

## EL SURREALISMO Y LA LITERATURA IBEROAMERICANA

por Cedomil Goić

Universidad de Michigan.

EL SURREALISMO, como bien se sabe, es una tendencia que desde su primer momento comprendió la literatura y las artes, especialmente la pintura, y que se empeñó muy clara y muy explícitamente en borrar los límites entre la literatura y la vida, con un inicial menosprecio por la literatura. No sólo por lo que tradicionalmente se llamaba así, sino por su práctica en el momento innovador como lo expresa inequívocamente el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, de André Breton<sup>1</sup>. Finalmente, sin embargo, un decantamiento y revisión de lo que en un principio parecía un poco un artilugio retórico de la poesía nueva se transformó en el indicio de una intuición, de un conocimiento poético de la realidad y la literatura, la poesía, como un lugar surrealista de este conocimiento<sup>2</sup>.

La variedad y la amplitud de los aspectos del surrealismo nos llevan inevitablemente a poner a nuestra exposición algunos límites restringidos. Reduciremos nuestras observaciones a la literatura y en particular a la poesía, con exclusión de las manifestaciones surrealistas en la narrativa y en el teatro, que merecerían, en una visión completa, un estudio cuidadoso<sup>3</sup>.

Por las mismas razones y por razones de mi competencia, dejo al margen las consideraciones que puede merecer la relación entre el surrealismo y la literatura del modernismo brasileño y la literatura contemporánea de Brasil. No sólo el internacionalismo del movimiento surrealista, sino la universalización del espacio histórico mueven a señalar importantes correlaciones en el desarro-

<sup>1</sup>Vid. André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969. (Punto Omega, 28). 15-70. Citaremos en adelante los manifiestos de Breton por esta traducción de *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962.

<sup>2</sup>*Op. cit.*, Vid. "El surrealismo en sus obras (1953)", 325-338.

<sup>3</sup>En relación al surrealismo en otros géneros véase: Henry Béhar, *Sobre Teatro Dada y Surrealista*. Madrid, Barral Editores, 1971; Grínor Rojo, *Orígenes del Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972; Stefan Baciú, *Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974.

llo de las literaturas contemporáneas dignas de meditación y estudio.

En lo que sigue, pondremos el acento en tres aspectos que concitan nuestro interés: 1. el concepto de surrealismo; 2. la recepción hispanoamericana, y 3. la visión de América como un lugar surrealista.

A cincuenta años del Primer Manifiesto Surrealista, parece posible observar con alguna precisión y objetividad cuál ha sido y cuál es la significación de esta tendencia en la literatura y, en particular, cuál ha sido su significación dentro de la literatura hispanoamericana contemporánea. Ningún acercamiento al tema pareciera adecuado si no tiene en cuenta el fervoroso entusiasmo y la exaltación con que los surrealistas animaron los momentos de su presencia en la historia literaria, en cada lugar donde el movimiento surgió<sup>4</sup>.

En el medio siglo que va corrido, el surrealismo ha experimentado diversas etapas y vicisitudes y a la par una interpretación variada. Lo que así se llama ofrece, por una parte, una etimología precisa y una carga semántica inicial más o menos inequívoca. Pero la palabra que designa el movimiento se torna esquiva cuando queremos definir su referencia histórica.

En sentido histórico, es decir, como una tendencia datada en el período de entreguerras, la precisión del concepto experimenta una rara inestabilidad. Designa, en primer término, un grupo de escritores que se agrega y desagrega con relativa facilidad, y cuya actividad queda regulada por manifiestos, polémicas, exposiciones y violentas recusaciones, que constituyen su historia externa<sup>5</sup>. Pero, también, resta como lo más permanente del surrealismo un conjunto de obras, un *corpus* literario surrealista. La inestabilidad de la comprensión del surrealismo depende más del sistema consciente, con frecuencia contradictorio en su desarrollo, formulado en sus manifiestos, que de las conexiones sistemáticas que se establecen en el *corpus* literario.

Breton traza en el Primer Manifiesto una visión transhistórica del surrealismo, que incluye en su sistema de preferencias los nombres de Swift, Sade, Chateaubriand, Constant, Hugo, Desberdes-Valmore, Bertrand, Raabe, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Nouveau, Saint-Pol Roux Fargue, Vaché, Reverdy, Saint-

<sup>4</sup>Cfr. Octavio Paz, *Corriente alterna*. México, Siglo Veintiuno Editores. 1967, p. 52: "Escribir sobre André Breton con un lenguaje que no sea el de la pasión es imposible". También citado por Anna Balakian, *André Breton, magus of Surrealism*. New York, Oxford University Press, 1971. p. 256.

<sup>5</sup>Cfr. Jules Monneret, *La poésie moderne et le sacré*. 6.eme éd. Paris, Gallimard, 1949, pp. 72-74; Michel Sanouillet, *Dada à Paris*. Paris, Jean Jacques Pauvert, 1965.

John Perse, Roussel, etcétera<sup>6</sup>. Se trata de afinidades parciales, como se encarga el mismo Breton de consignar a continuación. En nota se agrega, además, una lista de pintores y de filósofos, se dice en posibilidad semejante. Sabemos que Breton ha hecho la lista de esos filósofos más adelante<sup>7</sup>.

Trasladada la significación de un grupo de escritores y de sus obras a la comprensión de los numerosos autores mencionados, la variable histórica que se encierra en la circunstancia francesa de los años veinte a cuarenta, experimenta una portentosa ampliación por la vía de la comparación de estilos semejantes o la correlación que se establece entre aspectos parciales de las obras de los autores nombrados. De esta manera, el sistema surrealista se convierte en instrumento operatorio para detectar estilos semejantes en el pasado y para establecer las zonas de convergencia con tendencias contemporáneas y disímiles.

Se trata de los receptores de la voz surrealista, los que la han escuchado a través de tres siglos, aunque no siempre hayan sido fieles a esa voz. El catálogo de autores tiene la fuerza de una constatación intersubjetiva que da valor de conocimiento a la presencia de la surrealidad. Podría decirse que, a pesar del carácter iconoclasta de los surrealistas en literatura, no han rechazado el recurso al pasado prestigioso de muchos nombres para enfatizar la significación de lo contemporáneo en esas raíces<sup>8</sup>.

El surrealismo se aparece, además como un movimiento que acumula y lleva encapsulados los rasgos innovadores de la poesía y del arte contemporáneos que lo precedieron. Aparece así como el último ismo que conserva y renueva la vitalidad de las revoluciones literarias del primer tercio del siglo xx.

Los nombres de los poetas y pintores citados en los catálogos surrealistas son prueba suficiente para constatar que hay allí futuristas, dadaístas, cubistas, expresionistas y surrealistas propiamente tales. Entre ellos hay numerosos disidentes del surrealismo, pero hay también muchos que antes o ahora no supieron o no quisieron ser surrealistas. Entre éstos hay muchos contemporáneos que no estuvieron esencialmente ligados al movimiento, pero cuyas obras ostentan rasgos que pueden entrar en correlación con otros del surrealismo.

<sup>6</sup>Cfr. A. Breton, *op. cit.*, 45-46.

<sup>7</sup>Cfr. A. Breton, *Op. cit.*, "Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no (1942)", pp. 315-316: "¿Y qué cabrá decir de mí, cuando mi línea, harto sinuosa, lo reconozco, pasa por Heráclito, Abelardo, Eckhardt, Retz, Rousseau, Swift, Sade, Lewis, Arnis, Lautréamont, Engels, Jarry y unos cuantos más?"

<sup>8</sup>Sobre catálogos de autores ver E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. I, caps. III y XIV.

Por este mecanismo, referido al pasado o al presente, se puede también pasar a una correlación espacial. Es decir, si en la literatura europea los movimientos se modifican y encapsulan unos en otros por la evolución literaria y el paso de los mismos escritores de uno a otro movimiento, en el caso del surrealismo en el Nuevo Mundo se plantea una conexión, no desconocida ni desprovista de antecedentes, entre la literatura europea y una literatura americana que tiene sus propias modalidades de transformación y desarrollo.

La conexión planteada en este caso reviste inevitablemente las características del internacionalismo de la hora, pero este hecho no consigue anular la certidumbre de un desenvolvimiento propio y de un modo de recibir el surrealismo que experimente las alteraciones, originadas en determinantes locales, impuestas a su poder catalizador y seductor. A analizar esa recepción dedicamos parte de nuestras observaciones. El tema, debe decirse, no es fácil y requiere de una visión desprejuiciada para contemplar simultáneamente la realidad de una literatura propia, que con frecuencia se ignora a sí misma, y de una literatura que tiene como su pasado y presente la literatura universal. Es posible que en pocas literaturas o circunstancias de una literatura se ofrezca, tan claramente como en el caso hispanoamericano, un sistema abierto que se comporta históricamente en relación al pasado inmediato y espacialmente en relación a toda la literatura universal. Sabemos que ésta es una de las formas, histórica y anhistórica a la vez, en que la literatura define su propia modalidad de existencia. Para el hispanoamericano no acaba ésta de ser una convicción aceptable siempre y por ello vive conflictivamente esta duplicidad que ignora sus raíces<sup>9</sup>.

