



Revista d'Estudis Comparatius. Art, Literatura, Pensament. N° 20 / 2025

EL PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA EN EL MUNDO HISPANOHABLANTE, A 100 AÑOS DE SU PUBLICACIÓN

Coordinación: Luciana Del Gizzo y Marta Serrano Jiménez



Créditos

Coordinación de la revista: Gonzalo Moncloa Allison y Marta Serrano Jiménez

Coordinación y edición del número: Luciana Del Gizzo y Marta Serrano Jiménez

Imagen de la cubierta:

Glenda León, *Dirigir las nubes* [fotograma de video, fragmento], detalle, 2008-2017. Video monocanal. Sonido. Color 1'41.

© Cortesía de Estudio Glenda León <https://www.glenda-leon.com>

Contenido

EDITORIAL. Luciana Del Gizzo y Marta Serrano Jiménez

Nuestros Surrealismos. El Primer Manifiesto Surrealista en el mundo hispanohablante, a 100 años de su publicación	6
---	---

ARTÍCULOS 12

Alejandra García Herrera. Anotaciones para una historia de la recepción crítica del surrealismo en América Latina	13
--	----

Gabriel Riera. El hidalgo de las manchas: automatismo y nominalismo absolutos en Roberto Matta	30
---	----

Federico Gerhardt. Auge y ocaso del surrealismo, por Ramón Gómez de la Serna: relecturas y reescrituras en la prensa de Buenos Aires	51
---	----

Juan José Gutiérrez Castro. Aldo Pellegrini: surrealismo y fuego alquímico	67
---	----

Fernando Bogado. Mesianismo salvaje: Juan Larrea y Vicente Luy con (y contra) el surrealismo	84
---	----

NOTA BIBLIOGRÁFICA..... 101

Carla Zurián. Luis Mario Schneider, México y el surrealismo (1925-1950). Arte y Libros, México, 1978, 246 págs.....	102
--	-----

RESEÑAS..... 107

Mariano Sverdloff. Médiuns, arte, guerra: El surrealismo hoy (sobre la exposición <i>Surréalisme</i> , Centre Pompidou, 04/09/2024-13/01/2025).	108
--	-----

Verónica Stedile Luna. <i>MAGNETFELDER</i> . Los surrealismos latinoamericanos a través de las colecciones editorial del Ibero-Amerikanische Institut de Berlín.....	112
---	-----

Luciana Del Gizzo. El fantasma necesario. Sobre <i>1924. Otros Surrealismos</i> , Fundación Mapfre, 6 de febrero a 11 de mayo de 2025	117
--	-----

NUESTROS SURREALISMOS

EL PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA EN EL MUNDO HISPANOHABLANTE, A 100 AÑOS DE SU PUBLICACIÓN

Luciana Del Gizzo (Universitat Pompeu Fabra)

Marta Serrano Jiménez (Universitat Pompeu Fabra)

Durante la segunda mitad del siglo XX, occidente se preguntó de manera incesante cuáles habían sido los motivos que llevaron al horror inhumano de la guerra y el nazismo. Tan frecuente como sin respuesta se volvió el interrogante, que pronto se convirtió en lo más parecido a una pregunta retórica. Sin embargo, su planteo permanente funcionaba como una barrera de contención porque mantenía viva la memoria del espanto. Posiblemente haya sido Alain Badiou el último en formularla de manera inteligente:

...permítanme plantear la pregunta hoy provocadora y hasta prohibida, que es ésta: ¿cuál era el pensamiento de los nazis? ¿Qué pensaban? Hay una manera de volver siempre de manera generalizada a lo que hicieron (se propusieron exterminar a los judíos de Europa en las cámaras de gas) que impide absolutamente todo acceso a aquello que, al hacerlo, pensaban o creían pensar. Ahora bien, el hecho de no pensar lo que pensaban los nazis impide también pensar lo que hacían y, en consecuencia, veda toda política real de prohibición del retorno de ese accionar. Mientras no se lo piense, el pensamiento nazi permanecerá entre nosotros impensado y, por consiguiente, indestructible (2005: 15).

