



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.



Referencia bibliográfica

Belli, C. (1983). *El Surrealismo en la poesía hispanoamericana* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.



REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título: El Surrealismo en la poesía hispanoamericana

Autor: Carlos Germán Belli de la Torre

Año: 1983

Lugar de publicación: Lima, Perú

Tipo de tesis: Bachiller

Palabras claves: André Breton, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Pablo Neruda, César Vallejo, Rubén Darío, literatura surrealista, poesía hispanoamericana, vasos

Referencia en APA 7ma. ed. Belli, C. (1983). *El Surrealismo en la poesía hispanoamericana* [Tesis para optar el Grado Académico de Bachiller en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

El trabajo se propone describir y explicar el impacto de la corriente surrealista en la poesía hispanoamericana. Para ello, se plantea la hipótesis de la existencia de vasos comunicantes entre el surrealismo y Latinoamérica. Asimismo, el estudio parte de la idea según la cual el contexto histórico-cultural de la región fue afín al desarrollo del surrealismo en sus tierras.

Palabras Clave: André Breton, Emilio Adolfo Westphalen, César Moro, Pablo Neruda, César Vallejo, Rubén Darío, literatura surrealista, poesía hispanoamericana, vasos comunicantes.



0009

2735.09

NO SE PRESTA
A DOMICILIO



NO SE PRESTA
A DOMICILIO



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

PROGRAMA ACADÉMICO DE LITERATURA

EL SURREALISMO EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA



TESIS PARA OPTAR EL GRADO
DE BACHILLER EN LETRAS
CARLOS GERMAN BELLI DE LA TORRE

LIMA, 1983



073
Lt.

AS. 05. 88



INDICE

| | PAG. |
|----------------------------------|------|
| PALABRAS LIMINARES..... | I |
| CAPITULOS | |
| LOS PRESAGIOS..... | 1 |
| LA TIERRA DE ELECCION..... | 6 |
| ADVENIMIENTO Y PROYECCIONES..... | 12 |
| DESLINDE INDISPENSABLE..... | 22 |
| CONCLUSIONES..... | 32 |
| BIBLIOGRAFIA CONSULTADA..... | 34 |

073



PALABRAS LIMINARES

Permítaseme primeramente un exordio de tipo personal, que ruego se me disculpe. El surrealismo ha suscitado en mí un incesante interés desde el umbral de la juventud. Principió todo con el descubrimiento de su pintura, que me hizo posible ver por primera vez, a cielo descubierto y sobre la superficie de un lienzo, los misteriosos mundos inventados por la mente humana, gracias a la fantasía, los sueños y las alucinaciones. La sorprendente revelación trajo consigo el conocimiento de una novedosa modalidad estética, caracterizada por un sentido de búsqueda, que me despertará una afición constante por las otras corrientes de vanguardia, particularmente por esa lingua franca, que hace que las expresiones poéticas de los ismos modernos posean entre sí un marcado aire de familia.

Pero, además del hecho estético, el surrealismo ha constituido para mí un acicate para otras cosas. Así, una superficial atención por la ciencia y, en consecuencia, una rudimentaria idea de la revolución tecnológica, como alternativa al logro del paraíso en la Tierra. Desde un comienzo me apegé en el



humor negro, como la mejor catarsis para la liberación de las tensiones anímicas, por medio del silencioso acto de escribir; y, además, fue un estímulo frente al azar objetivo, afinándose una especial aptitud por las premoniciones adivinatorias, las reminiscencias turbadoras y las coincidencias increíbles. Simultáneamente a esta disposición ante los arcanos de la vida cotidiana, una otra referida al hallazgo capital de la mujer y la manifestación de la doctrina del amor sublime. Por otra parte, el concepto central en torno a la realidad superior o punto supremo en que se disuelven las antinomias, pese a su exclusiva perspectiva materialista, ha sido un incentivo para afirmar mis sentimientos religiosos.

Finalmente tales circunstancias hacen que me atreva a rastrear la huella indeleble del surrealismo en la poesía hispanoamericana, aunque limitado por la escasez de las fuentes bibliográficas. Sin embargo, contrastando, hay en cambio una persistente mención: día a día parece poseer cada vez más un particular atractivo para propios y extraños, porque se recurre maquinalmente a él para designar todo texto, pintura, objeto o situación, que constituya en sí sinónimo o fiel espejo de rareza. Pero los escollos se centuplican cuando se pretende determinar si un poeta es surrealista o no, por haber más de un patrón para definir este carácter.



En el presente trabajo me permito tomar como hipótesis la existencia de una suerte de vasos comunicantes (o, si se quiere, puntos de contacto invisibles) entre América Latina y el surrealismo: por un lado, la inclinación de sus principales miembros hacia el Nuevo Mundo y, por otro, la realidad latinoamericana permeable a la recepción del espíritu del movimiento. Igualmente, he elegido como premisa el planteamiento del crítico rumano Stephan Baciu -hoy el más conspicuo parito en la materia-, quien señala como condición previa para clasificar al poeta surrealista latinoamericano una doble exigencia: el estilo y la profesión de fe.



LOS PRESAGIOS

Como un peregrinaje a las fuentes, un viaje de iniciación en la modernidad, tres latinoamericanos solían ir a la casa de André Breton, en París, a mediados de los cincuenta. No obstante su mocedad, el peruano Leopoldo Charierse, el venezolano Juan Sánchez Feláez y el cubano Fayad Jamis eran acogidos por el caudillo del surrealismo con llaneza, cordialidad y un especial interés por saber acerca del Nuevo Mundo, para él magnético como un imán, acaso tan legendario como la misma Atlántida. Los jóvenes visitantes eran a su vez contertulios de otros escritores y pintores venidos de lejanos puntos, y que también habían llegado hasta allí guiados por la buena nueva, cuyos ecos ya se oían con insistencia en muchas partes.

Si bien en francés tanto sus poemas como los títulos de sus cuadros, el surrealismo fue fundamentalmente internacional desde el principio cuando nació a orillas del Sena, como una costilla desprendida de la alborotada corriente dadaísta. Así, una inclinación tendente al exterior y el variado origen de sus miembros, hacen de que sea un cenáculo supranacional. En un comienzo, en razón al matiz marxista de su doctrina, resulta atraído por la



Unión Soviética, con cuyo destino se identifica hasta el momento en que se suprime la persona y las opiniones de Leon Trotsky, quien alcanzará a cobijarse en México. En adelante la proyección geográfica cambia de rumbo: Breton va inclinándose hacia otras culturas del planeta, y en particular llega a ser un fiel devoto de América Latina.

Pero no es éste un fervor intempestivo, ni algo que emana de una elucubración personal. Hay ciertos indicios previos que dejan entrever que la relación será, andando el tiempo, natural como cuando un ser aspira el aire. En la partida bautismal de tal hecho, se lee una fecha y el nombre de una ciudad: el 4 de abril de 1846 y Montevideo. ¿Qué sucede allí ese día? Isidore Ducasse, más tarde conocido como el Conde de Lautréamont, ve la luz en la capital uruguaya. En su poema-testamento, denominado Cantos de Maldoror, que es un tácito homenaje a Lucifer, estampa la siguiente frase al parecer sin ton ni son: "Bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección". Para el psicoanálisis, he aquí los símbolos de la cama, la masculinidad y la femineidad (1); para la hermenéutica literaria, la yuxtaposición de dos realidades distantes, mejor dicho, la unión de los contrarios, sin duda una extrañísima idea forjada por añadidura en la mente de un escritor oriundo de América, donde nace gracias a la pura casualidad.