Este aspecto se ha mostrado diferente al de la presencia de los surrealistas franceses en el Nuevo Mundo. Breton y Benjamín Péret, en México, no importan esencialmente una modificación de la literatura ni del clima cultural del país. Las declaraciones de Péret a su regreso a Europa son menos ofensivas que confirmadoras del hecho. La presencia de los surrealistas franceses no ha significado en la historia externa del surrealismo en Hispanoamérica nada especial<sup>10</sup>.

Para medir la significación del surrealismo en América debe observarse con precisión la manera externa de su recepción y la historia interna de sus relaciones con la literatura hispanoamericana contemporánea. Para ello será importante atender a las

<sup>9</sup>Cfr. Octavio Paz, *Puertas al campo*. México, UNAM, 1967. 11-19.

<sup>10</sup>Cfr. André Coyné, "Vallejo y el Surrealismo", *Aula Vallejo* 8, 9, 10 (Córdoba 1971, p. 208; S. Baeiu, *op. cit.*, 101-102.

características de ésta y de sus diversas direcciones y, por otro lado, a la recepción particular del fenómeno surrealista.

Abordar la relación entre el surrealismo y la literatura hispanoamericana importa hacerse cargo de las cuestiones relativas a los tres aspectos antes apuntados, esto es: a) a la palabra 'surrealismo', su étymon, y en nuestro caso, esencialmente, su traducción, su calco lingüístico, su polisemia, su homonimia;

b) a su contenido o referencia histórica, esto es, cómo reaccionaron los poetas hispanoamericanos frente al surrealismo francés las discrepancias, reservas y aceptaciones limitadas; y las asunciones con declarada o no declarada militancia del surrealismo internacional; la reacción inmediata a su aparición y proceso y su eco más bien tardío en dos y tres generaciones contemporáneas, y

c) a su sentido o referencia transhistórica que da lugar principalmente al descubrimiento de una dimensión y de una dirección latente de la vida y de la literatura hispanoamericana; surrealismo del Nuevo Mundo y lo real maravilloso americano.

## I

Guillaume Apollinaire acuñó por primera vez la palabra 'surréaliste' y 'surréalisme', documentadas respectivamente en el subtítulo de *Les Mamelles de Tirésias, drame surréaliste* (1917), y en una citada carta a Paul Dermée en que se refiere a un nuevo modo de representación de la realidad en literatura al que conviene mejor la palabra *surréalisme* que *surnaturalisme* que había empleado antes. Esta última expresión tiene antecedentes definidos de uso en Gérard Nerval, quien por lo demás se remite a los alemanes, y en Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (1833-1834). El propio Breton recuerda estos antecedentes y luego de asegurar su derecho a emplearla, y en homenaje a Apollinaire, entra a definirla en las tantas veces citada fórmula:

“SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. Enciclopedia, filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida”<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>A. Breton, *Op. cit.*, 44-45.

La cabal traducción del francés 'surréalisme' por el español 'superrealismo' o 'suprarrealismo' se dio desde el comienzo en quienes eran contemporáneos del movimiento francés. Fernando Vela, en 1924, traduce 'suprarrealismo'; César Vallejo en 1930, 'superrealismo'; Enrique Diez Canedo en 1940 y 43, 'suprarrealismo' y 'superrealismo'; Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Borges, 'superrealismo'<sup>12</sup>.

La traducción correcta carece de vigencia, sin embargo, en el uso general y aparece desplazada incluso en el ámbito especializado por la expresión 'surrealismo'. Los propios participantes en el movimiento prefirieron en español la palabra 'surrealismo'. La traducción correcta carece, entonces, de vigencia; quienes la afirman postulan un purismo definido; quienes emplean surrealismo se apoyan en el uso y en una difusión irreversible.

La palabra superrealismo queda en el idioma para un uso terminológicamente apropiado y así se suele usar significando otra cosa que el 'surréalisme' francés<sup>13</sup>.

La palabra impuesta por el uso es, sin embargo, como muchos otros casos referentes a la literatura, a la crítica y a la historia literaria en nuestra lengua, un calco lingüístico, es decir, una forma ajena al código de la lengua. Borges ha observado con justeza la impropiedad de la palabra dentro del sistema y la imposibilidad de articularla en él: "La palabra surrealismo es absurda —dice—, tanto valdría decir surnatural por sobrenatural; sunhombre por superhombre; sobrevivir por sobrevivir"<sup>14</sup>.

Dentro del código de la lengua española, surrealismo tendría el sentido de subrealismo o sorrealismo, lo que viene a ser lo contrario de lo que significa la palabra francesa, y no ha dejado de explotarse esta posibilidad de sentido en la crítica acerba al movimiento<sup>15</sup>. La única posibilidad en esa línea sería convertir la preposición inseparable en una de resonancias algo arcaizantes, por ejemplo, susorrealismo, como susodicho por sobredicho. En fin, dejémonos de devaneos, el calco lingüístico se ha impuesto y es cosa banal intentar corregir lo que el hablante ha innovado y la comunidad concluido por aprobar y propagar. Hablaremos, pues, de surrealismo.

<sup>12</sup>Fernando Vela, "El Suprarrealismo", *Revista de Occidente* 18 (dic. 1924); César Vallejo, "Autopsia del superrealismo", *Variedades* (Lima, 26 marzo 1930); *Tb. Nosotros* LXVII (B. Aires, 1930); reproducido en *Aula Vallejo* 5, 6, 7 (Córdoba 1967), 71-75; Enrique Diez Canedo, *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo*. B. Aires, 1943; R. Gómez de la Serna, *Ismos*. B. Aires, 1943; Ver las notas de Guillermo de Torre en sus libros *Guillaume Apollinaire*. B. Aires, 1946 e *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, 1965. 363 n. 1.

<sup>13</sup>Vid. nuestra *Historia de la novela hispanoamericana*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. Cp. H. A. Hatzfeld, *The Superrealism*. Trad. al

Una vez incorporada al código de la lengua española la palabra surrealismo ha comenzado a proliferar en derivados con raro afán de imperio. Así ha aparecido la expresión 'surrealizante', que resulta ser una suerte de expresión de menos valer con referencia al falso surrealista, que se acerca al surrealismo, pero no participa de la posición vital ni política adecuadas o que a veces han combatido esta tendencia. Así se dice que "gran parte de la poesía del mundo (y más específicamente, la de Latinoamérica) es surrealizante", que "Vallejo es surrealizante", que "Neruda, a veces, se acerca a lo surrealizante"<sup>16</sup>.

Otra voz derivada es 'parasurrealista' para designar aquellos que "sin ser explícitamente surrealistas, coinciden o han coincidido —a veces— con el movimiento o con su expresión poética"<sup>17</sup>.

Todavía hay 'semisurrealista' que entendemos; surrealista a medias y mucho 'aire surrealista' que infla innecesariamente la significación verdadera del movimiento en la literatura hispanoamericana<sup>18</sup>.

El adjetivo 'surrealístico' es un anglicismo totalmente innecesario<sup>19</sup>.

En estas cuestiones de palabras anda envuelta una grave cuestión de hechos. Esta se hace visible apenas se habla de precursores y de herederos confundidos en la envolvente noción de los surrealizantes. Esta noción ignora que la historia de la literatura está hecha de múltiples direcciones y de estratos diversos que obligan a distinciones fundamentales para la comprensión histórica de la literatura. Ignorar la existencia de otras direcciones o subordinarlas contra toda realidad a una condición secundaria no parece ser el mejor camino para distinguir y valorar la significación de una

español Superrealismo. B. Aires, 1951. Hatzfeld ve como unidad de la literatura contemporánea francesa un antirrealismo o superrealismo inconsciente que presenta en forma atenuada lo que es programa exagerado en Breton. Se trata de otra cosa que el surrealismo. Obsérvese que para el inglés 'Surrealism' es el calco lingüístico aceptado, y 'Superrealism' un cuño diferencial para el propósito de caracterizar toda la literatura del siglo xx.

<sup>14</sup>Jorge Luis Borges en *Saber Vivir* 53 (B. Aires, 19...), citado por G. de Torre, *loc. cit.*

<sup>15</sup>Cfr. J. M. Valverde, "Surrealismo", *Diccionario Literario*, Bompiani-González Porto. Barcelona, 1959. s.v.; Juan Larrea, *El Surrealismo entre viejo y Nuevo Mundo*. México, 1944.

<sup>16</sup>S. Baciú, *op. cit.*, 21, 18, 15.

<sup>17</sup>Vid. Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Barcelona, 1966. p. 12; S. Baciú, *op. cit.*, 119, *et passim*.

<sup>18</sup>Vid. S. Baciú, *op. cit.*, 111-112, *et passim*.

<sup>19</sup>Vid. Roberto Lago, en la reseña al libro de Baciú: *Eco* 169 (Bogotá, nov. 1974), 106: "Aún podría añadirse a los *surrealísticos*: los cultivadores de la moda".

dirección histórica determinada. Este extravío deforma muchas veces la significación de investigaciones, por otras razones, estimables<sup>20</sup>.

En el caso hispanoamericano la recepción del surrealismo, esto es, lo específicamente surrealizado (hablando en plan de derivados) debiera poner los límites a la investigación pertinente. En ese marco, debiera aparecer el fenómeno del 'influjo' francés.