Veinte años después de la publicación de este libro, la pregunta continúa sin responderse. Incluso parece haberse olvidado, justo cuando en los últimos tiempos la resonancia de ciertas ideas, los acontecimientos y el modo en que se está ejerciendo el poder en distintos puntos relevantes del mundo nos ofrecen hipótesis posibles acerca de cómo se llega a tanta insensatez. La reverberación de odios inmigratorios, el resurgimiento de discursos nacionalistas extremos, la vindicación de formas homogéneas y universales de vida, las justificaciones de conductas o pensamientos por el “sentido común”, la afirmación de cualquier forma de supremacía, la reclamación de territorios de naciones establecidas, entre otras cosas, se nos aparecen a los historiadores como discursos *zombies*, formulaciones que creíamos muertas y que ahora circulan redivivas.

El surrealismo fue uno de los modos en que en el siglo pasado se planteó esa pregunta: el cuestionamiento de la racionalidad occidental y la insistencia en exponer su reverso fue una forma de formularla y mantenerla en la superficie. Si su punto de partida consistió en dar lugar e intentar representar el inconsciente, aquello reprimido que ha hecho aflorar esta poética son los terrores y los traumas colectivos del siglo XX. En lugar de analizarlos, como pedía Badiou, los expone a manos llenas y, a través de la mediación artística centrada en el sueño, la locura o la sexualidad, genera la distancia necesaria para volver a pensarlos. Por eso, reconocer su importancia cien años después de su inicio

formal en el *Primer Manifiesto Surrealista*, supone restituir la cuestión y ponerlo en diálogo con el presente, que evidentemente necesita volver a atender estas cuestiones.

Dada la inscripción de nuestro trabajo en el mundo hispanohablante, nos hemos propuesto reconsiderar su importancia en ese ámbito. Examinar el surrealismo fuera del espacio francés supone no sólo desviar la atención de sus figuras principales, sino también modificar el arco temporal y desdibujar una parte importante de su devenir, el contexto histórico-político francés. Con respecto al primer aspecto, en América Latina y España, su influencia comenzó a crecer ya avanzada la década de 1930, como parte de su internacionalización (Nadeau 1993; Penot-Lacassagne 2022). En relación al segundo, la deriva intelectual del surrealismo está fuertemente ligada a los posicionamientos de la izquierda, pero también a la guerra, a la ocupación nazi, al colonialismo y otros problemas centrales en Francia (Nadeau 1993; Penot-Lacassagne 2022), que no siempre estuvieron presentes en Hispanoamérica. Por eso, abordarlo en estas otras geografías políticas y culturales implica también correr el foco de los temas que involucra y captar las cuestiones que interroga. Así, nuestros surrealismos se enlazan con la afirmación de la identidad, con la utopía o con la violencia de la desigualdad, entre otras cuestiones.

El movimiento se expandió de diversas maneras en el mundo hispanohablante. Principalmente, por medio de traducciones, pero también a través de artistas y escritores españoles y latinoamericanos que participaron activamente en sus filas, ya fuera en Europa o como corresponsales en sus países de origen, hasta convertirse en figuras centrales. Los viajes de André Breton, Antonin Artaud, Benjamin Péret y Wolfgang Paalen a México promovieron contactos culturales fructíferos en el continente, pero son sólo una parte de esos vínculos y sus consecuencias. Uno de los efectos del cuestionamiento de la razón occidental en estas latitudes, por ejemplo, fue la revalorización de otras culturas, consideradas ajenas a ella y que permanecieron por eso indemnes de su decadencia. La producción simbólica de América Latina, que durante siglos se había considerado subalterna, encontró en el interés del surrealismo una oportunidad para revalorizarse y legitimar su práctica; también para desarrollar la autorreflexión que, de la mano de la antropología, profundizó la comprensión de nuestras culturas (Garza Usabiaga 2011).

Por eso, preferimos hablar de importación del surrealismo, dado que no se trató de una recepción pasiva, sino que la poética funcionó como un acicate para impulsar la afirmación y la revaluación de elementos que, combinados, fueron el germen de nuevas expresiones. Como toda literatura traducida, tuvo una injerencia activa con consecuencias específicas en los sistemas locales (Even Zohar 1990; Schöning 2006) y catalizó así gran parte de la renovación de la literatura y el arte. No se limitó a replicar la propuesta, sino que la combinó con elementos propios e incidió en las manifestaciones artísticas más propias del continente: su influencia llega hasta el *boom* latinoamericano o incluso, más cerca del presente, a la poética de Roberto Bolaño o de Vicente Luy, entre otros casos. Los artículos que publicamos atestiguan que el surrealismo se coló en ámbitos diversos de formas dispares y abrió un abanico de posibilidades en Hispanoamérica.

