



Realidad fragmentada y nivelada: reificación y humanización en Pueblo

Pascale Peyraga

► To cite this version:

Pascale Peyraga. Realidad fragmentada y nivelada: reificación y humanización en Pueblo . Azorín et le surréalisme, Fédérop, pp.191-208, 2001, 2-85792-129-2. hal-01290999

HAL Id: hal-01290999

<https://hal.science/hal-01290999>

Submitted on 10 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**REALIDAD FRAGMENTADA Y NIVELADA:
REIFICACIÓN Y HUMANIZACIÓN EN *PUEBLO***

Pascale PEYRAGA

(Université de Pau et des Pays de l'Adour)

El término de «surrealismo» aplicado a la producción azoriniana que abarca desde 1925 hasta 1931 fue siempre tema de polémicas y este aspecto problemático fue lo que me incitó, en mi tesis¹, a referirme a la búsqueda de una «surrealidad» más bien que a un «surrealismo». *Pueblo*, la última novela escrita durante dicho período es probablemente la novela que más difícilmente se puede asimilar al surrealismo considerado como sinónimo de liberación de la psique asociada con la creación de un lenguaje adaptado. Sin embargo, aunque *El Libro de Levante* y *El Caballero inactual* están unidos en una misma problemática que *Pueblo* no aparenta esgrimir –la de la creación y de la búsqueda de un nuevo idioma– esta tercera novela no merece verse separada de las dos primeras. En efecto, las tres novelas participan de una amplia evolución artística que se sitúa más allá del surrealismo, que lo abarca y que afecta la relación entre el arte y la realidad, a semejanza de todas las vanguardias de principios de siglo. En su «Teoría general de la vanguardia»² Pedro Aullón de Haro define dicha evolución según un doble eje: una nueva superación de la mimesis clasicista y la desintegración de la teoría estética romántico simbolista que impuso el dominio de la subjetividad. El proceso de vanguardización surge como antítesis de la concepción anterior, o sea, la del sujeto idealista. Por lo tanto, la novedad se produce siguiendo la ley de contraste, con la creación de un anticódigo que Aullón de Haro define con la idea de antisubjetivismo. El proyecto de las vanguardias es, pues, un proyecto de inversión de las estructuras tópicas del sistema idealista, proyecto de desobjetivización (que Ortega y Gasset expresa en términos de deshumanización³) que Azorín también experimenta en los cuentos de *Blanco en Azul* y en las tres novelas citadas. Dicho proceso, rematado con *Pueblo*, se manifiesta a través de una

¹ Pascale Peyraga. *Azorín en quête d'une surréalité*. Thèse de doctorat: Et. Ibér.: Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2000. 582 p.

² Pedro Aullón de Haro. «Teoría general de la vanguardia». In: *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Coord. por Javier Pérez Bazo. Toulouse: C.R.I.C; Paris: OPHRYS, 1998. p. 31-52.

³ «La gente nueva ha declarado tabú toda injerencia de lo humano en el arte. [...] Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que evita el arte joven.». José Ortega y Gasset. *La Deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza editorial, 1998. p. 30-31.

evolución que abarca desde el subjetivismo idealista⁴ (todavía presente en *Blanco en Azul*) hasta la objetividad y a través de una fragmentación paulatina de la realidad. Esta mutación modifica las características esenciales de las novelas azorinianas puesto que tanto la instancia narrativa y como el concepto de personaje van evolucionando hacia la desconstrucción. Este desmoronamiento conduce a la aniquilación de la identidad, a la destrucción sistemática del Yo, o más bien, a su objetualización que llega a su cúspide en *Pueblo*. Esta novela aparece al mismo tiempo como el lugar de deestructuración y de reestructuración del mundo, de objetivación del personaje que desemboca en una desintegración de las formas, en una fragmentación generalizada previa a una recreación artística de la realidad, así como nos proponemos demostrarlo.

Pueblo, pese a su título y a su subtítulo, *Novela de los que trabajan y sufren*, no se dedica exclusivamente a los hombres considerados como sujetos, es decir como seres individuales percibidos como soportes de una acción y como objetos de estudio. Paradójicamente, el lugar ocupado por el hombre es casi secundario en esta novela, parcialmente ocultado por la preeminencia del objeto y de la manufactura, en un universo de ficción en el que sujetos y objetos parecen haber intercambiado su papel respectivo. Un universo nuevo, es lo que Azorín sugiere en sus primeras páginas, antes de precisar la índole del cambio. Si se revela un nuevo mundo, la mutación procede ante todo de una mirada distinta ante la realidad, debida a un filtro que trastorna las relaciones entre el mundo y la conciencia que el artista tiene de él. Este filtro, que modifica la visión del mundo, nace de la revelación del inconsciente («*sentir como del fondo de lo subconsciente*», p. 519), que aleja una vez más los límites del conocimiento del hombre y le notifica su pequeñez. En el segundo plano de dicha comprobación intervienen, por supuesto, dos descubrimientos: primero, la teoría de la relatividad, que le permitió a Einstein corregir el error de la sensibilidad humana, la cual hacía del hombre el centro del universo cuando solo representaba una partícula ínfima; luego, el psicoanálisis dio un último golpe al hombre señalándole que ni siquiera era dueño de sí mismo. *Pueblo* se hace eco de esas dos preocupaciones en la medida en que, en la mayoría de los capítulos, lo ínfimo se relaciona con lo infinito mediante las imágenes de la tierra alumbrada por la bóveda celeste, o de la pequeñez del hombre que se compara con un insecto⁵

⁴ Procedente del movimiento romántico que afirma la subjetividad regida por el principio que nunca es posible ver en objeto en sí.