"La influencia francesa más destacada en la nueva poesía americana —se ha dicho— es la del surrealismo. No hay duda de que tenía que ejercer una particular atracción en Latinoamérica, por su doble carácter de lenguaje poético y concepción revolucionaria de la vida. Esa influencia resulta de fundamental importancia en Argentina, Colombia, Chile, Perú, México y Venezuela, que constituyen los países de mayor densidad poética. El surrealismo ofrece a los nuevos poetas el privilegio de una deslumbradora libertad de expresión, el incentivo de la imagen insólita, y su permanente carácter experimental. El mundo de lo mágico, tan fuerte en las culturas precolombinas significa también un punto de contacto con el surrealismo"<sup>21</sup>.

## II

Esta visión de las cosas nos conduce a hacer algunas consideraciones sobre la poesía hispanoamericana nueva. Aislar la tendencia surrealista en la literatura hispanoamericana contemporánea no es cosa fácil. No se trata, sin más, de determinar las diferencias fundamentales que muestra la poesía nueva con relación a la del siglo XIX, ni de contraponerla a las formas del modernismo y del mundonovismo, sino de intentar la ardua tarea de delimitar el surrealismo del horizonte general en que se mueven las direcciones de la poesía de estos cincuenta últimos años. Esta poesía tiene una forma específica de desarrollo en muchos aspectos similar al de la tendencia surrealista, pero anterior e independiente de su influjo<sup>22</sup>.

Un primer rasgo coincidente de rechazo y superación del realismo decimonónico, no puede servir para convertir toda la poesía nueva en surrealismo. El rasgo común los hace partícipes de la misma época y por tanto de un sistema más abarcante que las

<sup>20</sup>Reparo fundamental que habría que hacer a las varias veces citada obra de Baciú.

<sup>21</sup>Aldo Pellegrini, *op. cit.*, p. 9.

<sup>22</sup>La descripción del sistema propio de la poesía hispanoamericana contemporánea es previa a la determinación del influjo surrealista. Tenemos la caracterización polémica, negativa, que ayuda a la determinación de los límites reales pero no puede ser, sin más el criterio de su descripción.



tendencias particulares. No cupo al surrealismo iniciar ni determinar esa ruptura aunque no puede ignorarse que de su supervivencia en medio de los ismos extinguidos y de la inclinación teórica de André Breton previenen en gran medida las nociones generalizadas hoy sobre el sentido de la literatura y del arte nuevos.

En la literatura hispanoamericana esta ruptura puede señalarse a través de la obra, los manifiestos y la actividad de Vicente Huidobro. La propagación de la nueva poética se difunde en todo el ámbito de la poesía del idioma hasta el extremo de disolver su presencia como el oxígeno invisible de nuestra poesía.

Todo lo que puede verse como norma individual en la poesía y el pensamiento de Huidobro de 1914 en adelante, que recibirá a partir de 1917 el estímulo de un momento extraordinario de la literatura francesa, con Apollinaire, Reverdy, Picasso y Juan Gris en el medio de la revista *Nord-Sud*, se hace, a partir de sus libros *Poemas Articos* y *Ecuatorial* (1918) y su presencia en España, una tendencia y norma más y más generalizada y gregaria en las literaturas hispánicas. Ultraísmo español, ultraísmo argentino e hispanoamericano, estridentismo mexicano son vehículos de difusión de una poesía de norma avasalladoramente seductora.

El primer indicio objetivo de esta difusión, una verdadera encuesta, que pone notable claridad para medir los alcances justos de ella, se tiene en 1926, cuando Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, publican y prologan en Buenos Aires, el *Índice de la nueva poesía americana*<sup>23</sup>. De las palabras de éstos podemos tomar algunas notas que anticipen una solución al equívoco entre poesía nueva y surrealismo.

Hidalgo escribe: "No hemos nacido por generación espontánea. Hace algunos años estas cosas tuvieron su evidente anticipación en la obra, breve pero cabal, del inmenso poeta peruano José María Eguren. Cuando la gente rubendariaba a una voz en cuello, mi paisano publicó los libros *Simbólicas* y *La canción de las figuras* que son para los americanos lo que para los franceses la obra de Rimbaud: la precursión. Acaso los procedimientos empleados por él sobrelleven alguna edad, pero el espíritu es nuevo, nuestro. Tras de eso no hubo nada importante hasta que apareció Huidobro. Huidobro, en España, derroca al rubendarismo, y si bien puede afirmarse que su acción es igual a cero en América, algo se filtra aquí, a través de los ultraístas argentinos puesto que el ultraísmo es hechura suya. Así el poeta chileno se ase-

<sup>23</sup>Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*. B. Aires, 1926.

meja a Rubén. Ambos aprenden el tono de la hora en Francia y lo trasladan a España. Con ellos Verlaine y Reverdy entran por turno en América. Ahora, bajo el sosiego de los años, empiezan unos a dar voces nuevas apartándose de las escuelas iniciales, y otros inventan sistemas para uso propio, del mismo modo que cada quien se ajusta los pantalones a la altura que le conviene”<sup>24</sup>.

Huidobro, por su parte, se dirige: “A los verdaderos poetas, fuertes y puros, a todos los espíritus jóvenes, ajenos a bajas pasiones, que no han olvidado que fue mi mano la que arrojó las semillas”<sup>25</sup>.

Y, a continuación enuncia estas frases de advertencia al advenimiento del surrealismo reciente, al que fuera de dudas se refiere: “No hay ruta exclusiva, ni una poesía escéptica de ella misma. ¿Entonces? Buscaremos siempre”.

¿Y lo imprevisto?

A pesar de que podría ser muy bella una cosa que se presenta con la imparcialidad de un gesto nacido del azar y no buscado, debemos condenarlo, porque está más cerca del instinto y es más animal que humano. El azar es bueno cuando los dados nos dan cinco ases o al menos cuatro reinas. Fuera de eso debemos excluirlo.

“Nada de poemas tirados a la suerte. Sobre la mesa del poeta no hay un tapiz verde”.

“Y si el mejor poema puede formarse en la garganta, es porque la garganta es el justo medio entre el corazón y la cabeza”.

“Haced la poesía, pero no la pongáis en torno a las cosas. Inventadla”.

“Un poema es un poema, como una naranja es una naranja y no una manzana”.

“Y de todas las fuerzas humanas la que más nos interesa es la fuerza creadora”<sup>26</sup>.

Borges, por último, un Borges lleno de humor y casi inconocible a la luz de su imagen ulterior escribe: “Un antiquísimo cuentero de cuyo nombre no quiero acordarme (es de Cervantes ese festejado melindre y se lo devuelvo enseguida), cuenta que en los principios de la era cristiana salió del mar una gran voz, un evangelio primitivo y final, y anunció a la gentilidad que el dios Pan había muerto. Tanto me gusta suponer que las cosas elementales participan en las del alma y son sus chasques o lenguaraces o nuncios, que hoy querría hablarles a todos con la voz salobre del mar y la incansable de los ríos y la enterrada de los pozos y

<sup>24</sup>*Op. cit.*, “Prólogo”, 8-9.

<sup>25</sup>*Op. cit.*, “Prólogo”, 10.

<sup>26</sup>*Op. cit.*, “Prólogo”, 10-14.

la estática de los charcos, para decirles que se gastó el rubenismo ¡al fin, gracias a Dios!<sup>27</sup>.

Caracteriza el ultraísmo hispanoamericano de la siguiente manera: "Desde 1922 —la fecha es tanteadora: se trata de una situación de conciencia que ha ido definiéndose poco a poco— todo eso ha caducado. La verdad poetizable ya no está sólo allende el mar. No es difícil ni huraña: está en la queja de la canilla del patio y en el Lacroze que rezonga una esquina y en el claror de la cigarrería frente a la noche callejera. Esto, aquí en Buenos Aires. En México, el compañero Maples Arce apura la avenida Juárez en un trago de gasolina; en Chile, Reyes ensalza el cabaret y el viento del mar, un viento negro y de suicidio, que trae aves marinas en su envión y en la cual las persianas de Valparaíso están siempre golpeándose"<sup>28</sup>.

Por último, fija las características de dos aspectos salientes de la poesía ultraísta: imagen y lenguaje poéticos.

"Quiero inscribir alguna observación acerca de la imagen. La imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo o metáfora) es, hoy por hoy nuestro universal santo y seña. Desde esas noches incansables en que el calaverón frailuno Quedo holgaba con la lengua española, no han sucedido porretadas de imágenes, pleamares y malones de metáforas, asemejables a los que en este libro verás".

"El idioma se suelta. Los verbos intransitivos se hacen activos y el adjetivo sienta plaza de nombre. Medran el barbarismo, el neologismo, las palabras arcaicas. Frente al provincianismo remilgado que ejerce la Academia (dentro de lo universal español tan provincia es Castilla como Soriano y tan casero es hablar de los cerros de Ubeda como de donde el diablo perdió el poncho) nuestro idioma va adinerándose. No es de altos ríos soslayar la impureza, sino aceptarla y convertirla en su envión"<sup>29</sup>.

En estas palabras, queda registrado el momento en sus rasgos antirubenianos o antimodernistas que señalan la máxima separación y ruptura, podemos ver en los tres poetas las conciencias excepcionales de una sustitución en el sistema de la poesía. Luego, una afirmación entusiasmada de la nueva poética. Y, finalmente la constatación de una vitalidad proliferante y diversificada de la nueva poesía en un ámbito marcadamente continental.

Vicente Huidobro, 'Vicente vidente', como le ha llamado Octavio Paz<sup>30</sup>, ha merecido con frecuencia la simpatía de los su-

<sup>27</sup>*Op. cit.*, "Prólogo", 14.