(1) M. CARROUGES, André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Paris, Gallimard, 1950; p. 121.



El nacimiento de Lautréamont, en la zona del Río de la Plata, quizás encierre el primer presagio de la tradición moderna latinoamericana. El enigmático Cisne de Montevideo, hijo de un funcionario consular francés, llegará a ser el supremo ídolo de los despiadados iconoclastas del siglo XX. Sin reticencias, resulta entronizado en el exclusivo santoral surrealista, y, a la par, la incomprensible imagen acuñada por él, constituirá el mayor acicate para la concepción del automatismo poético y pictórico, procedimiento creador que, al final de cuentas, no responderá a las grandes esperanzas cifradas, como lo reconoce con amargura el propio Breton (2).

Al Conde de Lautréamont, fallecido en 1870, lo descubrirán recién en París a principios de siglo. Por su parte, Rubén Darío lo revela al público iberoamericano en las páginas de Los raros, volumen fechado en 1905. En este descubrimiento, Darío manifiesta poseer un ojo de lince, acostumbrado a asiduas lecturas de los escritores malditos. Consecuentemente, el nicaragüense no le teme al montevidense, se le acerca y toma conocimiento de quien más tarde se constituirá en un clásico del satanismo. De tal modo, frente a los perturbadores himnos de Lautréamont, es el primero que en español se hace tan inquietante pregunta: "¿Qué infernal cancerbero rabioso mordió a esa alma, allá en la región del misterio, antes de que viniese a encarnarse en este mundo? Los clamores del teóforo ponen espanto en quien los escucha. Si yo

(2) Jean-Louis BEDOUIN, La poésie surrealiste. París, Seghers Paris, 1964; p. 21.



llevara a mi musa cerca del lugar en donde el loco está enjaulado vociferando al viento, le taparía los oídos" (3).

Con Darío entonces arranca un parentesco profundo. En él hay síntomas que anuncian tal relación, y que a la vez reflejan que era de suyo una sensibilidad permeable a la nueva cultura. Pues, en cierto modo, son premonitorias sus páginas sobre Lautréamont, escritas antes de que se prefiera los Cantos de Maldoror como libro de cabecera, rescaten a su autor y lo pongan por las nubes. Pero, además hay otra señal, como es un preciso concepto coincidente con una de las premisas del movimiento, y que constituye una verdadera corazonada por parte de Darío.

En efecto, en el prefacio de El canto errante -libro de su edad madura-, el modernista pone de relieve otro punto de intersección con el porvenir. Dice escueta pero explícitamente: "El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento" (4). Antes, en nuestro idioma, tal vez ningún otro escritor había puesto tanto énfasis en la facultad de la supervisión o videncia, en abogar por ese conocimiento supra-sensorial que penetre en el mundo extravisible. Lo que postula converge con la opinión bretoniana de que el arte y la poesía son un medio de conocimiento de la realidad a través del ensueño, el azar y el automatismo. De hecho, la supervisión a la que aspira

(3) Rubén DARÍO, Los raros. Buenos Aires, Calomino, 1943; p.156.

(4) DARÍO, Poesías completas. Madrid, Aguilar, 1967; p. 697.



Darío tiende a abarcar la superrealidad o punto supremo, en que deja de percibirse contradictoriamente lo real y lo imaginario. Es éste el corazón de la filosofía surrealista (5).

La percepción de los primeros indicios (acaso traídos por los cabellos) se amplía más adelante de manera clara, irrefutable y sustentada en el consenso común. La vista se fija en un precursor por sus cuatro costados, hombre discretísimo, que discurrió tardíamente, huérfano de seguidores, sin cruzar nunca los linderos de su ciudad natal. Es nuestro José María Eguren, quien, no obstante, llega a ser un impenitente viajero imaginario en el más amplio sentido de la palabra: explora repúblicas literarias y mitologías lejanas, engendra una población de personajes fantasmagóricos, y practica la visión suprasensorial, de la que nos hablaba Darío. Es una facultad con poderes absolutos entre sus sienes, para desbocar la fantasía, transitar por el sueño, adentrarse en la noche, entrever la otra vida, en fin, asumir una postura adivinatoria permanentemente de cara a lo desconocido, que era la divisa de su vida, según lo proclamó. Los presagios vislumbrados en los versos se concretan en la prosa poética de su colección Motivos, a través de una puntual erudición y, sobre todo, en un rotundo credo cármico -como acabamos ya de insinuar-, expurgándole al acto de dormir hasta el menor vestigio de pesadilla, y erigiéndolo en cambio en una vía hacia la belleza, en una escala a la Divinidad (6).

(5) André BRETON, Los manifiestos del surrealismo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1965; p. 75.

(6) José María EGUREN, Obras completas. Lima, Mosca Azul, 1974; pp.250-253.



LA TIERRA DE ELECCION

Los hombres que perdieron la fe en Dios, pretenden de improviso el más allá aquí, devolverle toda su original frescura al mundo, y nunca más retornar descorazonados a la casa burguesa edificada sobre los cimientos de la patria, la familia, el trabajo y la ley. Los más radicales prefieren programar el suicidio, hasta con elegancia y minuciosidad, o la fuga sin retorno, o bien la incomprensible abstención que les permita pasar de incógnito por entre el rebaño de los hombres de letras, desdeñando los títulos sociales y las posiciones fosilizadas, los honores y los grados, los uniformes y las condecoraciones (1). En cambio, van al grano: embisten a la razón y la lógica. He aquí, como un consorcio de maniqués de cabezas desolladas, los nuevos iniciados intercambian entre ellos textos colectivos denominados increíblemente "cadáveres exquisitos", y anuncian a los cuatro vientos que no todo es rémora de la domesticada vida diaria, y que sí hay por fortuna primicias de épocas e instantes significativos, lugares y seres privilegiados.

(1) Las ideas libertarias enunciadas en este pasaje han sido entresacadas del artículo Descubrimiento del surrealismo, de Pierre Mandiargues, publicado en Unión (Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), n.3, año II, julio a setiembre, 1964, pp. 27-28.



André Breton -enterrador de Dios y alma del cenáculo- principia a rastrear en la carta terrestre un punto cuya configuración y atmósfera sean propicias para que el espíritu despliegue sus poderes sellados tan herméticamente. Inicia sus viajes interiores por los arcanos del sueño y la fantasía, sus exploraciones por la topografía urbana buscando similitudes entre el cuerpo humano y la ciudad, entre ésta y las figuras emblemáticas. Finalmente descubre lo que busca con tanto ahínco, cuando llega a México en 1938, revelándosele este país como el lugar que tiende a ser surrealista, por la mezcla dinámica de sus razas, su topografía, su flora y sus aspiraciones más altas. (2). Naturalmente, para Breton, toda América Latina también estaba en tal situación.