⁵ «Ya no son hormigas; son hombrecitos microscópicos.». Azorín. *Pueblo: Novela de los que trabajan y sufren*. O.C. Tomo V. Madrid: Aguilar, 1960. p. 569-570.

ante la inmensidad del universo, lo que da del hombre una visión trágicamente microscópica. Además, resulta que el mundo desconocido «*que se nos va a revelar*» procede esencialmente de lo interior del hombre, tan oscuro como una sombra⁶. Por eso, el mundo desconocido atañe también al Yo, que ya no es únicamente sujeto de conocimiento sino también objeto de conocimiento, así como lo afirma Agustín Sánchez Vidal refiriéndose a los trastornos del siglo veinte:

Las consecuencias inmediatas de todo esto son auténticamente catastróficas para el yo: las barreras que había ido levantando para preservar su dominio de la situación han caído: no está en el centro del cosmos, no es ya «rey de la creación» y ni siquiera constituye un ser gobernado por una razón que ponga una barrera infranqueable entre el sujeto que conoce y el objeto pasivo y sumiso. Es más: uno y otro no se diferencian demasiado, y Freud indicó sin contemplaciones que el precioso sujeto podía ser, a su vez, «objeto de estudio».⁷

Azorín expone esta problemática de base en los tres primeros capítulos de la novela –I «Mundo», II «Conciencia», III «Conciencia y mundo»–, y el tercer capítulo muestra, con su título, el deseo de asociar dos entidades separadas en los títulos de los dos primeros capítulos, es decir el mundo y la conciencia del hombre. Vamos a ver que, en *Pueblo*, la respuesta dada a la búsqueda de armonía, de unión –recurrente para Azorín– pasa por una nivelación de los constituyentes del mundo, por un trastorno de la jerarquía antropocentrista que rigió durante siglos la relación entre el hombre y el mundo. Tal proceso se manifiesta a través de la reducción del desfase entre los seres animados –dotados de un alma– e inanimados o, para decirlo de otra manera, entre sujetos y objetos. Este intento queda reforzado por la búsqueda del más pequeño denominador común a los elementos del mundo, lo que causa una fragmentación sistematizada, una descomposición meticulosa que despeja el mundo de los particularismos para llegar a la esencia de las cosas.

El trastorno más significativo que Azorín impone en *Pueblo* se refiere a la elección del «sujeto» central del relato, la entidad que lo estructura. En *Pueblo*, toda forma de individualidad desaparece, y con ella, se escabulle el protagonista tradicional. Ni siquiera podemos decir que esté sustituido por un héroe colectivo ya que, si la clase de los trabajadores se esboza a partir de algunos individuos anónimos, cada capítulo se construye en torno a un objeto –a menudo, un producto manufacturado– o a un lugar concurrido por los trabajadores, objetos que llaman toda la atención. Lo que se suele considerar como inanimado (en el

En adelante, solo daremos las páginas de las citas cuando estén sacadas de la novela *Pueblo*.

⁶ «sombra que se levanta en la conciencia», «lo interior de esta sombra». p. 519.

⁷ Agustín Sánchez Vidal. «Extrañamiento e identidad de “su majestad el yo” al “éxtasis del yo”». In: *El Surrealismo*. Coord. por Víctor García de la Concha. Madrid: Taurus, 1982. p. 50-73.

sentido de «desprovisto de alma») viene a superar a los seres humanos. No se trata únicamente de proyectar los estados de ánimo del sujeto que piensa (el narrador, un personaje) en el universo, sino más bien de ampliar los orígenes de subjetividad haciendo de los objetos unos sujetos capaces de pensar. Al sentir el hombre que la distancia entre los objetos y él se acorta, las cosas adquieren un protagonismo inacostumbrado.

Por eso es por lo que los capítulos, en su mayoría, no se estructuran en torno a un personaje tal y como solemos concebirlo. Al contrario, los objetos prosaicos constituyen su centro neurálgico así como lo recalcan los títulos de los capítulos. Estos pueden referir a espacios habitables (IV «Casita»), a lugares de producción (XIII «Carpintería», XIV, «Herrería», XV «Fábrica») a meros elementos de estos espacios de vida (IX «Ventana», XVII «Techo», X «Cocinas»), a muebles (V «Costurero», XI «Baúl», VI «Silla»), a objetos cotidianos o a ropa (XXVII «Vaso», VII «Taza», XIX «Cayado», XX «Capacha», XXII «Toquillas»). Si descartamos un capítulo como el capítulo VIII, «Romero y niebla», que alude a la naturaleza, la totalidad de los capítulos remiten a objetos, aunque añadiremos que dichos objetos solo existen gracias al hombre y en función del hombre. Se les confiere una importancia inaudita, sin que el hombre desaparezca totalmente del horizonte. La alteración de la jerarquía habitual nos inclina a tomar en cuenta una nueva ordenación entre los objetos y los hombres, la creación de un equilibrio nuevo fundado en la noción de complementariedad. Sin embargo, cabe señalar que, en *Pueblo*, los hombres aparecen como segundos, a veces aún como subordinados a los objetos. En los capítulos XX «Capacha», XXI «Refranes» o XXVI «Llave», los humanos solo existen en función de los objetos de estudio explícitamente definidos por los títulos: las viejecitas no tienen ninguna peculiaridad, ninguna identidad propia aparte de su capacha; a los niños, o más bien, a sus ojos, solo les llama la atención la llave del cajón del pan; por fin, los refranes esgrimen una existencia casi autónoma, en la que los labios humanos no hacen más que darles un soporte de expresión. En otros casos, los humanos, confinados en posición de complemento de nombre, ocupan —gramaticalmente— el segundo lugar con respecto al cayado («cayado de pastor») o al romero:

El romero, la planta del pobre, del pueblo, en las montañas pobres y desnudas. p. 530.

Para otorgar a los objetos una importancia que no tenían antes, Azorín recurre a una invasión del espacio narrativo por los objetos mediante descripciones sin fin en las que agota la riqueza semántica de las cosas como en *El Libro de Levante*. Pero en esta precedente novela, el embriagarse de pormenores correspondía más bien a un desencadenamiento de la imaginación inconsciente que creaba saltos de imagen en imagen, de palabra en palabra,

mientras que en *Pueblo*, el apego al objeto se hace más prosaico, más técnico también, y se afirma un interés marcado hacia el mundo del trabajo y de los objetos manufacturados que de allí proceden⁸. El universo natural no queda apartado, como lo atestigua el interés del narrador por el romero⁹, pero la elocuencia de Azorín se concentra de preferencia en los productos elaborados, descomponiendo el monovero las fases de su fabricación (en «Costurero», «Silla»), su variedad (IV «Casita», IX «Ventana», X «Cocina»), cuando no se detiene en la actividad misma de producción, en las herramientas empleadas, como en los capítulos XIII, «Carpintería», XIV, «Herrería» et XV, «Fábrica»:

El mazo, que empieza a dar golpetazos; el escoplo, que se clava en los maderos; el cepillo, que saca largas túrdigas de las anchas tablas. (XIII, p. 539)

Todas las herramientas en su sitio: el yunque, la pala, la lima, la tajadera, los punzones. (XIV, p. 542)

Correas transmisoras; ruedas enormes; émbolos; palancas; resortes finos como nervios; gruesos barrotos redondos de acero; barras transversales; barras inclinadas [...]. (XV, p. 543)

Por añadidura, los objetos suelen estar humanizados en *Pueblo*, por ejemplo, cuando el narrador compara la belleza de la casa con la de las mujeres¹⁰ o cuando traslada actitudes humanas —el descanso, la espera— hacia los objetos: así ocurre con «*instrumentos de trabajo que van a descansar*» (p. 539) con los «*baules que esperan en las estaciones a que sea la hora de marchar*», o también, con «*la taza amarilla como escondida, recatada, sin que quiera que la veamos.*» (p. 528). Más aún, se le otorga al romero virtudes meramente humanas, y se llega al colmo al comprobar que, en *Pueblo*, los objetos poseen las mismas características que los seres dotados de alma —la risa y el pensamiento— y que son capaces de proyectarse, con la imaginación, en el tiempo:

Herramientas que se ríen y piensan en lo que pasará mañana. (XIII, p. 539)

Conscientes de su existencia propia y del fluir del tiempo, las cosas manifiestan preocupaciones parecidas a la de los humanos con respecto al sentido que la vida ha de tomar, y con respecto a la muerte, temible y rechazada:

Si, emocionados, intentamos cogerla [la taza], el carmín se torna palidez de muerte. No querer morir. (p. 528)

⁸ Ver Andrée Ricau-Hernandez. *L'Univers romanesque d'Azorín: Etude structurale*. Toulouse: Editions universitaires du sud, 1995. Partie III: Recherche et échec. Chap. V, «Travail, intelligence et aliénation» et Chap. VII, «La recherche obsédante d'un langage». p. 159-170 et p. 191-205.

⁹ «El romero; la planta de los pobres; la planta del pueblo; las florecitas azules del romero que figuran en la canción que entonan las mozas. El romero con sus muchas virtudes; los libros de secretos de Naturaleza llenos de las virtudes del romero: vino de romero, aceite de romero, agua de romero». p. 550.

¹⁰ «Casa frágil, seca, en el seco y transparente aire; [...] tiene la belleza de las mujeres que son bellas de veras». p. 550.

No obstante, estas cualidades humanas no se presentan como innatas, sino adquiridas paulatinamente, al entrar en relación con el hombre, según una traslación desde el hombre hacia los objetos:

[Silla] más noble ahora, después que se ha trabajado tanto en ella, que el más augusto sitial; más humana, más excelsa que todos los sillones de madera preciosa. (p. 526)
Las máquinas que están vivas; que desean ser atendidas [...] Transmisión a la máquina de la sensibilidad del hombre. (p. 543)

Por esto, la transformación que afecta las cosas no se produce espontáneamente, y, como en todo sistema organizado, surte efectos en la totalidad del sistema. Al producirse en relación con los hombres, acarrea un reequilibrio entre sujetos y objetos. Mediante una ley idéntica a la que rige la conservación de la energía mecánica, el beneficio de humanidad ganada por los objetos produce para los sujetos una pérdida equivalente. Antes de analizar esta mutación, hemos de señalar que dicha transmisión incluye un alto grado de idealización puesto que se ejerce respetando una selección cualitativa. De este modo, los objetos solo reciben las vertientes más positivas de los hombres, sus cualidades de tolerancia, de justicia, de amor y de respeto a la vida, cuando rechazan el engaño, la cólera, la violencia¹¹. Con esta selección arbitraria se hace más nítido el aspecto idealista de *Pueblo*, que se plasma como búsqueda de un mundo en el que reinaría la igualdad para la totalidad de sus contituyentes, en que se esgrimirían valores humanistas —más bien socialistas si consideramos que este mundo es el de los trabajadores que sufren—. La creación de los «nuevos seres» exentos del pecado, similares a miembros de una humanidad primitiva, equivale entonces a una aspiración mesiánica que permitiría establecer el Reino de Dios y sobre todo, del Bien, en la tierra. Pero veremos que esta búsqueda queda rotundamente condenada por el fracaso, como lo muestra el final pesimista de *Pueblo* y la pérdida de la fe en la humanidad.

Añadiremos que el beneficio de humanidad genera la entera autonomía de las cosas, la que produce escenas que podríamos definir como fantásticas si el contexto histórico y literario no nos incitara a interpretarlas como escenas absurdas de desconstrucción del universo. Así, los utensilios parecen actuar espontáneamente, los productos del trabajo parecen elaborarse a sí mismos cuando las herramientas están privilegiadas con respecto a un hombre únicamente sobrentendido en las actividades de manufactura por medio de la sinécdoque:

La azada que arranca las matas de tomillo y romero. (p. 521)
Las paredes que van subiendo. (p. 521)

¹¹ «El techo no quisiera más que cordialidad; las palabras de odio, las envía a los ángulos que tiene en sus cuatro extremos. Y solo, con plenitud, acepta, acoge, recibe las palabras de aspiración humana, de anhelo noble, de ansia de justicia, que desde abajo, por encima de todas las cabezas, ascienden suavemente hacia su nítida superficie». p. 550.

En algunos casos, esta impresión se debe al empleo de formas pasivas que eluden el complemento de agente¹², o a la imprecisión relativa al sujeto verdadero de la acción, sujeto ocultado por la narración, cuando no está reemplazado por un intermediario inanimado. Luego, superando la engañosa imprecisión, algunas escenas no dejan lugar a dudas y afirman la autonomía de los objetos que pueden moverse, reflexionar e incluso intervenir en el acto productivo. Tal es el caso de la taza y del jarro que «*la mira a ella por encima del hombro, por encima de su concha boca*» (p. 528) y de los «*cartones que entran y van a colocarse debajo de cada taza*» (p. 528).