<sup>28</sup>*Op. cit.*, "Prólogo", 15-16.

<sup>29</sup>*Op. cit.*, "Prólogo", 17.

<sup>30</sup>Vid. Octavio Paz-Julián Ríos, *Solo a dos voces*. Barcelona, 1953.

realista que han visto en él a alguien que se adelanta a muchas innovaciones de la poesía contemporánea. Su lealtad a la poesía, su descontento frente al mundo y a la existencia, su independencia política, su aspiración a lo absoluto y al reino de la poesía, le hacen próximo a los rasgos del surrealismo. Huidobro miró con simpatía la nueva tendencia esperando su expresión más acabada, pero manifestó, desde el primer momento, su discrepancia en varios puntos cruciales para la asunción cabal y para la definición del surrealismo.

Huidobro no aceptó la posibilidad de un automatismo psíquico puro aun cuando reconocía la existencia de automatismos. Tampoco aceptó la escritura automática ni la descripción onírica como posibilidades legítimas ni reales. Veía en ellas una disminución de lo humano y un reduccionismo deformador del pensamiento y del espíritu. En cuanto al estado creador se pronunció decididamente por un delirio supraconsciente, una tensión superior de toda la vida consciente e inconsciente, todo lo contrario del estado creador propugnado por los surrealistas. “En los manifiestos surrealistas —escribe Huidobro— hay muchas cosas bien dichas, y si los surrealistas producen obras que denoten un momento de gran altura del cerebro humano, serán dignos de todas las alabanzas”<sup>31</sup>.

En cuanto a la imagen poética, Huidobro, decía: “el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de una arpa, y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.

“La imagen es el broche que las une, el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación, pues toda revelación, todo descubrimiento, produce en el hombre un estado de entusiasmo”<sup>32</sup>.

Esta definición de la imagen poética se corresponde con la famosa definición de Pierre Reverdy que el propio Breton toma como punto de partida de su definición surrealista. De estas definiciones brota el rasgo común y la diferencia específica de cubismo, creacionismo y surrealismo en literatura. Se trata en cada caso de lo que se llama la imagen alejada que todos toman en su grado más fuerte. El matiz reside en la relación establecida. Para Huidobro se trata de reconocer una relación oculta, revelarla es poner de manifiesto llamados que las cosas se hacen entre sí, lazos establecidos en una signatura mágica y secreta que cabe al poeta

<sup>31</sup>Vid. Vicente Huidobro, *Obras completas*. Santiago, 1964. I, 666: “Manifiesto de manifiestos”.

<sup>32</sup>*Loc. cit.*

desvelar. Para Reverdy el principio fundamental es el de adecuación o justeza de esta imagen alejada. Para Breton se trata, por encima de todo, del grado de arbitrariedad que reúne los términos concurrentes. Para llegar a constituirse más tarde en la revelación fundamental de la voz surrealista.

La definición de Reverdy, dice: "La imagen es una creación pura del espíritu.

"La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas.

"Cuanto más lejanas y justas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá"<sup>33</sup>.

Breton sostiene, por su parte: "No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente (que la imagen cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea porque de ella se derive una justificación *formal* irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa"<sup>34</sup>.

La obra poética de Huidobro ofrece rasgos que pueden relacionarse con el sistema surrealista siempre que no se pierda de vista su norma personal y aun la norma gregaria que Paz reconoce como "el oxígeno invisible de la poesía hispanoamericana"<sup>35</sup>.

*Altazor* (1931) es la obra frecuentemente mencionada y, en efecto, el gran poema huidobriano tiene en el deseo del vuelo y del absoluto, en la aspiración desesperada por romper los límites de la existencia y del lenguaje, rasgos simpáticos al surrealismo, pero esencialmente notas de una poesía de gran originalidad. La imaginación infantil —'el poeta es un pequeño dios'—, el juego verbal, lo maravilloso, las visiones y transformaciones, la libertad

<sup>33</sup>"L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointaines et justes, plus l'image sera forte —plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique".

<sup>34</sup>Vid. André Breton, *op cit.*, pp. 59-60.

<sup>35</sup>La reiterada cita de las palabras de Octavio Paz por Baciu debe hacer meditar sobre la limitación necesaria para comprender la significación del surrealismo en la poesía hispánica.

con que se rebela contra las condiciones del mundo, de la especie y de la existencia personal, la imaginación que multiplica en sus transformaciones al hablante lírico, son rasgos específicos e inconfundibles de la poesía de Huidobro en los que se mira el surrealismo contemporáneo<sup>36</sup>.

La rebeldía frente a la literatura, la sociedad o la política que encontramos en sus *Manifestes* (1925), en sus revistas *Musa Joven*, *Azul*, *Creación*, *Vital*, *Total*, etc., y en su acción política, dan expresión violenta, de rara agresividad en su época, y humorística a sus esquividades personales y a los vicios o limitaciones de la vida americana. Ahora bien, parte de esto, no debe ignorarse, fue crítica e invectiva contra surrealistas que en una primera hora le fueron adictos y le desconocieron<sup>37</sup>. Huidobro persiguió con demasiada insistencia la esperanza de que se hiciera justicia a su condición de iniciador. Está claro que nada le impedía reconocer con generosidad la diversidad de desviaciones del impulso inicial que había dado. Se sabe muy bien que no cultivó espíritu proselitista alguno en relación a su poesía o a sus ideas. Sus polémicas con Alberto Hidalgo, César Moro y Pablo Neruda lo muestran con claridad.

“César Vallejo ha inventado el surrealismo antes que los surrealistas”<sup>38</sup>, escribió alguien con motivo de la segunda edición de *Trilce*. Los artículos de Vallejo sobre la poesía nueva, sobre el surrealismo y sobre Mayakovsky<sup>39</sup>, definen en muy pocos rasgos bien concretos su posición consciente frente a la poesía contemporánea. Es uno de sus representantes; ha rendido pleitesía probada a las normas recientemente consagradas, allí están: la imagen alejada, la disposición ideográfica, la grafía arbitraria, la yuxtaposición de imágenes o situaciones o discursos, como principio de la disposición del poema, el poema como jeroglífico, el delirio superconsciente, el anhelo de absoluto, la decepción de las limitaciones humanas. Agréguese a ello todo lo extraordinariamente personal, intenso y pintoresco de su poesía. No puede olvidarse siquiera el relieve marcado de sus neologismos ultraístas que le

<sup>36</sup>Para el análisis de *Altazor* ver mi edición: Vicente Huidobro, *Altazor*. Prólogo y bibliografía de Cedomil Goic. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1974.

<sup>37</sup>Vid., por ejemplo, Vicente Huidobro, “Don César Quispez, morito de calcomanía”, *Vital* 3 (Santiago, junio 1935); César Moro, *El obispo embotellado*, Lima, 1936.

<sup>38</sup>Cfr. Pierre Lagarde, “Trilce ou le Dadisme au Pérou”, *Comoedia* (París, 1930). La afirmación es citada en André Coyné, “Vallejo y el surrealismo”, *Revista Iberoamericana* 71 (1970), y en *Aula Vallejo*, 8, 9, 10 (Córdoba, 1971), 171.

<sup>39</sup>Vid. los textos de Vallejo en *Aula Vallejo*, 5, 6, 7 (Córdoba, 1967), 47-87.

significaron en un comienzo la desconfianza artística de Huidobro<sup>40</sup>.

Este poeta innovador se pone al margen del surrealismo negándole originalidad y aun autenticidad como simple heredero de Apollinaire. En "Autopsia del superrealismo" (1930)<sup>41</sup>, considera un disparate juvenil y un rasgo exterior la pretensión de unir el surrealismo y el marxismo. Estima en 1930 al surrealismo un cadáver y considera que el *Segundo Manifiesto surrealista* (1930) de Breton y el manifiesto "Un Cadáver" (que devuelve a Breton uno de los primeros manifiestos, de ese nombre, dedicado a la muerte de Anatole France) que firman Ribémont-Dessaignes, Roger, Vitrac, Jacques Prévert, Michel Leiris, Jacques Rigaut, lo confirman.

"Así pasan las escuelas literarias —escribe Vallejo—. Tal es el destino de toda inquietud que, en vez de devenir austero laboratorio creador, no llega a ser más que una fórmula"<sup>42</sup>.

En comunidad con los rasgos de la recepción negativa del surrealismo en nuestra literatura, Vallejo, rechaza todo lo cerebral, todo lo que no tiene sus raíces en la vida, todo aquello que no encarna realmente.

En fecha más reciente, de esta característica vallejana, se ha venido a parar a una relación con el surrealista disidente o surrealista expulsado. Antonin Artaud. Se les ve unidos en el común carácter vital de su obra, en el modo cómo lo esencialmente significativo de sus creaciones dice relación con el cuerpo y con la vida. Y particularmente enlazados en la visión de lo inseparable del cuerpo con el espíritu y el sufrimiento. La rebeldía contra las limitaciones de la existencia humana se experimentan y miden en su intensa encarnación en el cuerpo donde se cifra la experiencia límite que representan en su obra y que no está nada alejada de sus propias existencias reales. El patético caso de Vallejo que hoy se conoce con detallado pormenor, como en el caso de Artaud, hace de él esta clase de surrealista que no podría vincularse con el surrealismo de Breton sin deformar o perder parte de su sentido<sup>43</sup>.

