el originador («tacto quieto») y otro término, el originado. Si recordamos el esquema algebraico del símbolo, tendremos: tacto quieto en el sentido de caricia amorosa [= tacto quieto en el sentido de apretón mortal =] emoción en la conciencia de tacto quieto en el sentido de apretón mortal. Esa emoción lleva al autor a escribir una segunda frase, el originado, que aquí será «se te saldrá el corazón por la boca».

Veamos qué ocurre desde el punto de vista del lector. Las tres cualidades son aquí la inconexión lógica (no entendemos la relación lógica entre las dos secuencias), la inconexión emocional (la emoción amorosa que experimentamos entre «tacto quieto» como «caricia» no concuerda con la negatividad sentimental de «se te saldrá el corazón por la boca»); y ocultación del signo de identidad (=) entre originador y originado. Pero como entendemos que el poeta no es un alienado que desvaría, nos esforzamos por lograr una comprensión de lo que leemos, intentamos tender un puente emocional, una explicación, emotiva, pero con una emoción que no es nuestra, sino ajena, del autor; es decir, reconstruimos la sucesión emotiva, de tipo pre-consciente, distinta de la del lector, que haya podido conducir al autor desde el originador al originado. Y entonces, ambos términos se ponen a buscar lo que tengan emocionalmente en común: aquí, la idea de muerte.

Podemos afirmar que el superrealismo es el salvavidas de la razón. Para salvarnos de ese escándalo lógico y emotivo, de ese vacío disparatado, obligamos a las frases a que concuerden, reconstruyendo la emoción del autor. Este esquema se da de una manera constante en todo el superrealismo. Es más, el superrealismo es mucho más complejo: un originado se convierte, a su vez, en originador del siguiente término; el poeta puede realizar dos o más «malas lecturas» del originador, y estas interpretaciones simbólicas pueden dar lugar a más de un originado. Cuanto mayor es la complejidad del superrealismo, mayor será su carga simbólica y su expresividad.

¿Por qué las palabras se ponen a simbolizar? El lector intenta siempre buscar una explicación lógica a lo que lee, debido a la practicidad y conceptualidad de nuestra mente. Para salir de ella, hace falta un esfuerzo y un obstáculo: el absurdo, que es precisamente la razón del simbolismo. Este absurdo puede venir dado por el énfasis o por otros recursos, como el encadenamiento, un determinado orden de las palabras que produce en el lector una sensación de enigma; además, el encadenamiento de simbolizados o la aparición de relaciones falsas (de simultaneidad o finalidad) hacen mucho más complejo el mecanismo del superrealismo.

Queda diferenciar el superrealismo del simbolismo (de Baudelaire, Juan Ramón, simbolistas franceses...) No hay superrealismo si no se dan *juntas* las tres notas que ya hemos explicado. Es decir, 1.º) si en vez de una «mala» lectura del originador, el autor hace una «buena lectura»; 2.º) si, aunque exista una «mala lectura» del originador, «casualmente» no llega a producirse una verdadera inconexión lógica; y 3.º) si se hace consciente la identidad entre el originador y el originado, pese a darse las otras dos notas. Un ejemplo: El poeta habla de un pajarillo gris y dice de él: un pajarillo es como un arco iris. En principio, el poeta está relacionando dos cosas que no se parecen nada entre sí, pero que producen una misma emoción de inocencia y de pureza. Hay mala lectura del originador, una interpretación personal y libre; hay inconexión lógica y emotiva; pero falta la no conciencia de la identidad.