Abre el monográfico el artículo de Alejandra García Herrera, “Anotaciones para una historia de la recepción crítica del surrealismo en América Latina”, que hace un lúcido recuento de las principales tendencias y momentos de la acogida crítica del movimiento desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Para acotar la amplitud histórica, el artículo se centra en textos emblemáticos que defendieron o rechazaron la existencia de un surrealismo latinoamericano, así como las lecturas más generales que hicieron importantes figuras de nuestra literatura. El trabajo no sólo analiza esos textos para dar

cuenta del modo en que se recibió el surrealismo, sino que además ordena dicha importación en cuatro etapas de valoración de la crítica.

En segundo lugar, presentamos “El hidalgo de las manchas: automatismo y nominalismo absolutos en Roberto Matta”, donde Gabriel Riera explora y reivindica los aportes de este chileno excéntrico a una poética surgida desde la centralidad europea; es decir, no se trata de la influencia que pudo haber tenido el surrealismo en su producción, sino al revés, lo que resalta el aporte hispanoamericano que tuvo el movimiento, también representado por Wilfredo Lam, Remedios Varo o César Moro, entre otros. Riera sostiene que Matta reelaboró los dos procedimientos fundacionales del surrealismo —el automatismo y el nominalismo absoluto— para adaptarlos a su producción plástica y también para reformularlos y devolverles su importancia teórica y práctica. El artículo se detiene y analiza además el modo en que el artista trabajó sobre la relación entre la imagen y el discurso, a partir de la interacción entre los cuadros y sus títulos, por lo que también constituye un aporte en cuanto a la metodología de análisis de la producción plástica.

Federico Gerhardt, por su parte, estudia los ensayos de Ramón Gómez de la Serna sobre el surrealismo que escribió en Buenos Aires, ciudad en la que se radicó a partir de 1936 huyendo de la Guerra Civil española, y publicó en la revista *Saber Vivir* entre 1941 y 1954. El artículo muestra al escritor español como uno de los primeros introductores del movimiento en Argentina, pero el análisis, que incluye la comparación de reescrituras, también revela la operación de desplazamiento que realizó para colocarse él mismo como parte del movimiento primero y como su precursor después, para finalmente declararse más surrealista y radical que los surrealistas, y sentenciar por último su museificación en 1949. El trabajo muestra entonces el modo en que de la Serna advierte el arco de vigencia del movimiento, al tiempo que se lo apropia para ubicar su propia producción.

“Aldo Pellegrini: surrealismo y fuego alquímico” no sólo rescata la figura del poeta y crítico argentino, ya reconocida por su activa labor de difusión del movimiento, sino que analiza su poética desde una perspectiva poco frecuente: la influencia y el conocimiento de saberes alquímicos y ocultistas. En efecto, Juan Castro se detiene en este aspecto del surrealismo, mencionado a menudo y pocas veces observado con agudeza, aportando información e interesante bibliografía. A su vez, revela de manera sorprendente el conocimiento que tenía Pellegrini de estos saberes ocultos, así como el modo en que influyeron en su poética, abriéndola hacia nuevas significaciones.

Por último, Fernando Bogado realiza una operación de lectura más que interesante en “Mesianismo salvaje: Juan Larrea y Vicente Luy con (y contra) el surrealismo”: analiza la particular versión de surrealismo “místico” del poeta español y la propone como aparato de interpretación prospectivo de la poética de su nieto argentino, a la vez que reconoce en este último la intención de encarnar y plasmar el ideal del abuelo. Para eso, analiza también la lectura que Larrea hace de César Vallejo, como un primer arquetipo de ese ideal. La lectura es lúcida, sumamente original, repone elementos de la historia literaria y trabaja sobre la utopía de Larrea en cuanto a la superación de la historia a través de un surrealismo innato en el nuevo mundo, a la vez que recompone un claro caso en que la poética se ramificó hasta fines del siglo XX.