El peso de la indiferencia tiene a veces un exacto correlato contrario. Pues a la absoluta desatención con respecto a Oriente, corresponde una sostenida proyección hacia el Nuevo Mundo, como le indican los viajes de Breton, la visita de Robert Desnos a Cuba, la de Benjamin Péret al Brasil, y la permanencia de Antonin Artaud entre los tarahumaras de México. En conclusión, nunca pisarán la India, reino del falo y los monzones, ni contemplarán la conjunción del sexo con la Divinidad en el templo de Khajuraho, aunque sí peregrinarán hacia el punto cardinal opuesto, navegando a través de un océano habitado por sirenas, hasta llegar al joven continente de constelaciones distintas. En consecuencia,

(2) El estudioso rumano Stefan Baciu, profesor de la Universidad de Honolulu, en su Antología de la poesía surrealista latinoamericana (México, Editorial Joaquín Mortiz, 1974, p. 16) escribe lo siguiente: "...André Breton, cuando al llegar a México en 1938, hablando con el escritor e historiador hondureño Rafael Heliodoro Valle y contestando a su pregunta ¿existe un México surrealista?, dijo que: 'México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas'".

pronto surge una parentela espiritual entre París y América Latina; más adelante se notará claramente que la sensibilidad del cenáculo poco o nada tiene que hacer con las nuevas situaciones de la cultura europea de la postguerra última, y parece más bien que cayera como anillo al dedo en la imaginación de determinados poetas y pintores de las antípodas.

En toda interrelación afloran vínculos insospechados que unen más a ambas partes. Específicamente, la comprensión de América Latina estriba acaso en un deslumbramiento por el escenario geográfico, como si la compleja ideología del set internacional fuera un estado natural del ambiente. Allá, en Chile, la "tierna herida" por el desprendimiento de la Luna, que al separarse de la Tierra deja tras de sí el "agujero" de la cuenca del Pacífico (3); por todas partes, minas abiertas a cielo abierto, atrayendo a los más desalmados de ultramar; desparramadas ciudades nacidas por casualidad; una larga franja desértica, que aparece y desaparece, insinuando el paisaje lunar; pero, de súbito, la topografía se repliega en sí misma como si quisiera mostrar su única y verdadera faz, en definitiva, en un inaccesible paraje de los Andes, donde figuras geológicas a modo de hombres y animales lucen sentadas en las faldas de los volcanes. En otro ángulo, los jardines botánicos parecen unir allí su exquisitez y fuerza, ya verticalmente, sobre el lime, cuando la jungla como una impenetrable muralla impide el paso de la luz; ya horizontalmente, a ras de ríos y lagunas, cuando

(3) André Breton, en su poema La moindre rançon (Poèmes, París, Gallimard, 1948, p. 230), en homenaje a Chile -de donde es oriunda su esposa Elisa- se lee el siguiente verso: "La tendre cicatrice de rupture de la lune con la terre", que a su vez lleva esta cita a pie de página en español: "Los geólogos han descubierto un hecho adicional que presta una fuerte base a la hipótesis de que la cuenca del Pacífico es realmente el "agujero" dejado en la superficie de la Tierra por la separación de su satélite". (George Gamow: Biografía de la Tierra).

tupidos mantos de nenúfares se extienden puntualmente hasta obstruir el paso de la canoa y el salto del bufeo.

A lo lejos, a pocas millas de donde vino al mundo Lautréamont, se yergue el Regio Buenos Aires, la Cosmópolis (4), como la bautizó Rubén Darío, y donde él gustaba discurrir por ser un imperio cultural, corazón de las modernidades, receptor de la novedad de última hora. Sin embargo, andando el tiempo, un bonaerense renegará inconscientemente de su homogénea urbe, al ser tocado por la tentacular geografía y el espíritu arcaico del Nuevo Mundo. Es un flamante abogado porteño que se resiste a ejercer su profesión y prefiere la errante vida marinera, que lo llevará por los océanos del continente, labrándole un talante a lo Robinsón Crusoe, hasta terminar en discordia contra la sociedad, las trabas, los reglamentos que limitan nuestras vidas.

De espaldas al Regio Buenos Aires dariano, efectivamente, en Enrique Molina se anida la viva impaciencia del nómada, y cuyo desplazamiento en general es armónico por añadidura. Desesperado hijo pródigo cuando se halla en el seno de la casa burguesa, pero deja de serlo a medida que va avanzando entre arrecifes, archipiélagos, puertos, ríos, marismas, hasta el mismo corazón del trópico, que hipostáticamente es el edénico mundo prenatal, desde donde justamente ha iniciado su interminable viaje:

Era el corazón de mi madre
Aquel tan-tan de las tinieblas
Aquel tambor sobre mi cráneo
En las membranas de la tierra.

(La lenta piragua materna
Un ritmo de espumas en viaje
Una seda de grandes aguas
Donde un suave trópico late)

La vida prenatal

(4) Darío califica así a la capital argentina en Prosas Profanas. Primero, en las Palabras Liminares, en que estampa esta frase: "Buenos Aires: Cosmópolis"; más adelante, en el verso inicial de la composición Del campo: "¡Pradera, feliz día! Del regio Buenos Aires". (Poesías completas. Madrid, Aguilar, 1967, pp. 546-559).

Punto de partida, también punto de llegada, porque en el fondo -tal como lo previó el poeta- el claustro materno se prolonga en el espacio exterior, no en la ciudad occidentalizada sino en el trópico americano. Por ello, en cierta manera, Molina refleja nuevamente la atmósfera anterior cuando escribe acerca del lavado de la ropa en las aguas del río Tumbes, en el Perú, que para él registra el carácter de una imprevista liturgia acuática, en que los eficientes resultan purificados por las ondas del río y los rayos solares:

a través del salvaje corazón de un lugar impregnado
por el espíritu de un río de América -extraña
ceremonia acuática desnudos el chole y yo
entre las valvas ardientes del mediodía ¡oh lavaderos
nómades! purificados por el cauterio
de unas olas
por la implacable luz del mundo

Rito acuático

Pero cada país latinoamericano no se distingue únicamente por su flora, relieve y geografía, sino porque allí la gente acostumbra a vender su alma al sueño más incoherente. La existencia cotidiana deja de ser zarrapastrosa, ya que día y noche coexiste con la imaginación desatada, como si don Quijote y Sancho Panza fueran dos rostros de un mismo medallón. Es decir, a la par, la locura más cuerda y la razón más exaltada. Si buceamos en las reconditeces de la identidad colectiva, si miramos derecho a lo desconocido, alcanzamos a comprender mejor el parentesco entre el set de París y estas tierras. En la síntesis cultural, los mitos y la magia entrecruzados con la religión católica, en las cercanías de un mundo profano e industrial. Además, la yuxtaposición de estilos artísticos



diametralmente distintos, como el occidental y el precolombino, y, llamativamente, la coexistencia de lo sofisticado y lo primitivo.

La boda de las realidades desemejantes resulta aún más intensa. Breton dijo que la fusión de las razas es uno de los toques de la propensión surrealista de México; en tanto que Desnos observaba que las mil alianzas de los españoles y portugueses con las razas negras e indias constituye de por sí una transformación (5). Esta suprema mezcla recuerda lógicamente la alquimia medieval, cuya finalidad era transmutar los metales en oro. ¿Qué correspondencia puede haber entre la conversión y multiplicación de las actuales colmenas de hombres y mujeres latinoamericanos y el enjambre de retortas y hornos del viejo alquimista? Por cierto, una analogía simple pero al fin y al cabo simbólica, como es la transmutación de la materia primera representada por todas las sangres de la especie y todos los minerales del planeta. El juicio del poeta deja entrever que superar la fatal división humana, equivaldría a la gran metamorfosis del hombre, concretamente a la conciliación de los contrarios y, por lo tanto, coronar la realidad superior, que es el más allá aquí y ahora al cual aspiraban los miembros del cenáculo.