En el capítulo XXIX, «Lámpara», lo fantástico alcanza su cúspide y la referencia a lo cotidiano desaparece hasta tal punto que la noción de maravilloso viene a sustituirse a la de fantástico: una lámpara extranjera que vuela por los aires se dirige a las lámparas españolas que se acercan para escuchar y comprender el mensaje de su amiga antes de elevarse en el cielo. En el capítulo XXX, «Carpintería», la inmersión en lo fantástico es menos radical. En efecto, aunque la actividad diurna de los instrumentos de trabajo parece casi autónoma («*los instrumentos de trabajo que van a trabajar*»), sin embargo, la presencia del hombre sigue manifestándose mediante la actividad de la mano. Pero de noche, cuando está cerrada la carpintería, no se puede cuestionar la actividad independiente de las herramientas que produce repetidas veces la visión del narrador, independencia interpretada como señal de liberación de un yugo secular, la de los hombres sobre los objetos:

La mesa que han construido las herramientas, ellas solas; ya era hora de que hicieran lo que quisieran. En libertad, completa libertad. [...] Hora de liberación; construyendo ellas las cosas de madera, no como quieren los hombres, sino como ellas quieren. Absurdamente; para dar una lección a los hombres. (p. 539-540)

Esta liberación de los objetos da a lo absurdo tan grato a los surrealistas —«*absurdamente*» (p. 540), «*todo lo absurdo*» (p. 540), «*cosas raras, fantásticas*» (p. 540)— lo mismo que en *El Libro de Levante*. No obstante, ya no se trata, con *Pueblo*, de liberar las palabras, el inconsciente y el lenguaje, sino de transformar el universo y la percepción que se tiene de él. En el movimiento ya señalado, el del traslado de la subjetividad, lo absurdo corresponde al máximo grado de humanidad adquirido por los objetos. Esta novela da todo su sentido a la aseveración de Octavio Paz en su artículo «El surrealismo»:

Mientras el mundo se entrega a la subjetividad, ¿qué ocurre con el sujeto ? Aquí la subversión adquiere una tonalidad más peligrosa y radical. Si el sujeto se subjetiviza,

¹² «Tomillos y romeros que han sido arrancados». p. 521.

«En el cuarto del enfermo, ser aproximada [la taza] poco a poco a los labios (por el enfermo)». p. 528.

el yo se disgrega.¹³

En efecto, podemos notar que la entidad humana en *Pueblo* sufre una forma de reificación proporcionada al grado de humanización de los objetos inanimados. La destrucción sistematizada del Yo, la objetivación del sujeto se realiza mediante el cúmulo de distintas técnicas. En un primer tiempo, es la noción misma de personaje la que se echa a perder: el personaje no aparece espontáneamente, cual una evidencia y con una identidad propia, perfectamente definida. Después de considerar dos veces la existencia de esta entidad en el primer capítulo¹⁴, y antes de conferirle una encarnación explícita, el narrador la desecha rápidamente.

Los únicos humanos que reciben una identidad propia aparecen en los capítulos XXX, «Carta» y XXXIII, «Llanto», en los que la familia de Antonio se pregunta cuál será su porvenir y Pepa María, anonadada por una tragedia cuyos pormenores desconocemos, prorrumpe en sollozos. Pero la focalización en estos seres es puntual, muy limitada, y ambos episodios solo permiten dar una materialidad a la tragedia y al sufrimiento de todos los hombres. En los demás capítulos, los humanos conservan el anónimo y el narrador solo los designa con un término genérico que define su edad («*las viejecitas de la capacha*» p. 552, «*una viejecita*» p. 521, «*el niño*» p. 573), su sexo, o su estatuto social. Así calificados, los humanos parecen intercambiables, pudiendo sustituirse uno a otro y remitir al conjunto de la humanidad:

La realidad de una cocina palaciega reflejada en el cerebro de un campesino, de una viejecita pobre, de un vagabundo, reflejada en los cerebros de todos estos seres. (p. 533)

Entonces, el individuo se difumina en la humanidad y esta nivelación hacia la globalidad encuentra un contrapeso negativo en la pérdida de identidad. La temática del olvido, de la nada se reitera en la novela y equivale a una renunciación de la particularidad, a la negación de sí mismo:

Y sin ser nadie; no es nadie esta viejecita. Si dijéramos su nombre, no se produciría ese movimiento de interés que se produce cuando se nombra a una persona ilustre. No es nadie. (p. 526)

La viejecita está en medio del círculo fatal y se va quedando sola. Ya no conoce a nadie; mejor dicho, ya no la conoce nadie. (p. 553)

Si el anónimo y el olvido recaen sobre los pobres, el narrador también los percibe como una muestra del destino inexorable que encamina a los hombres hacia la nada. En atención al deseo de armonía, de unión universal que el mismo narrador manifiesta al

¹³ Octavio Paz. «El surrealismo». In: *El surrealismo. Op. cit.* p. 36-46.

¹⁴ «la conciencia del personaje de esta novela». p. 519; «personaje de la novela». p. 520.

principio de la novela, es lógico que se aproxime al pueblo y que emprenda con él el camino hacia el olvido, necesario para el cumplimiento de sus aspiraciones:

Volver a lo básico y primordial; volver al pueblo; sentir toda la emoción del pueblo; es decir, de lo primario. Verse olvidado de todos, sin ser conocido de nadie [...] Después de la pasión puesta en tantas cosas, volver a sentirse solo y olvidado en este cuartito. Después de haber tenido renombre, a no tener quien le conozca entre estas gentes. Ser como estas gentes. (p. 520)

Juntándose con el mundo de los pobres, el artista, el narrador renuncia al mismo tiempo a su singularidad, y lo que es más, a su fama. Tal decisión surte efectos muy significativos para el funcionamiento de la novela ya que altera no solo la trama del relato sino que modifica también la voz narradora con respecto a las precedentes novelas de Azorín. En efecto, la instancia *narrativa* adopta dos formas, una ya empleada en *El Libro de Levante*, otra que Azorín inaugura en *Pueblo*. Con la primera, que establece una continuidad lógica con la novela anterior, el monovero promueve la forma infinitiva para significar la potencialidad de la narración, para ocultar al narrador y eludir cualquier forma de sumisión al «yo» del escritor¹⁵:

Necesidad, en la exploración, de retroceder; ir hacia el centro; ir descubriendo las cocinas de la alta burguesía; después, adelantar más; descubrir las cocinas de la modesta clase media [...] Llegar al límite de la exploración, a las fuentes de la Historia viva y perenne. (p. 534)

Después, la novedad que surge en *Pueblo* con respecto a *El Libro de Levante* muestra que esta negación de la identidad es previa a la construcción de un nuevo ser.