Es cierto que la primacía de figuras argentinas y españolas en este monográfico no hace justicia a la importante presencia que tuvo el movimiento en otros países. Sin embargo, esto habla del interés de las investigaciones actuales. Junto con el trabajo de García Herrera, esta necesidad la cubre la excelente nota de Carla Zurián de la Fuente, que se encarga de rescatar una obra fundamental: *México y el surrealismo (1925-1950)* (1978), de Luis Mario Schneider. El catedrático argentino, radicado en la ciudad de

México y especializado en su literatura, publicó este primer trabajo de archivo exhaustivo que recompone la recepción del surrealismo en el país. Para eso, recaba información de noticias, crónicas periodísticas, críticas y traducciones, entre otros materiales, a la vez que atiende a las estadias de los surrealistas franceses en México. El rescate de Zurián vale no sólo por su carácter pionero, sino porque maneja fuentes primarias que organiza, dispone y analiza de manera fundacional.

Para finalizar, tres reseñas examinan críticamente las últimas exposiciones de arte surrealista que se presentaron en ciudades europeas con motivo del centenario: Mariano Sverdloff analiza *Surréalisme*, presentada en el Centro Pompidou de París entre el 4 de septiembre de 2024 y el 13 de enero de 2025; Verónica Stedile Luna considera “Surrealismus in Lateinamerika. Zeitschriften und Künstlerbücher”, del Ibero-Amerikanische Institut de Berlín, en exhibición del 7 de enero al 5 de abril de 2025; y Luciana Del Gizzo se encarga de *1924 – Otros surrealismos*, expuesta entre el 6 de febrero y el 11 de mayo de este año en la Fundación Mapfre de Madrid. Las tres están atravesadas por varios puntos en común: la transnacionalidad; la importancia dada a las mujeres; la vigencia expandida en tiempo y espacio del surrealismo, representado por las décadas de producción y por lo que se podría denominar, como hace Stedile Luna, temporalidades heterogéneas, es decir, el entrecruzamiento de diferentes tiempos y cosmovisiones en las imágenes, que producen anacronismos (Didi-Huberman 2011), en una internacionalización de las imágenes como pocas veces ha ocurrido en una expresión cultural. Pero fundamentalmente se preguntan por la vigencia del surrealismo y por lo que Sverdloff llama sus “potencialidades políticas para el presente”.

Leer este número de *Forma. Revista d'estudis comparatius. Art, literatura, pensament* en conjunto permite advertir qué es lo que interesa hoy del surrealismo, qué leemos en él y cómo mantiene su sentido actual. Porque como señalan las reseñas, es preciso dilucidar qué nos dice y, para eso, hace falta aplicar el método de Badiou: en lugar de pensar el surrealismo del modo en que se pensó a sí mismo, es decir, con los temas y problemas que enunció, hace falta cuestionar cuáles eran sus mecanismos de pensamiento, el reverso de su reflexión. Más aún, hay que recomponer qué decía su inconsciente, cuáles eran sus traumas. Al hacerlo, descubriremos preguntas que necesitamos hacernos hoy, preguntas que incomodan y desubican, pero que nos mantienen alertas frente a la insensatez que siempre nos acecha.



Funded by the
European Union

Funding: This editorial is part of a project that has received funding from the European Union's Horizon 2023 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement 101151576 (MULTISURREALISM).

BIBLIOGRAFÍA

BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

EVEN-ZOHAR, Itamar. "The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem." *Poetics Today* 11, nº1 (1990): 45-51.

GARZA USABIAGA, Daniel. "Anthropology as Science, Anthropology as Politics: The Lessons of Franz Boas in Wolfgang Paalen's Amerindian Number of *Dyn*". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXXIII, nº 98 (2011): 175-200. <http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2011.98.2365>

NADEAU, Maurice. *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira, 1993.

PENOT-LACASSAGNE, Olivier (ed.). *(In)actualité du surréalisme (1940-2020)*. Dijon: les Presses du réel, 2022.

SCHÖNING, Udo. "La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio." En *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos, 2006: 305-339.