(5) Esta afirmación de Robert Desnos está contenida en un artículo que escribí en 1931 con motivo de su visita a Cuba realizada en 1928. Bajo el título de El porvenir de Cuba y América, aparece inserto en la revista Unión, en el número citado en la nota primera (pp. 29-31).



ADVENIMIENTO Y PROYECCIONES

El primer manifiesto surrealista data de 1924, y poco después empiezan a circular sus ideas fundamentales por estas latitudes. En general, la recepción tiene lugar únicamente en algunos países tocados por la tradición literaria y a través de minorías extremadamente aficionadas a la novedad de última hora. Para ver mejor el advenimiento y las proyecciones, recurramos al necesario fetichismo cronológico, y bosquejemos tres períodos que constituyen un rudimentario esquema, cuyos límites pueden entrecruzarse, como suele suceder. Los síntomas iniciales aparecen hacia 1928; en seguida, la fase de las concreciones entre 1930 y 1950; y, por último, las ramificaciones profundas a partir de los recién llegados al filo del medio siglo.

El set de París, constituido por perfectos civilizados de Occidente, fue un grupo tironeado por frecuentes desavenencias internas, que originaron una especie de inusitada necrología: partidas de defunción, autopsias realizadas por renegados y opositores (como la que escribió Vallejo bajo la moda del instante), que pretendían sepultar prematuramente al movimiento. ¡Qué ocurre a la sazón entre



nosotros? Los surrealistas autóctonos, como se les ha llamado, conforman pequeñas sociedades consanguíneas, equiparables acaso a la fraternidad prerrafaelista en el Londres decimonónico. En consecuencia, las iras desatadas hacia el exterior rechazando la realidad abyecta en que vivían, según ellos, plagada de lugares comunes y pequeñas satisfacciones. Más aún, para fulminar particularmente a los que son blanco de sus incurables fobias, en un permanente e insobornable deslinde: el grupo argentino contra los escritores de la revista Sur; los chilenos de la Mandrágola en una ininterrumpida contienda con Neruda y sus adictos, o César Moro repudiando la pintura indigenista peruana (1).

Una visión itineraria, de sur a norte, evidenciará hasta una cierta simetría en las élites receptoras, que van haciéndose aún más pequeñas a medida que pasamos de un lugar a otro, hasta quedar todo reducido a un solitario adepto, como fue y lo es Octavio Paz en México. La electrizante ideología, pese a su alto voltaje, llega en orden y concierto nada más que a cuatro ciudades. Así, en Buenos Aires y Santiago operan sendos grupos -los chilenos más orgánicos que los argentinos-, pero unos y otros abocados a la difusión sistemática de los principios y de las obras más importantes, y caracterizados todos por la adhesión inquebrantable, que los marcará para el resto de sus días, como

(1) César MORO, Los anteojos de azufre. Lima, edición privada, 1958; pp. 17-21.



una patética presencia en las entrañas. Sin duda, en diversos tonos y maneras, nadie en América Latina encarnó aquello como el argentino Aldo Pellegrini, médico y poeta. Recibe la buena nueva y para revelarla funda en 1928 la revista Qué, junto con otros estudiantes de medicina, constituyendo el primer órgano en español. En adelante, traduce completamente a Lautréamont, los tres manifiestos del movimiento, así como una antología surrealista, de la cual también es compilador, y que probablemente resulta la mejor hasta ahora. Además, teórico, animador de publicaciones efímeras pero legendarias, e inclusive librero, bajo una sola idea fija: la poesía como texto y contexto de vida, esto último equivalente a la insumión del revolucionario, el amor incandescente del amante, el Paraíso terrenal entrevisto por el santo.

En 1823, en su neoclásica Alocución a la poesía, Andrés Bello invoca que la poesía abandone las cortes de Europa y venga a las naciones nacientes de América, cuya historia y naturaleza le serán más propicias. Aún, en medio de las guerras de la Independencia, Bello no titubea en esgrimir un programa de emancipación literaria, que sólo se materializará unos setenta años después al fundar Rubén Darío el estilo modernista. Sin embargo, pasarán todavía otras décadas más para que se produzca finalmente el fenómeno de la paridad cuando un latinoamericano actúe en el seno de un ismo europeo. Posiblemente antes que César More no hubo otro



que fuera un efectivo militante: ni seguidor en ausencia, ni casual compañero de viaje, sino copartícipe en un primer plano, bien como uno de los organizadores de la exposición internacional de México, bien como colaborador en las publicaciones del cerrado grupo.

Moro llega a establecer tal paridad gracias a la intensidad de su conciencia poética, presente sobre todo en La tortuga ecuestre, libro escrito en español, y en Le chateau de grisou (El castillo de grisú), en francés. En el primero disloca la lógica, la estructura verbal y la presentación de la naturaleza, por obra de un suntuoso lenguaje automático y el ímpetu de la pasión amorosa; pero en Le chateau de grisou no sólo opta por otro idioma sino que el discurso se torna reflexivo, menos abigarrado, y hasta alcanza claridad, rara en Moro, como creo que ocurre en la composición siguiente:

Tú como yo tienes el ojo apagado piedra
Como yo sueñas un cataclismo
Entre humedad sequía o tiempo indiferente
Una misma sed nos agobia
Parejo destino: la tierra el hastío

De tanto haberte mirado oh piedra
Heme aquí en el exilio
Hablando un lenguaje de piedra
Al oído del viento

En el tiempo infinito
Se han secado las lágrimas
Pero ¡qué llaga
Encierra nuestro mundo?

.....

Piedra madre (2)

(2) La traducción pertenece a Ricardo Silva-Santisteban, y ha sido tomada de la Obra poética, de César Moro, (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980; p. 115).



La piedra siempre ha sido objeto de devoción y respeto, ya que viene de otras partes, como el meteorito que cae de los cielos; por tal razón, impresiona en todo el mundo al hombre primitivo, de ayer y hoy, que le atribuye fuerzas y virtudes mágicas. Sin embargo, la imaginación de un poeta contemporáneo nos enumera perspectivas sombrías. No es el corriente símbolo de la cohesión y la firmeza, asociado al culto de la tierra, sino una visión casi apocalíptica connotada en detalle: el cataclismo, la mudéz y la llaga compartidos por partes iguales entre el hombre y la piedra.

En Lima, Emilio Adolfo Westphalen también es atraído por las claves del surrealismo, desde sus tempranas páginas de juventud hasta las de madurez. Lo es de una u otra manera, hasta en su largo silencio durante cuatro decenios, como si tácitamente cumpliera a pie juntillas la consigna de la ocultación, la desconfianza al elogio público, la seductora invitación a la clandestinidad (3). Pero esta abstención literaria tiene una contrapartida en Octavio Paz, quien a partir de Liber-
tad bajo palabra, publicado en 1954, va recorriendo tramo a tramo un camino del todo opuesto. En adelante, parece que restaurara maquinalmente lo más esencial de Darío, tan vilipendiado por los ruidosos vanguardistas de los inicios. La convergencia está en la común práctica de un arte combinatorio, que en Darío es la asociación del parnasismo y el simbolismo; y que en Paz constituye una concienzuda experimentación estilística que va desde

(3) André BRETON, Los manifiestos del surrealismo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1965; p. 126.



el endecasílabo tradicional, puesto al servicio de lo sagrado extrarreligioso, hasta la desintegración del texto en pos del verso visual. El otro vínculo estensible es la parecida profesión de fe erótica -comunidad espiritual, comunidad carnal-, como la incomparable alternativa al desamparo terreno.