Antes de pasar a esta segunda forma, cabe advertir que las únicas posturas de la novela que se asumen en el modo personal son, de manera significativa, los discursos moralizadores del perro (cap. XXXV, XXXXII) y de la lámpara (cap. XXIX). Este procedimiento didáctico ya empleado por Cervantes en *El Coloquio de los perros* o, más antiguamente, en *Le roman de Renard* y en numerosos cuentos medievales, adquiere *Pueblo* un sentido suplementario. Subraya el auge inesperado de los seres desprovistos de alma y de los objetos a expensas de los hombres, en un intento de reequilibrio de los constituyentes del mundo.

Ahora bien, con la forma infinitiva, que indica que el predicado está en espera de un sujeto nuevo, coexiste una forma nueva que no existía en las dos precedentes novelas: el empleo del «nosotros» que inserta al narrador dentro de un grupo. Hay que relacionar este

¹⁵ «L'infinifit enserre en puissance l'univers des possibles, tant au niveau verbal que des supports qu'il implique. Caractérisé par l'incidence interne, il ne renvoie pas à un support personnalisé et il fonctionne en attente d'un support potentiel, non déclaré. C'est pourquoi son utilisation est si révélatrice dans le pré-roman [*El Libro de Levante*], le roman de l'élaboration.» Thèse cit. p. 299.

«nosotros», sujeto plural¹⁶, con la visión universal que se desprende de *Pueblo*. Este «nosotros» atestigua la aspiración a la fusión entre el artista —que ya no es un ser privilegiado— y el pueblo:

Ser como estas gentes. (p. 520)

El «nosotros» revela la identificación entre el narrador y el conjunto de los hombres, identificación confirmada por la asociación «estas gentes», en la que el déictico «estas» se refiere al ámbito de la primera persona y el sustantivo «gente» remite a una tercera persona semánticamente indefinida. El narrador viene a ser el cruce entre el Yo y la humanidad, lo objetivo y lo subjetivo, lo interior y lo exterior¹⁷. El Yo está descartado, pero el Ser perdura. El renunciamiento a la identidad personal no implica una pérdida del ser sino una nueva definición. En adelante, la voz narradora será el conjunto de los hombres y este intento ocasiona la destrucción del Yo. En efecto, no se puede identificar al narrador, ni reducirlo a una persona única, es un «nosotros» constituido por entidades iguales, uniformes, el nosotros del conjunto de los trabajadores. Esta identidad narrativa establece una equivalencia funcional entre todos los hombres y por su parte, la diégesis aniquila las peculiaridades físicas de los hombres. Entonces, Azorín trata de llegar a un alto grado de indiscriminación y de borrar la fractura entre objetos —dotados al mismo tiempo de semas animados e inanimados— y los hombres —únicamente provistos des semas animados—. Por eso, el tratamiento que reciben los hombres en *Pueblo* no se limita a esta primera nivelación narrativa. Dos factores suplementarios la completan: la reificación y la fragmentación de los hombres. La destrucción del Yo procede entonces de una negación plural ya que el rechazo de la identidad queda acompañado por una tipología de los seres que les convierte en objetos de estudio y les lleva hacia una reificación absoluta.

Se logra la clasificación mediante la descomposición en elementos corporales significativos comunes para todos, cualquiera que sea su edad o su sexo. Así, los hombres están reducidos a fragmentos, manos, pies, sonrisas, o están definidos únicamente a través de tonalidades cromáticas: el niño a través de su piel rosa, la viejecita, a través de la alternancia entre «ébano y marfil», y algunos seres se difuminan en el azul del cielo que abarca el universo de las cosas animadas e inanimadas.

En la reducción del hombre a un simple objeto, la fragmentación corporal pone de

¹⁶ «Nosotros, en la noche, sentados, no sabemos dónde; por la inmensidad, el puntito refulgente de nuestro mundo». p. 515.

¹⁷ Aunque el simil establece una restricción y muestra que la identificación entre el narrador y el pueblo no es más que un proyecto incompleto.

realce la reconstrucción del mundo por el narrador, sujeto que piensa. Organiza todos sus constituyentes como objetos que se pueden concebir aislados en un conjunto, al mismo tiempo separados y estructurados, autónomos y remitiendo por sinécdoque al ser en su totalidad.

Así, muy pocas veces en *Pueblo* el ser humano está considerado en su integridad física y, si llega el caso, sufre rápidamente una descomposición en elementos esenciales, en un movimiento que va desde la globalidad hacia una descomposición analítica. Más a menudo, solo están presentes los fragmentos corporales o los objetos inseparables del hombre que no hacen más que sugerir su presencia. En el capítulo XVI, «Umbral», o VII, «Taza», por ejemplo, el humano no está percibido en su totalidad, ni como sujeto. Solo se conservan los elementos del cuerpo relacionados con el centro de interés del capítulo, el pie que se posa en el umbral¹⁸, el labio que se aproxima a la taza¹⁹.

En cuanto a las manos, parecen existir en sí, totalmente separadas de los cuerpos para asociarse más bien con una actividad dedicada a la ganancia, sea a través de la mendicidad, sea a través del trabajo:

Y aparece el contorno de una mano; los dedos juntos; las uñas, los artejos de los dedos [...] La mano se abre y se cierra; se crispa y hace el ademán de la súplica. Los dedos que se encorvan hacia arriba; luego, hacia abajo. Al fin la mano se coloca tendida, plana; en la palma, en medio, una moneda. (p. 561)

En este caso, el mendigo no aparece nunca, solo se inserta en el relato la mano considerada en una función, mano autónoma, delimitada por su propia silueta, que se descompone a su vez en una serie de unidades mínimas, dedos, uñas, artejos. Se confiere una autonomía parecida a las manos que trabajan, colocadas en el mismo plano que las herramientas que las acompañan en su tarea, orientadas todas hacia una actividad y una finalidad idénticas:

«Las manos que bordan.» (p. 553)

«Manos sobre el tablero allá en su destinación. Manos que se posan plácidas o que caen violentas.» (p. 539)

Sin lugar a dudas, es en el capítulo XII, «Ángulos», donde se hace más patente la escisión entre las manos, las cabezas y los cuerpos. En la medida en que la ropa se interpone entre la cabeza y los miembros, solo algunos trozos de carne emergen de los mantones que arropan a los niños. De la misma manera, las capuchas rompen la continuidad corporal y recalcan la acción independiente de los miembros y de las caras, descompuestos a su vez en

¹⁸ «Los pies que posan en este umbral; pies que transponen el umbral desde hace dos, tres, cuatro siglos». p. 545.