La obra y vida de Vallejo pone, pues, nuevas limitaciones a la comprensión del surrealismo en la literatura iberoamericana. La mención de Artaud, debe servir, de paso, para señalar que esta es

<sup>40</sup>Cp. Juan Larrea, "Considerando a Vallejo", *Aula Vallejo*, 5, 6, 7 (Córdoba, 1967), 170.

<sup>41</sup>*Loc. cit.*

<sup>42</sup>*Loc. cit.*

<sup>43</sup>Cfr. Jason Wilson, "Vallejo y Artaud: dos fracasos fecundos", *Eco* 165 (Bogotá, julio 1974), 288-302.

una de las figuras vinculadas al surrealismo que más interés ha despertado en los escritores hispanoamericanos de hoy.

A la luz del surrealismo bretoniano, Vallejo queda fuera por su militancia y su pronunciamiento en relación al segundo manifiesto. La incompreensión del surrealismo de que se le acusa necesita de otros fundamentos que los que se le han señalado. Pero si su esquividad por el creacionismo de Huidobro y de ultra existía no hay duda que ésta sería mayor sobre el surrealismo. En un sentido amplio, su poesía penetra a un *más allá* más profundamente de lo que se prometían sin llegar siempre a autentificarlo los surrealistas franceses mismos<sup>44</sup>.

La poesía de Neruda no tiene esencialmente, a nuestro parecer, una deuda surrealista. Los poemas de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) que se recogen en el *Índice de la nueva poesía americana*, dan la clave huidobriana de ese libro que alterna con otra serie de poemas de orden más bien tradicional: los poemas 4, 11, 17 y 18 del libro son indicio indudable. *Tentativa del hombre infinito* (1925), por su parte, muestra una matización ultraísta de la imaginería anterior de Neruda, es decir, agrega al juego imaginístico los motivos urbanos y cierto pintoresquismo de la vida nocturna: Maruri, fraguas, maestranzas, campanarios y caminos. Aun en el repentino: "en otra parte lejos existen tú y yo parecidos a nosotros" no está malquistado con el creacionismo en boga.

La obra poética que madura en *Residencia en la tierra* (1933) es evolución propia del poeta a partir de estas normas. Nada sustancial, creemos, proviene de los contactos con la poesía surrealista contemporánea. Su vinculación ultraísta va a anudar con sus preferencias rimbaldianas para cifrar el manifiesto *Sobre una poesía sin pureza* (1936).

Cierta atmósfera onírica, la imaginación que funde mundos distantes, la significación material de la noche, el amor, el deseo, la percepción de lo ominoso, el humor negro, le aproximan a la visión surrealista más nervaliana que contemporánea.

Sin embargo, Breton ha sido terminante para excluir por completo a Neruda a partir de su vida y de su comportamiento político y militante<sup>45</sup>.

Ni en su origen ni en su posibilidad sectaria es ni ha sido Neruda un surrealista. Su obra acentúa con el tiempo su carácter constructivo y consciente y hace muchas veces de su producción

<sup>44</sup>Esto no se arregla acusando a Vallejo de carecer de una comprensión cabal del surrealismo proponiendo un conocimiento sui generis de éste como hace Coyné en "Vallejo y el surrealismo".

<sup>45</sup>Cfr. A. Breton, Entretiens. Paris, Gallimard, 1969; trad. *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona, Barral Editores, 1970. 295.



poética un motivo de poesía; es decir, habla en ella del consciente proceso de su creación y corrección. El carácter eruptivo de su poesía, señalado por Amado Alonso en su notable libro sobre el poeta, no tiene asidero documental. Es más, está suficientemente desmentido<sup>46</sup>.

En la generación innovadora de Huidobro, pueden señalarse pocos poetas surrealistas o que asumieron el surrealismo a partir de cierto momento de su producción. Podría decirse de los dos que mencionaremos que sus raíces son probadamente hispánicas y huidobrianas y que, con el tiempo, derivan hacia un surrealismo variado. En un caso, militante de militancia surrealista reconocida y participación en el medio del movimiento y, en el otro, no menos adicto en realidad, pero sin contactos efectivos con las figuras o centros de difusión del surrealismo internacional.

Se trata por un lado, del poeta peruano César Moro. Moro entra en conflicto con Huidobro en una sonada polémica de dos cabos, chileno y peruano. Desarrolla su obra en México y en París; ignorado fundamentalmente en su propio país. Su obra, escrita principalmente en francés ha venido a conocerse tardíamente. Y sólo en fecha reciente se ha iniciado su conocimiento y revaloración. Moro colaboró en publicaciones surrealistas francesas, pero en sus últimos años se había separado de Breton y de los surrealistas<sup>47</sup>.

El otro es el poeta chileno Rosamel del Valle, que se inicia con *Mirador* (1926), en la órbita del creacionismo de Huidobro, pero que ulteriormente deriva hacia un surrealismo que marca su obra poética y narrativa más importante. No aparece nunca en relaciones con el surrealismo internacional. Publica abundantemente y muere de modo silencioso dejando una producción estimable. Una poesía oscura en que lo surreal de señales oscuras, de presentimientos y mensajes velados orienta su poesía hacia otro mundo secretamente aprehendido. Sin embargo, su poesía misma no puede comprenderse cabalmente sino dentro de las direcciones impresas por el creacionismo. La originalidad en esta dirección de la poesía de Del Valle merece mayor atención que aquella de que goza actualmente.

La recepción simpática del surrealismo se registra después de los ecos tempranos de 1926 con la ascensión al escenario histórico de una nueva generación en los años treinta. La referencia más remota a un movimiento surrealista en Hispanoamérica parece

<sup>46</sup>Cfr. las caras de Neruda a Eandi reproducidas en Margarita Aguirre, *Las Vidas de Pablo Neruda*. Santiago, 1967, y las observaciones de Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*. 2ª ed. Barcelona, 1972. 161-162.

<sup>47</sup>Cfr. André Coyné, "Vallejo y el surrealismo", 211.

corresponder al argentino Aldo Pellegrini. "En 1928 —dice— aparece el primer número de la revista *Que*, como expresión del primer grupo surrealista de habla española fundado por mí en 1926. Pero la revista no tuvo ninguna repercusión y después de la aparición de un segundo número, en 1930, el grupo se disolvió. Sólo hacia 1952 se reconstruye un grupo surrealista con mi colaboración, alrededor de la revista *A partir de 0*, dirigida por Enrique Molina, que rápidamente se convierte en escenario de violentas polémicas y ataques a la literatura convencional"<sup>48</sup>.

El grupo hispanoamericano más caracterizado es, posiblemente, el chileno. Organizado hacia 1938, *La Mandrágora* se prolonga por varios años como grupo inestable de poetas de variada significación. Publica una revista con el nombre del grupo entre 1938 y 1943, la revista *Gradiwa* (1952). *Leit motiv*, de 1942 a 1943. Después de esa fecha la cohesión de Mandrágora sólo se registra por las exposiciones surrealistas espaciadas en los años 1941, 1943, 1948. Breton destaca, entre los pintores a Cáceres y Arenas, por su participación en exposiciones surrealistas<sup>49</sup>. Sus principales representantes y sostenedores han sido Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres. Entre los poetas de Mandrágora se contaron Teófilo Cid, Gonzalo Rojas y el poeta venezolano Juan Sánchez Peláez que destaca en la poesía surrealista de su país<sup>50</sup>.

El grupo ha quedado en definitiva caracterizado por lo que se ha llamado el *ABC de la Mandrágora*<sup>51</sup>, compilación que reúne los documentos e información biobibliográfica para la historia del surrealismo en Chile. Las actuaciones de la Mandrágora en los años treinta y cuarenta, marcan un hito significativo en la literatura chilena. Sus poetas y narradores traen notas innovadoras a la literatura de espeso naturalismo que domina por entonces. Los poetas y escritores de su generación contemplaron esta avanzada con ojo atento siguiendo de cerca o a distancia sus audaces actuaciones y la libertad de su poesía y de su lenguaje. Puede estimarse con justicia que el movimiento Mandrágora fue orientador de su generación durante el período aspirante de ésta. En los años cincuenta y sesenta, hasta el presente es la obra individual de sus miembros la que define la presencia del surrealismo como una de las direcciones de la poesía y de la narrativa chilena.

Con posterioridad al auge de la Mandrágora dos direcciones

<sup>48</sup>Aldo Pellegrini, *op. cit.*, 12.

<sup>49</sup>André Breton, *El surrealismo*, 248.

<sup>50</sup>Otros nombres de la lista son Fernando Onfray, Mario Urzúa, Gustavo Ossorio, Mariano Medina, Eugenio Vidaurrázaga, Enrique Rosenblatt, Armando Gaete, Renato Jara.

<sup>51</sup>Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres. *El ABC de la Mandrágora*. Santiago, 1957.

distintas y complementarias se desarrollaron apoyadas en dos de las figuras de mayor significación en la poesía chilena contemporánea. Una, representada por la obra de Humberto Díaz Casanueva que comienza con la adhesión creacionista en *El aventurero de Saba* (1926) y que deriva progresivamente hacia un surrealismo definido por su visión del mundo. Su obra es importante, aunque de escasa repercusión dentro del medio literario chileno e hispanoamericano a pesar de sus reconocidos méritos. La otra, está representada por la 'antipoesía' de Nicanor Parra. Esta define una de las direcciones fundamentales de la poesía chilena de los últimos años. Ha alcanzado una proyección importante sobre la poesía de los poetas jóvenes y marcado un hito significativo en la poesía del idioma<sup>52</sup>.