ARTÍCULOS

ANOTACIONES PARA UNA HISTORIA DE LA RECEPCIÓN CRÍTICA DEL SURREALISMO EN AMÉRICA LATINA*

Alejandra García Herrera
Freie Universität Berlin

SUBMISSION DATE: 15/11/2024 // ACCEPTANCE DATE: 14/02/2025//
PUBLICATION DATE 28/05/2025 (pp. 13-28)

Resumen: Este artículo busca hacer un recuento de las principales tendencias y momentos de la recepción crítica del surrealismo en América Latina, a partir de una mirada historiográfica sobre las lecturas que se han hecho del movimiento desde principios del siglo XX hasta nuestros días. Desde esta perspectiva, el artículo prioriza la lectura de textos que defienden o rechazan la existencia de un surrealismo latinoamericano sobre las obras literarias o las lecturas más generales del movimiento surrealista hechas por autores latinoamericanos. Se identificaron cuatro etapas de valoración de la crítica sobre el surrealismo latinoamericano: una de diagnósticos y asimilación, una de inscripción en corrientes universales, una de clasificaciones y categorías y finalmente, una de multiplicación de los enfoques teóricos.

Palabras clave: surrealismo latinoamericano, recepción, metacrítica

Abstract: This article aims to collect the main trends and moments of the critical reception of Latin American surrealism, with a historiographical perspective on the readings of the movement from the beginning of the 20th century to the present day. Consequently, the article prioritizes the reading of texts that defend or reject the existence of a Latin American surrealism over literary works or more general readings of the surrealist movement made by Latin American authors. Four stages of critical evaluation of Latin American surrealism were identified: one of diagnosis and assimilation, one of inscription in universal currents, one of classifications and categories and finally, one of multiplication of theoretical approaches.

Keywords: Latin American Surrealism; Reception; Metacritic.

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.01

Introducción

En América Latina, la aparición del manifiesto surrealista de 1924 generó múltiples respuestas que varios autores han calificado como una recepción privilegiada en comparación con otras latitudes del mundo (Birkenmaier 2006, 48; Baciú 1981, 20; Ades 2016, 178). Esta recepción privilegiada no es sinónimo, sin embargo, de una recepción positiva y entusiasta, sino más bien de una amplia y activa discusión de los postulados surrealistas que incluían al tiempo rechazos, alabanzas, cuestionamientos y análisis en varios países y por un lapso de tiempo que se extiende incluso hasta nuestros días. En 1979, en su postfacio a *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*, Stefan Baciú afirmaba que,

comparando la bibliografía existente sobre el surrealismo de Europa y el de Latinoamérica, la inferioridad numérica de las obras dedicadas a este último es desoladora a pesar de que los grupos latinoamericanos constituyeron, después de Europa, lo mejor, lo más vivo y más auténtico -para el Surrealismo y para América- que se hizo en este campo en el mundo entero, incluyendo los Estados Unidos (1979, 112).

Casi cuarenta y cinco años después, este desbalance parece haberse corregido en las últimas décadas, como veremos más adelante, con la aparición de múltiples congresos, libros y proyectos de investigación que se han dedicado a hacer estudios regionales, recopilaciones y análisis de autores cuya obra era poco conocida y se encontraba dispersa. Además, las diversas perspectivas y herramientas de análisis de finales del siglo XX y principios del XXI han abierto caminos de investigación y han rescatado del olvido revistas, exposiciones y la obra de varios autores, particularmente de varias mujeres surrealistas,¹ que dan un panorama más completo del movimiento de las ideas surrealistas en el continente, sus redes e intercambios.

No obstante, los estudios de la crítica del surrealismo en América Latina, que fue tan prolífica en el continente, pero menos conocida que las obras artísticas que se produjeron en su nombre, aún están por analizarse como un todo que muestre las tendencias, contexto y evoluciones a través del tiempo y el espacio. En este sentido, este artículo busca dar algunos aportes, de ninguna manera exhaustivos, sobre una posible clasificación e historia de la recepción crítica del surrealismo en la región, considerando los cambios en el contexto en que se produjeron y los posibles factores de influencia, y sobre todo teniendo en cuenta las discusiones sobre la identidad latinoamericana que se desarrollaron con particular fuerza durante la segunda mitad del siglo XX. Desde esta perspectiva, en este texto se dará prioridad a los textos críticos sobre la afirmación, negación o manifestaciones del surrealismo latinoamericano, aunque se considerarán un par de textos de análisis sobre el surrealismo en