La fe de Paz tal vez se emparenta con el credo del amor sublime, en que se ligan firmemente el romanticismo y el erotismo. Espiritualidad y carnalidad exaltadas por igual hasta el nivel máximo de lo sublime, y que en el pasaje central de Piedra de sol se tornan una fuerza centrípeta, que llega a rehabilitar la perdida identidad de la especie:

.....
Los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarlos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en solo un cuerpo y alma,
oh ser total...

Piedra de sol

Poseer la verdad en un alma y un cuerpo, como lo proclamó Rimbaud. Perfecta alianza de los contrarios, como lo ilustran los conceptos chinos del yang y del ying -principios cósmicos de lo masculino y lo femenino, respectivamente. Pero no es la sexualidad con trascendencia hacia Dios, en acto y placer como en el erotismo celeste de la India, sino la relación amorosa





que encierra un significado inmanente, como un retorno a la semilla, hasta el mismo crisol de la condición humana. No es ya únicamente la mujer un trozo de la mujer esencial, como dijo Baudelaire de su musa Jeanne Duval, sino ahora la pareja un trozo de la pareja esencial.

¿Cómo el hombre y la mujer consiguen juntarse contra viento y marea? ¿Cómo se llega a la complementación, a la restauración del ser total? Previamente al encuentro capital, una indesmayable actitud de espera, bajo el imperio de un sexto sentido. Desatenderse de la razón y escuchar el murmullo interior, los ecos que se proyectan dentro de nosotros. He aquí entonces el espíritu, silencioso y atento, como la sibila ante el verbo del arcano. Son frases incoherentes como a veces se escuchan en el sueño, y como bien nos lo dice el chileno Braulio Arenas:

Tú hablaste del corazón hasta por los ojos
Tú hablaste del fuego hasta por la nieve
Por ti yo un día me decidí al azar
Para encontrarte

El corazón

Es una suerte de comunicación transmental que el amador percibe durante su espera. Finalmente, al oír la señal, decide apartarse del determinismo de lo establecido, y bajo un impulso incontenible él mismo desnuda la urdimbre del azar, desencadenándose el resplandor de la revelación, el hallazgo que había estado siempre aguardando.

Yo he desatado el nudo del amor
-Una mañana me decidí de súbito-
Y sólo quien haya logrado desatarlo
Podrá entenderme



Yo he desatado el nudo del azar
Un nudo astuto viejo y persistente
Y esta tarea era semejante
A la belleza

Yo he desatado el nudo del azar
Y tú mujer apareciste entonces
Mujer azar y azar mujer eran en todo
Tan semejantes

(Id.)

La mujer es más que un médium intermediario, un hada bienhecho-
ra cuya imagen resulta fiel espejo del destino, como una unión hipos-
tática, según la visión del poeta. En consecuencia, reina del azar
objetivo no sólo en presencia de la luz del amor, sino también en
las sorprendentes coincidencias, en las inquietantes premoniciones
y en la reminiscencia del Paraíso terrenal, como legítima descendien-
te de la Eva bíblica.

Después de la larga ocultación de sus versos, que se temía defi-
nitiva, Emilio Adolfo Westphalen divulga un puñado de nuevos textos,
en uno de los cuales la facultad imaginaria es desplegada tan plena-
mente como la revelación del azar por parte de Braulio Arenas. He
aquí el poder realizador de la fantasía sacando a luz un paisaje
mental inusitado: el mar invade la ciudad, transfigurado en un ser
viviente, acaso un animal, que hace gala de sigilo y aun delicadeza:

¿Es éste el mar que se arrastra por los campos,
Que rodea los muros y las torres,
Que levanta manos como olas
Para avistar de lejos su presa o su diosa?

¿Es éste el mar que tímida, amorosamente
Se pierde por callejas y plazuchas,
Que invade jardines y lame pies
Y labios de estatuas rotas, caídas?

.....



La ronda inagotable prosigue,
El mar enarca el lomo y repite
Su canción, emisario de la vida
Devorando todo lo muerto y putrefacto.

El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes,
Recomienza el trabajo viejo:
Limpiar los estragos del mundo,
Cubrirle todo con una rosa dura y viva.

El mar en la ciudad

La conquista de lo maravilloso -ese Wonderland o tierra de las maravillas- puede consumarse ya por el intempestivo azar, ya por la febril imaginación. Pero lo que nos interesa ahora es la imaginación, que impela al espíritu a trascenderse. ¿Qué ocurre en el texto westphaliano? Parece que el poeta descendiera en el subconsciente colectivo, para extraer de allí una idea sepultada a lo largo de los tiempos, concretarla, y pueda así ser aprehendida por los demás. El lector tal vez se sorprenda por los ecos herméticos velados de una catástrofe geológica o la insinuada evocación del comienzo o el fin del mundo. Evidentemente, el recuerdo mítico que también surge con fuerza en los versos de Piedra madre.

El poema y la pintura son las actas que dan fe de la superrealidad, como pueden serlo la flora, la topografía o la mezcla de las sangres, decía Breton. Pero hay también otras maneras, otros lugares insospechados. "No en vano he nacido -escribió Moro dejando entrever tal posibilidad-, cuando miles y miles de peruanos están por nacer, en el país consagrado al sol, y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil de culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso



del divino pelícano tutelar" (4):

Estas palabras llevan a pensar forzosamente en las líneas y figuras de Nazca ejecutadas sobre la piel del orbe, como tatuajes, real y verdaderamente, porque permanecen imborrables quince centurias. Desde la cabina de una frágil avioneta, de golpe aparece ante la vista un colosal criptograma, a pleno cielo descubierto, e insólitamente configurado por surcos hechos con precisión milimétrica a ras del suelo. El ojo interno entonces -no el que revela la realidad circundante- nos convence que la percepción aérea, o sea de arriba abajo, bien puede equivaler a la conciliación de las nociones opuestas, como lo alto y lo bajo, específicamente. Es éste el aviso, éstas son las señales. La noticia de la realidad desconocida por intermedio de signos todavía hoy secretos. ¿Por qué entre tanto no imaginarnos que en los alrededores de la bahía de Paracas, también dejan de ser percibidos contradictoriamente el pasado y el futuro, la vida y la muerte, lo comunicable y lo incommunicable, y que repentinamente podemos vislumbrar acá en la Tierra el supremo punto de la Divinidad, causa de todas las cosas?

(4) César MORO; La tortuga ecuestre y otros textos. Caracas, Monte Avila, 1976; p. 161.



DESLINDE INDISPENSABLE

En la escena artística contemporánea, la incesante presencia de las novedades provocó primeramente una inclinación a emplear la referencia al futurismo para distinguir el espíritu nuevo del siglo XX. Era calificar el presente como una implícita alusión al futuro, que denotaba la idea de que la modernidad era de suyo movimiento y acción, en contraste con la quietud y la pasividad. El calificativo de futurista era frecuente en los primeros tiempos de la vanguardia, pero luego fue declinando hasta ceder el paso a otra noción: el surrealismo como indicador predilecto para conectar desde modalidades estéticas hasta manifestaciones de la vida cotidiana en general. Por lo tanto, en vez de la conciencia tocada por el porvenir, una afición por la superrealidad o el lado oculto de la realidad física.