De una manera diferente, Arenas, Díaz Casanueva y Nicanor Parra constituyen otras tantas facetas significativas del surrealismo<sup>53</sup>.

Arenas representa la dimensión constructiva de la imaginación, el esplendor de la imagen poética y de lo fantástico o maravilloso novelístico. Es de los surrealistas el único que cultiva permanentemente la novela. Pudiera ser que este rasgo constructivo ponga en su obra poética un signo de desviación con respecto al automatismo de la primera hora. Pero Arenas se apega al delirio en términos muy semejantes a los definidos en el paranoidismo crítico de Dalí. *El discurso del gran poder* (1952) es, desde este punto de vista, una obra notable por la imaginería y la estructura que emplea el procedimiento de la poesía tradicional llamado de las doce palabras redobladas. En *La Casa Fantasma* (1962) no lo es menos. En uno y otro caso el amor, la libertad, la aspiración deseante y la expectación de futuro juegan un rol caracterizador de su poesía<sup>54</sup>.

<sup>52</sup>Cfr. mis artículos, "La antipoesía de Nicanor Parra", *Los Libros* 9 (B. Aires, julio 1970), 6-7; "L'Antipoesie", *Etudes Littéraires* 3 (Québec, dec. 1973), 377-392.

<sup>53</sup>Cfr. el artículo antes citado, "La antipoesía de Nicanor Parra", 6.

<sup>54</sup>Las obras de Arenas (*La Serena*, 1915) comprenden lírica, drama y novela: *El mundo y su doble* (1940), *La mujer anomotética* (1941), *Luz adjunta* (1950), *La simple vista* (1951), *Discurso del gran poder* (1952), *El pensamiento transmitido* (1952), *La gran vida* (1952), *Versión definitiva* (1956), *Poemas* (1959), *La casa fantasma* (1962), *Ancud, Castro y Achao* (1963), *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar* (1967), *En el mejor de los mundos* (1970). Su obra más reciente —que ata cabos con sus primeras producciones— es eminentemente narrativa: *Adiós a las familias* (1966), *El castillo de Perth* (1969), *La endemoniada de Santiago* (1969), *El laberinto de Greta* (1971), *La promesa en blanco* (1972), *Los esclavos de sus pasiones* (1975).

Esta dimensión constructiva es, por cierto, hoy en día, una característica que acompaña a los poetas y narradores surrealistas de un modo muy acentuado. Superadas las esperanzas iniciales en el automatismo psíquico puro, en la escritura automática y la descripción onírica, esta dimensión pone de manifiesto cómo, entonces y ahora, disponer el texto en la forma de un poema, distribuirlo en líneas, enderezarlo en un gesto verbal, implica la participación de complejos determinantes espirituales y formales y no poco de vigilia consciente y de razón ponderadora. Breton advirtió de qué manera estas propensiones estéticas habían diluido las posibilidades del auténtico dictado automático. Arenas oye sin embargo, consecuentemente, la voz surrealista y, especialmente en su obra narrativa, hoy abundante y renovada, presta atención a una temática y a una visión surrealistas. Finalmente, al cumplirse los cincuenta años del surrealismo, Arenas ha publicado un volumen de lo que ha llamado *Actas surrealistas* (1974)<sup>55</sup>.

Humberto Díaz Casanueva ilustra otra faz o relieve del surrealismo, lo que puede llamarse su momento de revelación y de conocimiento poético. En Díaz Casanueva confluyen lo surreal que se manifiesta en señales oscuras, presentimientos, sincronismos, visiones alucinantes, como manifestación de 'otro mundo' y como formas del azar objetivo; con lo existencial que acentúa la representación de la radical orfandad del existente humano, del desamparo que lo hace hombre-niño y una tercera dimensión en que los símbolos del inconsciente colectivo, mitología, alquimia, religión, psicología profunda, prestan su bagaje emblemático para articular el complejo mundo poético de su obra.

Díaz Casanueva une a sus dotes de poeta las del teórico que en diversos ensayos analiza con lucidez las posibilidades cognitivas de la poesía y marca, como característica permanente de lo más significativo de la poesía hispanoamericana contemporánea, la conciencia de la poesía en los poetas<sup>56</sup>.

Nicanor Parra, por último, representa la constante vocación antipoética y de carnavalización de la literatura, el humor negro fundamental, que constituye otra de las características del surrealismo. Parra ha señalado reiteradamente su filiación o la filiación de su antipoesía con el surrealismo. Habría que señalar

<sup>55</sup>Braulio Arenas, *Actas surrealistas*. Santiago, Nascimento, 1974. 401 pp. Con prólogo del autor lleno de renovada fe surrealista, pp. 5-15.

<sup>56</sup>Humberto Díaz Casanueva (Santiago, 1906). Obras: *El aventurero de Saba* (1926), *Vigilia por dentro* (1931), *El blasfemo coronado* (1940), *Réquiem* (1945), *La Estatua de Sal* (1947), *La hija vertiginosa* (1954), *Los penitenciales* (1960), *El sol ciego* (1966), *Sol de lenguas* (1970), *Antología poética* (1970).

en este punto que, por cierto, se relaciona con aquella parte tan extraordinariamente significativa del surrealismo que reanima en el fenómeno antipoético su genealogía dadaísta.

“Sobre el surrealismo debo decir que éste es un amor de toda la vida. Yo practiqué juegos surrealistas cuando muchacho. Por ejemplo, con Enrique Lihn hicimos *El Quebrantahuesos*”<sup>57</sup>, —ha dicho el mismo Parra—. A estos juegos se agregarán las llamadas ‘Tarjetas de Pascua’, ‘el cadáver vulgar’, que imita el cadáver exquisito de los surrealistas, y, por último el ‘artefacto’, el ready made, el objeto y el poema hallados, en fin, las imágenes y gestos de Ernst y Duchamp, a quien ha rendido recientemente un homenaje, y los ‘papiers collés’ del primer momento surrealista se reaniman jugosamente. En fecha reciente se ha recogido esta parte, que data de los años cincuenta, poco conocida por lo general de la actividad parraiana. *El Quebrantahuesos*, por ejemplo, era un periódico mural que se exponía en las vitrinas de un conocido local naturista en pleno centro de Santiago. Una publicación tamaño tabloide con un juego de collages o juegos de montaje de titulares, avisos e informaciones de prensa que creaban términos de humor negro o de libre jocosidad, irreverentes y divertidos<sup>58</sup>.

La antipoesía de Parra ha sido un elemento catalizador y de gran proyección en la poesía y, de un modo poco confeso, de la poesía hispánica y no sólo chileno e hispanoamericano.

La libertad es el gran impulso que caracteriza la antipoesía de Parra y es su rasgo más sostenidamente surrealista. En otros aspectos no muestra relación alguna con esta tendencia. Sus raíces en la tradición de la poesía hispánica y chilena, culta, tradicional y popular son reconocibles en el contradictorio mundo de su obra.

En este sentido complejo, no hay, en la actualidad, espíritu de vanguardia comparable en nuestras literaturas hispánicas. Debo advertir que, con estar ligada a un rasgo fundamental de la poesía contemporánea, la constante antipoética de Parra tiene rasgos específicos y diferenciales. Su antipoesía comienza por reaccionar en contra de la alquimia verbal y la retórica de la imagen características de la tendencia creacionista y ultraísta y aun del surrealismo. El choque de elementos contradictorios no se desenvuelve en el nivel de los tropos, sino en el plano del discurso y del lenguaje. Su lenguaje se identifica con la lengua hablada de diversos niveles y grados de formalización, desde el lenguaje poé-

<sup>57</sup>Cfr. Leonidas Morales, *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago, 1972. 201.

<sup>58</sup>Lo esencial de *El Quebrantahuesos* ha sido recogido hoy en *Manuscritos 1* (Santiago, 1975).

tico y el académico de informes y clases magistrales hasta el impropio vulgar.

En relación al lenguaje, Nicanor Parra, se conduce como el naturalista que recorre el campo con su red a la caza de mariposas. De este modo ha llegado a la anulación de los determinantes personales y de todo residuo individual (que no sea el principio de selección que preside el montaje de los elementos heterogéneos) en la caracterización del hablante de sus antipoemas y artefactos. Habla una voz común. La antipoesía consiste en sacar el lenguaje ordinario de su situación práctica y ordenarlo para la contemplación en la vecindad de otras formas o modos del discurso, lo que produce el efecto de lo sorprendente, de lo obscuro o de lo absurdo. En el mundo de contradictorias voces y de opuestas vecindades, sin jerarquía ni sistema aparente, el antipoema constituye la búsqueda de un orden allí donde éste no existe<sup>59</sup>.

Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky, son comparables en este aspecto a Parra, quiero decir, en su espíritu de libertad humor negro y rechazo de lo convencional. En fecha reciente, Lihn ha escenificado la lectura de su *Orquesta de Cristal* (1975). En un escenario múltiple, Lihn ha leído ante un público sorprendido un juego de pastiches de variedad de discursos típicos de la época simbolista. Su lectura iba acompañada de las sucesivas y recurrentes transformaciones histriónicas del hablante correspondientes al gesto verbal o jerga del discurso leído. El efecto era sorprendente aunque parecía neutralizado en parte por cuanto en el lenguaje periodístico de hoy puede leerse todavía el gesto verbal petrificado de aquella época<sup>60</sup>.