¹⁹ «Es el cuarto del enfermo, ser aproximada [la taza] por los labios; ser tocada, besada, por los labios». p. 528.

mejillas y en ojos de una rotundidad muy geométrica:

Encapuchados que a veces asoman la cabeza por la capucha; mancha de rosa y dos bolitas de pimienta. En la penumbra del capuchón, las mejillas rosas y los ojos brillantes. (p. 538)

La separación mutiladora de los miembros subraya una erosión del Yo, mutilación tanto más inquietante cuanto que los órganos ejercen una actividad independiente. Además, los miembros más atañidos por la amputación son las manos y los ojos. Es significativo que se trate de puntos de contactos insoslayables entre el hombre y el mundo sensible, siendo el ojo origen de conocimiento y permitiendo la mano una plasmación del mundo por el hombre. Ahora bien, tanto la mano como el ojo escapan al control del sujeto, y además, el ojo sufre a su vez una deshumanización, una mecanización procedente de una transformación geométrica de la que volveremos a hablar. Así, con la transformación de esta fuente epistemológica, se borra una vez más la frontera entre el sujeto y el objeto, lo interior y lo exterior del sujeto. La mutación del ojo, señal de que el hombre ya no domina el conocimiento explica también el trastorno de la visión del mundo.

Por otra parte aún, en el capítulo XXII, «Toquillas», las toquillas que envuelven los cuerpecitos de los niños solo «*dejan libres los brazos y los pies*» (p. 555) y estorban sus movimientos:

Abultados, los niños, gordos, impedidos en sus movimientos; extienden sus manos y tratan de mover sus piernas. (p. 555)

Una vez más, permiten la descomposición del cuerpo en elementos disjuntos, inconexos, únicamente asociados por el color de la aurora:

Aurora, pedazos de aurora, son las manecitas, los pies; las mejillas de todos estos niños envueltos en las toquillas que les abultan el cuerpo y no dejan apenas los brazos salir afuera. (p. 550)

Pero el cromatismo que, en el caso presente, sirve de enlace entre objetos corporales es también factor de deshumanización, reducción a meras manchas de color que conduce a la indiferenciación, a la confusión de las siluetas y de los límites entre los objetos, según la técnica del tachismo o del puntillismo. El recurso a los colores, asociado con la descomposición de la indumentaria y de los cuerpos, genera la desaparición de los semas humanos y permite tender un puente entre hombre y paisaje descrito, como suele hacerlo Azorín creando con la palabra cuadros impresionistas²⁰. Esta utilización de los colores

²⁰ «Si el aire está enrojecido por el sol, más rojas las rocas de la montaña; lo amarillo, más amarillo. En tiempo gris, cuando el cielo es de color de plata oxidada, los rojos de las aristas y riscos más enérgicamente rojos. Bajo el cielo azul, traslúcido, como la porcelana, el azul de las montañas, que cobra más brillo con el azul de la

contribuye en deshumanizar al niño y, sobre todo, a la viejecita, para quien esta fase no es más que la penúltima antes de verse reducida a un mero bulto informe:

Una viejecita: ébano y marfil. Las ropas negras, limpias; la cara y las manos, amarillentas.» «En su rincón, el bulto de ébano y marfil. Un niño se acerca y es, con sus mejillas coloradas, una rosa que ha aparecido de pronto al lado de lo negro y lo marfileño. (p. 526)

Así pues, el cromatismo permite rebasar la mera oposición animado /vs/ inanimado, la quiebra entre sujetos y objetos que Azorín había tratado de menguar transformando los objetos carentes de alma en sujetos que piensan y reduciendo estos a simples «bultos» inanimados. Este es el término empleado en la fase de deshumanización avanzada para designar a la vieja («*el bulto de ébano y márfil*» p. 526), el niño («*el bulto del niño*» p. 538) o a los niños «*envueltos en estas toquillas como fardos abultados, recios*» (p. 555), que forman entonces «*una fila remota de bultitos*».

Incluso desaparece el color cuando el medio ambiente oculta la materialidad del hombre. Algunas veces, el ser humano está sugerido con palabras que no proceden de ninguna parte, o está implícitamente presente en la ropa («*americanas*», «*bufandas*») que se mueve sin contenido aparente²¹. Peor aún, el enfermo del hospital del capítulo XXVII, «Vaso», semeja al hombre invisible. La habitación que ocupa, cuyos elementos están enumerados con esmero²², podría estar desocupada de no existir la evocación de «*el análisis de la sangre; el análisis de la orina*», «*la dolencia*», «*la temperatura*», «*los paliativos del dolor*», «*las manos solícitas*» (p. 565) que atienden al enfermo.

En *Pueblo* se afirma pues la descomposición del sujeto que estriba en los factores conjuntos de pérdida de identidad, de indiscriminación o de equivalencia, de reificación y de fragmentación en unidades mínimas geométricas y cromáticas, capaces sin embargo de significar. Estas casi notifican la desaparición del sujeto cartesiano cuando la visión que de él se percibe es la de la transparencia, de la casi invisibilidad. Así, el ser humano está despojado del sema del pensamiento, de la humanidad, y gana el sema del objeto. Al revés, en la recreación de la realidad, los objetos pierden su sema reificante y adquieren la función de sujeto.

Nos hemos limitado, en un primer tiempo, a recalcar la humanización de las cosas

inmensa bóveda azul». p. 530.

²¹ «Las primeras bufandas en la alta meseta castellana; los cuellos de las americanas levantadas al salir del teatro; comentarios sobre la obra que se acaba de ver». p. 563.