Guillaume Apollinaire nunca se hubiera imaginado que el término que acuñó para bautizar su pieza teatral bufonesca Les mame-
lles de Tirésias, iba a despertar una seducción tal que sería



empleada por quítame allá esas pajas con el propósito de acreditar nada menos que una época. Porque al final de cuentas lo que en un comienzo parecía que todo era futurista, ahora en las postimerías de la centuria todo parece surrealista. Es una presencia que tiende a generalizarse: va más allá de la poesía y la pintura, y alcanza a las expresiones de la cultura de masas.

Esta influencia terminará desencadenando una especie de denominación al menudeo, cada vez más machacona, con respecto a lo que se supone bajo el espíritu del cenáculo encabezado por André Breton. No es problema cronológico, de vigencias más o vigencias menos, como atañe al advenimiento y prolongación del modernismo, sobre el cual pendem opiniones enteramente opuestas. Por ahora, la preocupación principal es indagar quién es quien, y en qué grado son las aproximaciones o los rechazos del surrealismo en el parnaso latinoamericano. Por fortuna, el escritor rumano Stephan Baciú viene oficiando de indispensable descifrador, ordenando la confusa situación, poniendo los puntos sobre las íes y colocando a cada cual en su sitio. Con tal motivo ha estructurado una nomenclatura simple pero útil y acertada, que impide seguir impartiendo hoy el bautizo surrealista precipitadamente, y en muchísimas ocasiones hasta con la total renuencia del propio bautizado.

La Antología de la poesía surrealista latinoamericana (1), compilada por Baciú y publicada en 1974, pese al tiempo transcurrido, sigue constituyendo -hasta donde sabemos- el único trabajo

(1) Stephan BACIU, Antología de la poesía surrealista latinoamericana, México, Joaquín Mortiz, 1974.



sobre esta materia, razón por la cual resulta el ineludible punto de partida para cualquier aproximación. Allí, luego de la galería de los precursores, van apareciendo, a través de cinco secciones geográficas -Argentina, Chile, Perú, México y Haití-, los poetas surrealistas del Nuevo Mundo, que al decir del antólogo sólo están los que verdaderamente son. Pero ¿cuál es el criterio de la rigurosa selección? Forzosamente, el haber participado en una de las pequeñas y activísimas facciones latinoamericanas, o bien haber tenido alguna relación con el propio set de ultramar. "Los poetas que seleccionamos -afirma- han participado, sin excepción, en los grupos locales vinculados al Movimiento Surrealista y, a veces, han colaborado en las publicaciones de arte surrealista internacional" (2).

La definición tiene como base dos cosas tácitamente: el texto y la actitud personal. No es únicamente una voluntad puesta de manifiesto mediante el lenguaje poético, sino además una adhesión a las ideas del cenáculo, que imprimen un modo particular de encarar la vida. Para Baciú, este último aspecto es la condición sine qua non que da el sello bautismal, y no solamente el procedimiento retórico. La escritura acompañada de la profesión de fe, porque de lo contrario se corre el riesgo del empleo mecánico de determinados recursos estilísticos, y algunas veces hasta con una postura enteramente contraria al movimiento.

(2) BACIU, ob. cit., p. 21.



Posteriormente, el crítico rumano escribe el ensayo titulado Algunos poetas parasurrealistas latinoamericanos (3), en que establece categorías que clarifican aún más la cuestión. Es una escala bien calibrada que determina con precisión los grados en que se expresa el espíritu surrealista; y si bien el motivo de la clasificación es específicamente la poesía latinoamericana, sin embargo incide en determinadas manifestaciones de la civilización contemporánea, poniéndose así de relieve la fuerza con que esta tendencia viene marcando al siglo como una huella indeleble."

La socorrida nomenclatura se abre con el término surrealístico. Empieza entonces a desbrozar el camino explicando esta noción y cuyo enunciado sobrepasa el poema, la pintura y aun el sujeto creador, incidiendo en la realidad objetiva. La define del modo siguiente: "Surrealístico es hoy día, por lo menos un poco, cada artista, poeta o fotógrafo, y diría más: cada individuo que use modalidades que han sido inventadas o empleadas por el Mouvement Surréaliste comenzando en los años 20, cuando todo lo que hacían era llamado 'locura' o, por lo menos 'chifladura juvenil'" (4). Luego, para sustentar su concepto sobre lo surrealístico, Baciu recuerda que el "ojo" de la cadena de televisión CBS es copia del "ojo" pintado por René Magritte; y, en seguida, redondea su definición introduciendo un deslinde pertinente: "Si se puede afirmar que muchísimo de nuestra civilización es

(3) Stefan BACIU, Algunos poetas parasurrealistas latinoamericanos. Eco, 228 (octubre de 1980); pp. 591-601.

(4) Idem., p. 592.



hoy día surrealística, es decir, tocada o influenciada por el Surrealismo, jamás se podrá decir que ella es 'surrealística', puesto que ninguno de quienes la hacen, tuvieron contacto con el grupo, las revistas, los manifiestos y las protestas de André Breton y de sus amigos" (5).

¿Qué es el surrealizante? La respuesta de Baciú va al grano del asunto con toda la vehemencia de su ánimo. El enunciado de esta categoría es harto servicial, porque sirve justamente para poner coto, en el campo de las artes, a la frecuente proclividad de calificar como surrealista, en el más amplio sentido de la palabra, a quienes sólo se limitan a cultivar los mecanismos estilísticos, y en cambio se muestran contrarios a abrazar los postulados que sistematizó y puso en boga el movimiento surrealista. Pone ahora el dedo sobre la llaga, y sale al paso de la tradicional corriente crítica que suele aplicar este calificativo de modo absoluto a quienes son únicamente usuarios de la técnica. "Surrealizante -propone Baciú- es la segunda noción que me permite destacar y por medio de ella definiría a todos aquellos quienes, sin aceptar el Surrealista, y todavía más atacándolo y criticándolo, colocándose en contra de todos sus postulados, tratan sin embargo de usar sus técnicas. En este sentido, me parece que el ejemplo más típico es aquel de Pablo Neruda, de quien André Breton ha dicho en una de sus entrevistas que debido a sus actividades 'se descalifica totalmente bajo el punto de vista surrealista'. (Entrevista de septiembre 1950, a José M. Valverde en 'Correo Literario' de Madrid)" (6).

(5) BACIU, Ob. cit., p. 592.

(6) Idem., pp. 592-593. La precitada entrevista está inserta en el libro de André Breton, El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones. Barcelona, Barral Editores, 1970; pp. 291-296.

Finalmente, ¿qué es según Baciú un parasurrealista, preocupación central de su artículo? Dice que esta noción ya la había adelantado en el prólogo de la Antología..., y que ha sido aceptada, entre otros, por Octavio Paz, José Olivio Jiménez, Antonio Tovar Ludwig Zeller. Para él, el poeta parasurrealista es aquel que "sin ser explícitamente surrealista, coincide o ha coincidido -a veces- con el Movimiento o con su expresión poética". Diríase una especie de "cola prensil" del surrealismo, tal como éste lo fue del romanticismo, según afirma el propio Breton (7).