El cine y la televisión de Jodorowsky, por su parte, sus revistas y su poesía hablan bien claro de su sostenida inclinación surrealista.

La figura más destacada del surrealismo en la literatura contemporánea de Hispanoamérica, es, sin lugar a dudas el mexicano Octavio Paz. En él se unen el poeta y la conciencia de la poesía con las cualidades del ensayista y del expositor consumado. Su vinculación al movimiento surrealista es clara y consciente. André Breton ha destacado en varias ocasiones su admiración por el poeta. Libertad, amor y deseo, los grandes temas bretonianos en-

<sup>59</sup>Cfr. mi artículo citado, "L'Antipoesie".

<sup>60</sup>La *Orquesta de Cristal* fue leída o 'escenificada' en tres sesiones los días 5, 6 y 8 de agosto de 1975, por el propio Enrique Lihn como verdadero 'Fregoli' de voces e indumentarias. Como me ha señalado Anna Balakian, Enrique Lihn no es un surrealista. Su mención aquí se hace para señalar que la 'vanguardia' poética está hoy día en sus manos y va con la dominante generacional. Los surrealistas no tienen representantes en la generación actual.

cuentran en Paz una asunción consecuente con el surrealismo. "En el estado actual de mis informaciones —ha dicho Breton— añado que el poeta de lengua española que me conmueve más es Octavio Paz, mexicano"<sup>61</sup>.

Paz, por su parte, nos ha dado una visión equilibrada de Breton: "Nunca lo vi —escribe en *Corriente alterna*— como a un jefe y menos como a un Papa, para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos. A pesar de mi amistad hacia su persona, mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales. Sin embargo, su afecto y su generosidad me confundieron siempre, desde el principio de nuestra relación hasta el fin de sus días. Nunca he sabido la razón de su indulgencia: ¿tal vez por ser yo de México, una tierra que amó siempre? Más allá de estas consideraciones de orden privado, diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto. Ahora mismo experimento esa sensación"<sup>62</sup>.

Octavio Paz ha señalado como nadie dos aspectos del surrealismo que merecen análisis cuidadoso y atención especial. Uno, la comprensión del surrealismo eminentemente como una visión del mundo; otro, la determinación del lenguaje como el que habla en la poesía surrealista. Ambos aspectos merecerían un análisis que no es posible hacer ahora. En todo caso, puede adelantarse que en las consideraciones de Paz convergen el surrealismo y las preocupaciones más recientes en las investigaciones sobre el lenguaje que el mexicano recoge y divulga en tarea constante<sup>63</sup>.

No es este por cierto el lugar para desarrollar por extenso la significación de Paz para el surrealismo hispanoamericano, pero no debe dejar de consignarse que su asunción del surrealismo se articula en múltiples direcciones que configuran la realidad compleja de su poesía. La poesía española y mexicana, la poesía hispanoamericana contemporánea se traban en su obra mexicana y universal, con su simpatía surrealista, la que pone unidad al sistema de su producción y de su comportamiento político.

Señalemos, finalmente, que Paz en cierto modo es testigo de la ocultación y de la disgregación definitiva del grupo de Breton y del surrealismo, su separación absoluta, su paso a la clandestinidad, en consonancia con un mundo neutral que ha relajado sus contradicciones. Esto permite subrayar el carácter dinámico del

<sup>61</sup>A. Breton, *El Surrealismo*, 295.

<sup>62</sup>Vid. Octavio Paz, *Corriente alterna*. México, Siglo XXI Editores, 1967. 58.

<sup>63</sup>Vid. en especial *Corriente alterna*, 52-64, y prestar atención a la siguiente frase: "El inspirado, el hombre que de verdad habla, no dice nada que sea suyo: por su boca habla el lenguaje", p. 53.

sistema surrealista y más todavía su apertura a correspondencias con manifestaciones ajenas, por su origen, al movimiento, con las cuales se vincula de un modo tangencial<sup>64</sup>.

### III

Algunas observaciones debe merecernos, antes de concluir, la consideración de América como entidad surreal o surrealista. Breton, Benjamín Péret y Robert Desnos han exteriorizado el carácter surrealista que sorprenden en la geografía y el paisaje de México, en la profunda presencia de la conciencia mítica indígena, y lo que proféticamente adivinan en América como el teatro de acontecimientos formidables en la evolución social del mundo. Esto último sostenido por Desnos en uno de dos ensayos publicados por Carpentier (*Imán I*, París, 1931) y recogidos luego como apéndice en *Tientos y Diferencias* (1967), con el título de "Lautréamont" y "El porvenir de América latina", respectivamente<sup>65</sup>.

La percepción de una dimensión americana mítica puede rastrearse en su pasado más inmediato en la postulación del 'mundo-novismo', de Francisco Contreras, y en particular en su 'Prohemio' a *El pueblo maravilloso* (1926). Allí la voluntad de una literatura americana se une a la exploración de la dimensión mítica de la conciencia popular y del folklore. Todo ello envuelto en un programa de marcados rasgos de época. Esto hace, sin embargo, más significativo su carácter anticipatorio. El mismo Contreras intentó en su obra en prosa dar relieve a los contenidos míticos y mitológicos de la vida chilena<sup>66</sup>.

Gabriela Mistral ha marcado también esta *diferentia* americana en sus *Himnos* "Sol del trópico" y "Cordillera", intentando re-primar los mitos solares y telúricos de los pueblos de América, reanimar su vivencia sagrada desde la experiencia personal del extravío y del desarraigo del mundo americano.

Miguel Angel Asturias, ligado a los grupos surrealistas de los años treinta en París, estudioso de la antropología americana, representa de un modo revelador la existencia mítica de su pueblo

<sup>64</sup>Sobre el surrealismo Octavio Paz ha escrito en *El arco y la lira*. México, 1956; *Las peras del olmo*. México, 1957; *Los signos en rotación*. B. Aires 1965; *Corriente alterna*. México, 1967; *Puertas al campo*. México, 1967; *Children of the Mire*. Cambridge, 1974.

<sup>65</sup>Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*. Montevideo, Arca, 1967. "Apéndice: Dos textos inéditos de Robert Desnos", 122-133.

<sup>66</sup>Cfr. Francisco Contreras, *El pueblo maravilloso*. París, 1927.



y marca desde *Leyendas de Guatemala* (1930) los signos de lo maravilloso en la novela hispanoamericana de nuestros días.

Estos antecedentes preceden la publicación, en 1949, del 'Prólogo' a *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, y de la enunciación del concepto de 'lo real maravilloso americano'<sup>67</sup>.

El concepto de Carpentier se levanta contra dos frentes: uno, el del surrealismo francés, en el cual encuentra inautenticidad y juego ilusorio, falso juego sin riesgos verdaderos ni enraizamiento; y, otro, el realismo social y el neorrealismo de aquellos "partidarios de un regreso a lo real —término que cobra, entonces, un significado gregariamente político—, que no hacen sino sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato 'enrolado' o el escatológico regodeo de ciertos existencialistas. Pero es indudable —señala— que hay muy escasa defensa para poetas y artistas que loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia, invocan espectros sin creer que respondan a los ensalmos, y fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines —nunca alcanzados—, sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe"<sup>68</sup>.

Su encuentro con la realidad mítica de América, la revelación de una singularidad diferencial frente a la racionalidad de la conciencia de Occidente define lo real maravilloso de que ha hablado: "Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución... A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías", para concluir con esta pregunta: "¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?"<sup>69</sup>.

Está claro que el concepto de una América de maravillas reales superiores a las fantasías renacentistas, que don Ramón Menéndez Pidal precisaba en relación a la crónica hispanoamericana, ni lo maravilloso del mundonovismo requirieron para nada del

<sup>67</sup>Vid. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*. México, 1949.

<sup>68</sup>Vid. Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, "Prólogo", p. 12.

<sup>69</sup>*Loc. cit.*, p. 17.

surrealismo. Pero no cabe duda, igualmente, que el surrealismo se convierte en instrumento adecuado para el descubrimiento de lo real maravilloso americano, aun considerando la polémica discrepancia del autor de *El reino de este mundo*.

La diferencia central reside en poner el *más allá* de la vivencia surrealista inmerso en el *acá* de la realidad cotidiana y en hacer de las diferencias espaciales una fuente de rescates, reintegros y pasos perdidos que rompen en la experiencia real los límites ordinariamente asignados a la manoseada existencia de todos los días.

El americanismo se torna agresivo en esta distinción de autenticidad o inautenticidad de la literatura con respecto al surrealismo. Sin embargo, como hemos señalado antes, éste le ha servido en sus fuentes oficiales o disidentes, por cierto más en éstas que en las otras, para iluminar esta dimensión americana.

Con estos límites aparece, entonces, la necesidad inmanente que presenta la historia literaria. Cada época se plantea determinadas opciones. No todo es posible en todo momento. Estas opciones se desarrollan como variantes —polémicas aun, como en el caso— de motivos y concepciones determinadas. Se toman o se dejan. Una de estas direcciones es el surrealismo. Subrayemos una cosa más. En manos de Carpentier, este surrealismo se convierte en instrumento operatorio que descubre desde los orígenes de la vida americana y a través de todas sus épocas, los constantes rasgos de lo real y maravilloso; es decir, da relieve contemporáneo a escondidas y latentes dimensiones de la vida y de la literatura americana.