²² «La cama blanca», «la sábana», «frascos de distintos tamaños», «refulgentes jeringuillas», «cajitas con sellos; cajitas con polvos», «cuentagotas», «droga blanca». p. 565.

proporcionada a la reificación de los humanos. No habría que creer por ello en una entera sustitución de los sujetos animados por los objetos inanimados sino más bien a un reequilibrio, a una nivelación de los constituyentes del mundo cuya condición es su fragmentación máxima. Así la fragmentación, factor de deshumanización para los hombres no se aplica únicamente a ellos. La novela *Pueblo* generaliza la descomposición analítica aunque el efecto inmediato está distinto según el objeto de la descomposición. Reificante por una parte, casi mutiladora cuando oculta una parte esencial del ser, es, por otra parte, sinónima de riqueza cuando Azorín se embriaga de los pormenores, cuando descompone la casita, la ventana, la fábrica, define el romero, y cuando se manifiesta de nuevo su elocuencia de *El Libro de Levante*. Sin embargo, pese a esta diferencia, la fragmentación permite una vuelta hacia una unidad de base, una indiferenciación de los objetos, despejados de las escorias de los particularismos. Se obtienen estas unidades de base, hemos podido comprobarlo, mediante el empleo de las paletas cromáticas que, cual pinceladas impresionistas, acaban con las formas definidas y borran las diferencias. Otra solución, a la que Azorín recurre más a menudo, consiste al contrario en hacer desaparecer los colores para evidenciar las formas geométricas que nos acercan al cubismo.

Las formas geométricas, círculos, rectángulos, triángulos tienen el poder de reducir al mínimo las disparidades genéricas. Así, después de enumerar diferentes clases de ventanas, «*tragaluz, vidriera, ventanal, ventanillo, lumbrera, tronera, ventana*» (p. 531), el narrador elige una ventana peculiar, «*una ventana redonda*» y su redondez se proyecta en el paisaje hasta transformar la ventana en un concentrado del universo:

El círculo de esta ventana que lo llena todo; como un mar inmenso, este círculo que contemplamos; polacra; bergantín; goleta; barcos veleros que van lentamente por la inmensidad; ventana de uno de estos barcos; una mancha aceitosa en el agua del puerto, debajo del ventanillo, como de moiré [...]. El punto negro del ventanillo, el moiré multicolor, lo verde, lo azul y lo acerado. Un rayo tenue de sol que entra por la redonda abertura. Todos los soles de las costas de España han entrado por este ventanillo [...] El trabajo todo del barco resumido en este ventanito; el trabajo todo del mar, el trabajo de todos los trabajadores del mar. (p. 532-533)

La geometría reúne todas las cosas que han sufrido el mismo tipo de descomposición, tanto la ventana como la mancha aceitosa, el sol e incluso los humanos, trabajadores de la tierra y del mar. En el ejemplo elegido, los ojos de los humanos («*la muchedumbre de circulitos brillantes de los ojos de los labriegos*» p. 533) permiten el enlace con el «*círculo del ventanillo*», enlace reforzado por la reiteración de la vocal «o» en este pasaje. La organización geométrica del sujeto atestigua la recreación de la realidad, elaboración mucho más mental que óptica, siendo el ojo el primer miembro del sujeto en sufrir el análisis

geométrico.

De la misma manera, Azorín apela a la forma triangular y a los ángulos que incluye para reunir las hojas que caen y las capuchas que cubren los cuerpos humanos, llegado el otoño (p. 537-538). Una vez lograda la reducción de la realidad a algunas figuras geométricas limitadas, el movimiento de indiferenciación se prolonga con el paso de una figura a otra, y con la nivelación máxima lograda tras la oposición entre líneas rectas, curvas y ángulos:

Laberinto de líneas; líneas rectas y líneas curvas. Confusión de ángulos y redondeces; todo en lo vertiginoso; pasar y tornas a pasar rectas y curvas; curvas que se encuentran y curvas que se fraccionan. (p. 537)

Después de llegar a la desconstrucción máxima en *Pueblo*, gracias a la descomposición analítica y la aniquilación de los compartimentos entre sujetos y objetos que provoca un empate de lo humano y de lo objetual, ¿cuál es la reconstrucción propuesta por Azorín? Reproduce simplemente una evolución parecida a la que proponía el cubismo cuando su primera fase analítica quedaba completada por una producción sintética. Tras encontrar el más pequeño denominador común de todos los signos (deconstrucción analítica), su reconstrucción sigue el camino contrario. Este doble procedimiento, que se funda en la figura de la sinécdoque, abarca una reflexión sobre el signo lingüístico, y el proceso de significación en general. Hemos observado la disolución del signo con la desagregación del significante en una multitud de significantes capaces de restituir aisladamente el significado completo. Pero existe una tensión entre el significado original, –el del ser cartesiano– y otros significados, primero, el del ser reificado y luego, otro significado que responde al deseo de armonización de Azorín. En efecto, aparece que el más pequeño denominador común puede también proyectarse en el espacio y el tiempo, eternamente. La síntesis no procede de las unidades mínimas de los sino los dos conceptos de trabajo y de pobreza, omnipresentes en *Pueblo*.

Como la existencia material de los objetos se ha echado a perder en *Pueblo*, los objetos aparecen claramente como mera elaboración del espíritu. Lo que destaca, no es el estatuto de objeto –de ojo, de mano, o de forma geométrica– sino el concepto asociado a cada uno de estos objetos, el predicado que acompaña al sujeto de la oración principal. El concepto supera al objeto, y, siendo el concepto de *Pueblo* común a todos los objetos, contribuye una vez más en nivelar las disparidades entre objetos. Nunca se considera al objeto como algo único, irremplazable, sino como uno de los numerosos objetos capaces de ejercer la misma actividad: puede obedecer a una ley de sustitución, y con esta comprobación, se afirman al

mismo tiempo la negación de la identidad humana y la de la particularidad de los objetos:

A lo largo de las generaciones, los pies que rozan, golpean, se afirman en la dura piedra. Pies de todas las clases sociales, más del pueblo que de otras clases: pies de labriegos, de artesanos, de abogados, de arquitectos, de ingenieros, de jueces, de militares, de clérigos; pies de ricos y de pobres. (p. 545)

El concepto destaca tanto más cuanto que se reitera en sus variedades: es el de la actividad, del movimiento, y más precisamente del trabajo que reúne el conjunto de los objetos considerados. También con el concepto de la pobreza de la simplicidad –simplicidad de las mentes o simplicidad nacida de la fragmentación– todos los sujetos y objetos quedan relacionados, y Azorín logra reunir sujetos muy dispares como una viejecita y una grúa:

Ese trabajo que realiza la grúa enorme, formidable, es la equivalencia del que ha realizado, a lo largo de sus ochenta años, la viejecita; la montaña ingente transportada por la grúa eléctrica y lo que han obrado las manos de esta mujer ignorada. Esfuerzo igual; trabajo igual. (p. 527)

En la totalidad de la novela, el trabajo permite una reestructuración kaleidoscópica de la realidad. Dicha reconstrucción se elabora, a lo largo de las generaciones, en torno a ese concepto indefectible del trabajo y de esta manera, con la reiteración de la misma actividad, el tiempo percibido como evolución queda aniquilado y Azorín afirma la existencia de un tiempo cíclico²³, constituido siempre con unidades de trabajo y de producción idénticas. Con el trabajo, esta «eterna ley», se llega a la armonía perdida que el narrador busca al principio de la novela, la unión en un momento dado y para siempre. Paradójicamente, la parcelación permite ver el universo y el tiempo en su continuidad y permiten llegar al concepto de infinito y de eternidad.

No obstante, la visión armónica del mundo no persiste hasta el final de la novela y se rompe cuando el narrador se percata de que el «nosotros» igualitario que había querido instaurar no es más que una utopía. No puede incluir a la sociedad en su totalidad puesto que la clase de los ricos viene a introducir una quiebra indefectible entre los seres y asola la proyección idílica de la novela. A medida que vamos avanzando en la novela, la presencia de los ricos, inexistente al principio se hace cada vez más agobiante y las estructuras impuestas por la sociedad burguesa hacen renacer los límites sociales que Azorín había querido desbancar en *Pueblo* con la idea de nivelación. Todos los intentos de liberación del ser resultan vanos, y chocan contra límites variados, tanto diegéticos como narrativos.

Así, a través del relato hipodiegético del perro (capítulo XXXVI) reflejo moralizante de la totalidad de la novela, nos percatamos de que *Pueblo* enjuicia el sistema capitalista, que

²³ «A todas horas, todos los días, de la mañana a la noche, las herramientas que trabajan». p. 541.

genera el mal, la injusticia y la tiranía. Pero si acusa el capital, el perro comprueba la imposibilidad de la revolución y se resigna en aceptar los límites sociales. De la misma manera, el capítulo dedicado a la rebelión de las herramientas muestra que es vano escapar del trabajo. El fracaso no solo atañe la diégesis, la construcción idílica de la sociedad, sino también el intento de crear una nueva forma de ser y de rebasar sus límites.

Por fin, afecta la forma narrativa, que sufre una doble derrota. A nivel de la instancia narrativa, vuelven a aparecer límites que se habían momentáneamente derrumbado y se crea de nuevo la fractura entre los seres. Por eso, si el «nosotros» persiste hasta el epílogo, la composición del «nosotros» cambia a partir del capítulo XXX, «Arreglo». El narrador reconoce la diferencia insalvable entre el escritor y el pueblo y se asimila a partir de entonces con la clase de los opresores, de los ricos, de los hombres con fama y se aleja de los pobres:

Y sentimos, en el fondo de nuestro ser, que esta actitud espiritual, de estos seres modestos, de estos pobres, vale más, mucho más, infinitamente más, que todo lo que somos nosotros y todo lo que nosotros tenemos; renombre, poder y aplauso de las gentes. (p. 574)

Por fin, la estructura misma de la novela remata este movimiento, recrea los límites del narrador, y afirma la limitación de la humanidad. En efecto, con su título, «Epílogo en un sueño», el epílogo cuestiona la experiencia anterior comparada con un sueño, recalca su aspecto ficticio y le impone una limitación estructural. Además, en este epílogo, que merecería una atención más detenida, la limitación, que se vuelve obsesional²⁴, acarrea una sensación de ahogamiento, perceptible en la reiteración de las formas negativas. Sobre todo, cambia la voz narradora ya que aparece por primera vez en *Pueblo* la primera persona del singular. Esta levanta nuevos límites para el narrador concebido como ser y sobre todo, como creador de nuevas formas narrativas. Podemos entonces preguntarnos si, después de la intensa fase de experimentación de Azorín durante los años veinte, y después de la comprobación de fracaso que trasparenta en *Pueblo*, se puede percibir un renuevo en las novelas que siguen, desde *El escritor* hasta *Salvadora de Olbena*, o si reflejan únicamente la reiteración de esquemas ya explorados, señalando entonces el agotamiento del creador.

²⁴ «Los límites de las cosas» (p. 593), «la limitación» (p. 593), «sentir la limitación» (p. 594), «sintiéndose limitada» (p. 594), «limitación en el conocimiento» (p. 594).

BIBLIOGRAFIA

- AULLÓN DE HARO, Pedro. «Teoría general de la vanguardia». In: Javier Pérez Bazo. *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse: C.R.I.C; Paris: OPHRYS, 1998, p. 31-52.
- AZORÍN (José MARTÍNEZ RUIZ). *Pueblo: Novela de los que trabajan y sufren. O.C. Tomo V*. Madrid: Aguilar, 1960, p. 511-594.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. *Las novelas de Azorín*. Madrid: Ínsula, 1960, 315 p.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza editorial, 1998, 234 p. ISBN: 84-206-4110-3.
- PAZ, Octavio. «El surrealismo». In: Víctor García de la Concha (ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus, 1982. p. 36-45.
- PEYRAGA, Pascale. *Azorín en quête d'une surréalité*. Thèse de doctorat: Et. Ibér.: Pau: Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2000. 582 p.
- RICAU-HERNANDEZ, Andrée. *L'Univers romanesque d'Azorín: Etude structurale*. Toulouse: Editions universitaires du sud, 1995, 456 p. ISBN : 2-7227-0056-5.
- RISCO, Antonio. *Azorín y la ruptura con la novela tradicional*. Madrid: Alhambra, 1980, 284 p. ISBN: 84-205-0718-0.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín. «Extrañamiento e identidad de “su majestad el yo” al “éxtasis del yo” ». In: Víctor García de la Concha (ed.). *El Surrealismo*. Madrid: Taurus, 1982. p. 50-73.