Por un voluntario uso de los recursos retóricos, o en virtud de las coincidencias generadas por los vínculos que asocian a las vanguardias, algunos fundadores de la poesía hispanoamericana moderna, como Huidobro, Vallejo y Neruda, han sido situados frecuentemente en los alrededores del cenáculo. Sin embargo, por encima de esta tendencia crítica, hay el hecho concreto de la actitud personal de ellos con respecto a los predicados del movimiento, que los coloca en una situación abiertamente antagónica. Las afinidades textuales -gracias a la aproximidad estilística vanguardista- tienen siempre la correlación de una honda discrepancia, que los distinguen nítidamente y los enfrentan a las facciones locales o al movimiento en general.

Probablemente el caso más frecuente es la catalogación de las dos primeras Residencia en la tierra, de Pablo Neruda, que casi por unanimidad ha resultado lo más relevante de todas sus numerosas colecciones. El estilo resueltamente experimental de Tentativa del

(7) André BRETON, Los manifiestos del surrealismo. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965; p. 103.



hombre infinito -sin puntuación y una larga e ininterrumpida secuencia de versos-, dará pase al ciclo de las Residencias, en que el poeta chileno presenta una notable coincidencia con el estilo propiamente surrealista. Así, el ritmo del discurso parece aún más precipitado, porque las imágenes son más obsesivas y desmesuradas en el intento de asociar los aspectos más desemejantes de la realidad física y visible. Es el ansia irrefrenable de poseer la realidad, y para ello Neruda la desmonta, la desintegra en parcelas, retazos, astillas, y la presenta al lector como si fuera un amontonamiento heterogéneo y desordenado. Es el materialismo total, no el alma sino el cuerpo, el amor exclusivamente físico, y la primacía de las cosas desagradables del discorrir diario hasta hacer que el poema parezca un sucedáneo verbal de un ready made de Duchamp. El método mental que Neruda aplica para escribir Residencias, convierte al sujeto poético en un sujeto soñante, y así lo manifiesta no sólo el texto Caballo de los sueños, sino muchos referentes al respecto. Es la representación artística que posee la contextura formal del mundo onírico: visiones rápidas, revueltas y amorfas. Pero el ansia de persecución y sistematización de los engendros delirantes, percibidos tanto en el sueño como en la vigilia, está acompañada de un sentimiento existencial, una latente emotividad generada por la presencia de la materia.

El flujo de las imágenes irracionales, la conciencia brutal del mundo físico, y el sueño como fuente de inspiración, sin duda, constituyen rasgos que podrían clasificarse como surrealista el



estilo de las primeras Residencias nerudianas. Pero la escritura no tiene el marco de la adhesión a los postulados que la sustentan, y en cambio hay una actitud personal totalmente opuesta. En efecto, Neruda es un surrealizante, como bien observa Baciu.

En cuanto a Vallejo, las habituales clasificaciones literarias lo convierten no sólo en un surrealista sino inclusive en un precursor que se anticipa desde un remoto punto de ultramar, lejos de las metrópolis donde se incubaba vertiginosamente el espíritu de la modernidad. Esta catalogación absoluta y persistente tiene un asidero: el texto y la cronología. He aquí lo primero: el ilegicismo, las rupturas gramaticales, la enumeración caótica y el constante recurso de la imagen constituyen características de una aproximación con la modalidad surrealista, que podría haberse dado por la asimilación del ultraísmo, ya patente en las páginas de Trilce. La convergencia estriba en el hecho de que el ultraísmo es una corriente sincretista, que amalgama en sí a los otros ismos, y por lo tanto su poética resulta una mixtura estilística, fiel espejo de la denominada lingua franca. Lo segundo radica en la casi sincronía que hay entre Trilce, que sale a luz en 1922, y el primer manifiesto escrito por Breton publicado dos años después. Lógicamente, teniendo en cuenta las coincidencias estilísticas, estas circunstancias llevan a reputar a Vallejo por surrealista.

Pero Vallejo se opondría seguramente a tal catalogación con todas las fuerzas de su alma. En este caso no es sólo el requisito



primordial de la adhesión consciente, complementaria de la realidad estilística, sino la rotunda oposición del propio autor formulada tanto en el acto poético como en la crítica. En Poemas humanos, estampa el siguiente dístico en que insinúa su disconformidad con respecto a Breton: "Un cojo pasa dando el brazo a un niño/ voy, después, a leer a André Breton?" El rechazo es aún más claro y terminante en el artículo Autopsia del surrealismo, que es una secuela de esa necrología literaria generada por las guerras intestinas que terminaron por diezmar al cenáculo. En consecuencia, Vallejo se convierte en el enterrador prematuro, en contraste con Darío y Eguren, quienes más bien oficiaron de sensibles receptores.

Baciu tiene como punto de partida una galería de precursores entre los que sitúa precisamente a Eguren, así como al mexicano José Juan Tablada, el venezolano José Ramos Sucre, el argentino Oliverio Girondo y el chileno Vicente Huidobro. Pero si aceptamos como premisa la doble exigencia de la escritura y la actitud personal, entonces la presencia del cantor de Altazor quedaría en tela de juicio. Pues, además, este probable reparo podría fundamentarse en el pensamiento del propio Huidobro, quien se opone a las ideas del primer manifiesto bretoniano: "Moi personnellement, je n'admets le Surréalisme parce que je trouve qu'il abaisse la poésie en voulant la mettre á la portée de tout le monde comme un simple jeu de famille après le diner" (8). No hay que olvidar tampoco la acre polémica que lo enfrenta a Moro y Westphalen,

(8) René DE COSTA, En pos de Huidobro. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1978; p. 62.



quienes le espetan el panfleto Vicente Huidobro o el obispo embotellado; y también el libelo escrito por el primero y que lleva el urticante título: La bazofia de los perros (9). En conclusión, el repudio de Huidobro y su entredicho con la facción limeña son argumentos suficientes para no considerarlo como un surrealista adelantado, aunque en él hubiera alguna similitud por el uso común de la retórica moderna.

Las discrepancias acerca de la cronología del movimiento modernista han originado un concepto válido al crítico cubano José Olivio Jiménez (10), quien plantea como alternativa el requisito del material lingüístico y la postura personal. No solamente el hecho estético como pretendía la crítica tradicionalista, ni tampoco únicamente la actitud de libertad y entusiasmo por la belleza sin límite en el tiempo, como pretendía Juan Ramón Jiménez que fuera el modernismo. Aunque en el específico caso del surrealismo por ahora no es cuestión de fechas, sin embargo es oportuno traer a colación el juicio de José Olivio Jiménez. Indudablemente, en las artes, es menester la convivencia indisoluble de una y otra cosa: el estilo y la fervorosa profesión de fe, como bien lo han hecho patente los surrealistas en América Latina.

(9) César MORO, Los anteojos de azufre. Lima, edición privada, 1958; pp. 11-13.

(10) José Olivio JIMÉNEZ, Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1970. Madrid, Alianza Editorial, 1971; p. 11.