Señalemos, para terminar, una de las contribuciones más penetrantes e imaginativas y acaso también menos atendidas, en el reconocimiento de América como lugar surrealista. Se trata de la obra de Juan Larrea, *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944)<sup>70</sup>.

Larrea ve en el surrealismo y en la visión del mundo surrealista una manifestación apocalíptica: el fin del mundo de Occidente, que augura, por oposición, el nacimiento de un nuevo mundo. Este nuevo mundo en que se ve culminar la historia, es solución dialéctica de oposiciones históricas y espaciales, similares a las que en el orden de la vida señalaba el surrealismo. Este mundo avizorado de realización plena del hombre y de la historia no es otro que el mundo americano.

El caso del pintor Brauner, analizado a la luz de los antecedentes del libro de Pierre Mabilie, *L'oeil du peintre* (1939) es pre-

<sup>70</sup>Vid. Juan Larrea, *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*. México, 1944. Nuestras referencias corresponden a la edición *Del surrealismo a Machupicchu*. México, 1967.

sentado por Larrea como un ejemplo excepcionalmente significativo de 'azar objetivo'. Muestra la profecía y anticipación poética o pictórica en que confluyen en sucesivas anticipaciones: el seccionamiento de un ojo en *El perro andaluz*, de Buñuel, el autorretrato de Brauner que le representa con un ojo vaciado, 7 años antes de que en un accidente fortuito el pintor Domínguez le vaciara un ojo con un vaso arrojado a otro, a lo que se suma un cuadro del mismo Brauner que representa una figura con un ojo atravesado por un hierro que lleva como bandera una letra D<sup>71</sup>.

De Mabiile recoge también la visión profética de un 'mito inmenso' de aspiración y esperanza de una gran transformación social que pasa de España a América<sup>72</sup>.

El aspecto central queda configurado por el descubrimiento en la poesía de Rubén Darío de la 'supervisión' de un reino de la poesía como reino futuro en que un mundo nuevo socialmente liberado y de plena realización humana vendría a establecerse en América. En Huidobro, en Vallejo, en Neruda, un Neruda que se ignoraría a sí mismo, adolescente de su significación poética, fin de mundo y vocación o expectativa de futuro de realización absoluta, conformarían su originalidad americana<sup>73</sup>.

En la concepción macrohistórica de Larrea, el surrealismo con sus determinantes conocidos en Francia, presta la luz indispensable para poner de relieve la singularidad de lo americano y de su expectación de futuro que se constata en la visión de sus poetas: la anticipación inminente de un nuevo reino de poesía. "Cree saber quien esto escribe —dice Larrea— que, como proyección significativa de los sucesos históricos contemporáneos, de los ya acontecidos y de los a punto de acontecer, ese supermito o sistema poético de creación del Mundo Nuevo ha empezado a devanar su maravilloso ovillo". "Vivimos —agrega más adelante— bajo el filo ensangrentado que traza las grandes cesuras creadoras, que divide las eras y los períodos, las muertes y los nacimientos. Viejo mundo —ayer— hacia una parte, nuevo mundo —mañana— hacia la otra... Sin embargo —concluye—, el hecho de que haya sido hacedero analizar objetivamente, desde arriba, un fenómeno psico-histórico como lo es el surrealismo, el hecho de que, como en la figura de Brauner, su ver haya podido ser visto y su conocer conocido, ¿no demuestra auténticamente, mejor que cualquier otro género de consideraciones que aquí en América tenemos ya hoy día siquiera un pie en el mundo poético de la Realidad?"<sup>74</sup>.

<sup>71</sup>Cfr. J. Larrea, *op. cit.*, pp. 40-63.

<sup>72</sup>Cfr. J. Larrea, *op. cit.*, pp. 63-74.

<sup>73</sup>Cfr. J. Larrea, *op. cit.*, 74 *et seqq.*

<sup>74</sup>Cfr. J. Larrea, *op. cit.*, pp. 99-100.

La teleología de la cultura que se descubre en el momento actual (alguien ha dicho —creo que es de Romano Guardini esta figura— que toda teleología es una teología) encuentra un estímulo importante y fundamental en el surrealismo. A esa luz, toda la expectación de futuro que se abre desde los comienzos de la historia de España en Indias hasta nuestros días, se ilumina de esta manera.

El concepto de Surrealismo se define, en su forma más concreta, en referencia histórica a un grupo francés de variadas vicisitudes caracterizado, literariamente, por un sistema de preferencias ordenadas en su obra datada y marcada por sus diferentes etapas, por una orientación central y permanente: el predominio fundamental de la imaginación poética. Ella descubre el lugar en que lo contradictorio deja de serlo. La imagen poética alejada, del grado más arbitrario, fija objetivamente la pluralidad de posibilidades abiertas.

El inventario formal, el repertorio de variables del sistema y el sistema mismo van acompañados en el Surrealismo por los manifiestos que son la conciencia de su propio quehacer. Esta es otra de sus variables significativas: la conciencia de la poesía en los poetas.

En Breton, se centra en su máxima pureza el sistema; todo lo que se aleja de él pierde el perfil definido del surrealismo y éste comporta, por igual, una tendencia cognoscitiva y una ética. Un Gnosticismo de rasgos sincréticos y una ética de la libertad.

En su forma más amplia el surrealismo se comprende en referencia estética al sistema históricamente definido del Surrealismo en lo que éste tiene de típico y semejante a otros sistemas. Es decir, alejándose de su concreción histórica, pero a partir de ella, el surrealismo se convierte en un instrumento operatorio para el conocimiento de la poesía contemporánea y del pasado, en sus sistemas y en sus variables semejantes, con las deformaciones inevitables a la comparación de modalidades que dan lugar a correlaciones parciales o tangenciales, que ignorar el contexto histórico literario que les proporciona su particularidad de momentos únicos e irrepetibles.

El Surrealismo ha servido, así, de instrumento para reconocer afinidades con otras direcciones de la literatura contemporánea que son variadamente: corrientes cegadas o continuadas hasta hoy; dominantes o secundarias; de un tipo no siempre común.

También ha servido para reconocer y renovar la comprensión de épocas o sistemas semejantes del pasado con las mismas inevitables limitaciones que no pueden ser ignoradas. Manerismo, Barroco, Romanticismo, responden a este fenómeno. Tienen en un

sentido parcial y anhistórico un tipo similar al sistema surrealista.

Las limitaciones para el uso de esta constante transhistórica se encuentran:

(i) en relación a la literatura contemporánea, en que el Surrealismo es una corriente entre otras con las que guarda alguna similitud o paralelismo, o que contiene encapsuladas en sí mismo, pero que es esencialmente distinto de ellas;

(ii) en relación a la literatura del pasado, en que implica una deformación parcial de ésta que ilumina desde un punto de vista, desde el momento que su conexión se establece sobre tendencias u obras que tienen otros aspectos que los del surrealismo, los cuales son postergados o ignorados en favor de una dominante distinta a la que singulariza el momento de que se trate;

(iii) en que su presencia en la literatura hispanoamericana importa, además, una nota espacial, es decir, el surrealismo no aparece, sin más, como un momento en la evolución de la literatura hispanoamericana, sino como un 'influjo' de otra literatura, la francesa, que irrumpe, ajena a la evolución propia, en un momento determinado, y que queda sujeto a las vicisitudes de la recepción —rechazo, asunción efectiva, difusión— en la literatura de América como innovación acogida, en fin, que entra luego en el proceso evolutivo. La literatura hispanoamericana se desarrolla tanto por una evolución propia como por cambios provenientes del influjo de tendencias foráneas;

(iv) el internacionalismo de la tendencia surrealista hace válida para los hispanoamericanos, a partir de los años treinta, la determinación de una línea surrealista definida en sentido histórico, la cual presenta una discronía con la aparición y el desarrollo del movimiento europeo. Pero, hoy en día, el ocultamiento del surrealismo legítima en una lista de miembros restringida y celosamente guardada, la continuidad de la tendencia en el mundo y en Hispanoamérica, con sincronía precisa.

Zonas de confusión y distinción quedan condicionadas por el común alcance a la vida y a la obra de los surrealistas.

El signo eminente del surrealismo confirma esta confusión por el poderío fundamental que asigna a la imaginación y al conocimiento poéticos, más allá de la literatura y la condición imaginaria de la obra.

El estudio del Surrealismo comporta así una cuestión crucial de la literatura, cual es la distinción, que el surrealismo da por superada, entre lo imaginario de la obra y la Realidad (o la Surrealidad).

Digamos, finalmente, que la cuestión de designar tendencias, épocas, períodos y sistemas literarios y sus transformaciones y sustitu-

ciones es cosa de críticos e historiadores literarios —estos sepultureros, estos cronistas de definiciones—, que ofician como conciencias de excepción o no en el conocimiento de tales sistemas o sus mutaciones.

La comprensión de que hacen uso debe estar sometida a normas de conocimiento objetivo que les obligan a una racionalidad responsable, ¿no es cierto? Pero, también es cierto que un movimiento como el surrealista para ser comprendido con auténtica comprensión histórica requiere del crítico o historiador captar el entusiasmo y el fervor poéticos que los surrealistas comunicaron a sus actos y a la realización de su obra en los momentos de exaltación que marcan su presencia en la literatura del siglo xx. Que no se diga que somos incapaces de lograrlo. Because, what are we? Barbarians?