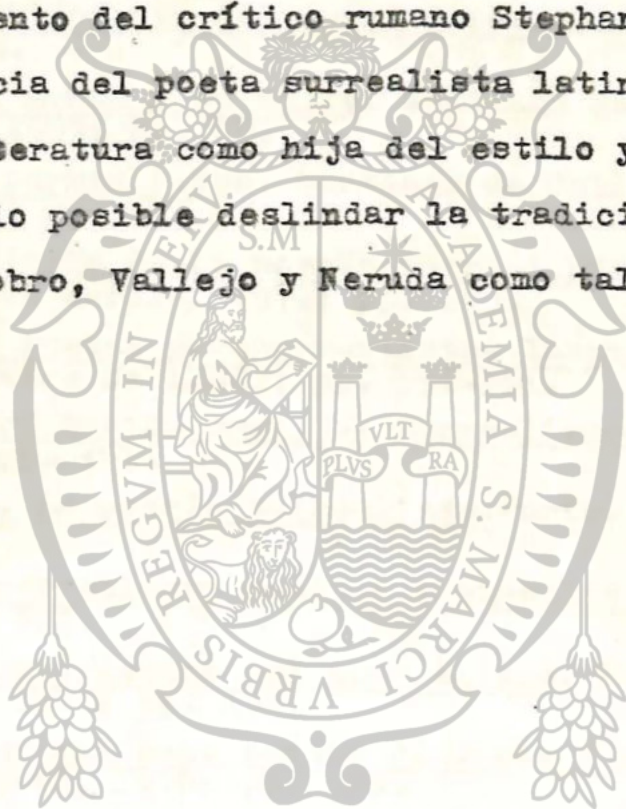


CONCLUSIONES

1. Entre América Latina y el surrealismo ha habido un proceso de interrelación en estricta paridad: el grupo de París no tuvo ninguna otra atracción geográfica que la que le despertó América Latina, mientras que en esta región durante el siglo XX ningún otro movimiento artístico ha gravitado tanto como aquél.
2. Por parte del cenáculo surrealista, esto queda demostrado palmariamente por las visitas de Desnos, Breton, Artaud y Péret; la existencia de testimonios escritos de diversa índole, y las significativas declaraciones del propio Breton, que, aunque referidas a México, mutatis mutandis, pueden calificar también el carácter surrealista de la región toda.
3. En lo que atañe al Nuevo Mundo, la consonancia radica principalmente en la fusión étnica y cultural; el sentido mágico de las culturas prehispánica y africana; los presentimientos literarios de Darío y Eguren, así como el presagio que representaría el nacimiento del Conde de Lautréamont en Montevideo, preludio tal vez de la recepción de este movimiento en nuestras latitudes.



4. Los factores citados en el párrafo anterior constituyen los antecedentes de un determinado sector de poetas latinoamericanos contemporáneos, cuya obra y postura personal coinciden con el ideario del movimiento, y han actuado como difusores en sus países originales, o como colaboradores directos en publicaciones y actividades del cenáculo.
5. El planteamiento del crítico rumano Stephan Baciu respecto a la bivalencia del poeta surrealista latinoamericano -es decir, la literatura como hija del estilo y la actitud-, permite, en lo posible deslindar la tradicional clasificación de Huidobro, Vallejo y Neruda como tales.



BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALQUIE, Ferdinand, Filosofía del surrealismo. Barcelona, Barral, 1974; pp. 211.
- ARENAS, Braulio, El mundo y su doble. Santiago de Chile, Ediciones Altazor, 1963; pp. 28.
- _____ Actas surrealistas. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1974; pp. 407.
- RACIU, Stefan, Antología de la poesía surrealista latinoamericana. México, Joaquín Mortiz, 1974; pp. 243.
- _____ Algunos poetas parasurrealistas latinoamericanos. Eco, 228 (octubre de 1980); pp. 591-601.
- BALAKIAN, Anna, André Breton mago del surrealismo. Caracas, Monte Avila, 1971; pp. 401.
- BEDOUIN, Jean-Louis, La poésie surréaliste. París, Seghers, 1946; pp. 356.
- BOUSOÑO, Carlos, Superrealismo poético y simbolización. Madrid, Gredos, 1971; 525.
- BRETÓN, André, Los manifiestos del surrealismo. Buenos Aires, Nueva Visión, 1965; pp. 156.
- BRETÓN, André, El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones. Barcelona, Barral, 1970; pp. 309.
- COSTA, René de, En pos de Huidobro. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1980; pp. 243-294.
- CARROUGES, M., André Breton et les données fondamentales du surréalisme. París, Gallimard, 1950; pp. 33.
- COYNE, André, Vallejo y el surrealismo. Revista Iberoamericana, 71 (abril-junio de 1970); pp. 243-294.



- DARIO, Rubén, Los raros. La Plata, Calomino, 1943; pp. 220.
Poesías completas. Madrid, Aguilar, 1967; pp. 1309.
- DESNOS, Robert, El porvenir de Cuba y América. Unión (Revista de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba), 3 (julio-setiembre de 1964); pp. 29-31.
- EARLE, G. (y) GULLON, Germán, Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España. Philadelphia, Department of Romance Languages, University of Pennsylvania, 1977; pp. 161.
- EGUREN, José María, Obras completas. Lima, Mosca Azul, 1974; pp. 550.
- JIMENEZ, José Olivio, Antología de la poesía hispanoamericana 1914-1970. Madrid, Alianza Editorial, 1971; pp. 508.
- LARREA, Juan, El surrealismo entre viejo y nuevo mundo. México, Cuadernos Americanos, 1944; pp. 104.
- LAUTREAMONT, Conde de, Los cantos de Maldoror y otros textos. Barcelona, Barral, 1970; pp. 306.
- MOLINA, Enrique, Obra poética. Caracas, Monte Avila, 1978; pp. 301.
- MORO, César, Obra poética. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1980; pp. 275.
Los anteojos de azufre. Lima, sin sello editorial, 1958; pp. 140.
La tortuga ecuestre y otros textos. Caracas, Monte Avila, 1976; pp. 194.
Versiones del surrealismo. Barcelona, Tusquets, 1974; pp. 168.
- PAZ, Octavio, Libertad bajo palabra. México, Tezontle, 1949; pp. 134.
La centena. (Poemas: 1935-1968). Barcelona, Barral, 1969; pp. 266.
- PELLEGRINI, Aide, Antología de la poesía surrealista. Buenos Aires, Fabril, 1961; pp. 353.
La conquista de lo maravilloso. Ciclo, 2 (marzo-abril de 1949); pp. 51-70.
- PERET, Benjamin, Mitos y leyendas de América. Casa de las Américas, 3 (octubre-noviembre de 1960); pp. 6-13.
Anthologie de l'amour sublime. París, Albin Michel, 1956; pp. 360.



PEREZ-MINIK, Domingo, Facción española surrealista de Tenerife. Barcelona, Tusquets, 1975; pp. 180.

PICÓN GARFIELD, Evelyn, ¿Es Julio Cortázar surrealista? Madrid, Gredos, 1975; pp. 266.

SCHNEIDER, Luis Mario, México y el surrealismo (1925-1950). México, Arte y Libros, 1978; pp. 246.

TORRE, Guillermo de, Qué es el surrealismo. Buenos Aires, Editorial Columba, 1955; pp. 71.

Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 1974; pp. 997, 3 tomos.

VIDELA, Gloria, El ultraísmo. Madrid, Gredos, 1963; pp. 243.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo, Otra imagen deléznable. México, Fondo de Cultura Económica, 1980; pp. 122.

Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen. Creación & Crítica, 20 (agosto de 1977); pp. 1-81.

Máximas y mínimas de sapiencia pedestre. Lisboa, sin sello editorial, 1982; pp. 34.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo (y) Westphalen, Judith, Arriba bajo el cielo. Lisboa, sin sello editorial, 1982; pp. 4.