¹ Algunos ejemplos notorios son la reproducción facsimilar de la revista de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, *Las moradas*, en 2002 por la Universidad de San Martín de Porres en Lima; la edición crítica y genética de los escritos de Remedios Varo, *A veces escribo como si trazara un boceto*, por Edith Mendoza Bolio en 2010; la publicación en cinco tomos de la *Obra Completa* de César Moro por la Academia Peruana de la Lengua en 2016, la aparición de la edición en español de los *Cuentos Completos* de Leonora Carrington publicada en 2020 por el Fondo de Cultura Económica, entre otros. Con respecto al interés en la obra de mujeres surrealistas, es relevante la exposición -y su catálogo- organizada por el Los Angeles County Museum of Art en 2012, titulada *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*.

términos generales escritos por autores latinoamericanos junto con la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Stefan Baciú, por considerarse capitales para la recepción del movimiento en el continente. Cabe aclarar también que se tomarán en cuenta estudios sobre literatura o arte de manera indistinta por considerar el surrealismo como un movimiento de vanguardia cuyos artistas exploraron por igual diferentes campos artísticos.

Finalmente, el artículo busca funcionar como una especie de catálogo o recopilación bibliográfica de diferentes textos críticos sobre el tema, con el objetivo de proporcionar una herramienta de consulta a los estudiosos del surrealismo en el continente. Este texto se dividirá en cuatro partes que coinciden con la identificación de cuatro momentos o tendencias de los estudios de surrealismo en América Latina: primero, una etapa de asimilación e identificación; segundo, una etapa de lectura del surrealismo como corriente del espíritu; tercero, una tendencia clasificatoria y de categorización del surrealismo y lo fantástico; finalmente, las nuevas tendencias que permitieron una relectura y resurgimiento de los estudios sobre surrealismo en América Latina desde diferentes perspectivas como la historia intelectual, los estudios decoloniales, estudios de género, etc.

1. Autopsias y diagnósticos: 1920-1950

Entre 1920 y 1940, se puede hablar de un primer momento de “asimilación” del surrealismo en América Latina, que incluye la publicación de artículos a favor y en contra del movimiento, donde se afirmaba tanto como se negaba su continuidad y relevancia histórica, su carácter efímero, los prejuicios del automatismo, su calidad revolucionaria, su filiación política, etc.² En esta etapa se tradujeron y publicaron manifiestos y textos de Breton y otros surrealistas en revistas como *Amauta* (Perú) o *Contemporáneos* (México) e incluso aparecieron las primeras revistas de filiación surrealista: los dos números de la temprana *Qué* (1928-1930) en Argentina, los primeros números de *Mandrágora* (1938-1943) en Chile y el único número de *El uso de la palabra* (1939) en Perú. Además, se realizó en 1935 la que sería, según Dawn Ades (2016, 187), la primera exposición surrealista en América Latina, organizada por César Moro en Lima bajo el nombre de “Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia”, con un catálogo que incluía textos de Breton, Aragon, Dalí, Éluard, entre otros miembros del grupo surrealista francés. Estos primeros años de recepción se caracterizan por la lectura, la traducción y la experimentación, es decir, por la exploración de las posibilidades, benéficas y perniciosas, que los postulados surrealistas abrían en diversos campos de las artes, la vida e incluso la política.

Este periodo, que podríamos extender hasta finales de los años 40, se caracterizó también por la circulación de varios artistas e intelectuales europeos y americanos entre los dos continentes. Por un lado, varios intelectuales latinoamericanos viajaron a Europa y

² Ver al respecto: “Jose Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú” de Estuardo Núñez (1977); “André Breton en el Perú” de Ricardo Silva-Santisteban (1992); “Fernando Charry Lara y la recepción del surrealismo en Colombia” de Alejandra García Herrera (2020); “Entre el surrealismo y la abstracción en Chile: los decembristas en publicaciones impresas” de Lori Cole (2024), y “The Emergence of Surrealism in Latin American Literature, 1928–1950” de Melanie Nicholson (2013).

tuvieron un contacto directo o indirecto con el movimiento surrealista que redundó en acercamientos o toma de distancia. Algunos de estos intelectuales fueron Jose Carlos Mariátegui (1919-1923),³ César Vallejo (1936-1938)⁴, César Moro (1925-1933)⁵, Xavier Abril (1926-1928/1930-1936),⁶ Octavio Paz (1937, 1945-1951),⁷ Alejo Carpentier (1928-1939),⁸ Wifredo Lam (1923-1941),⁹ entre muchos otros. Por otro lado, varios artistas europeos viajaron en este periodo a América Latina como exiliados de la segunda guerra mundial. En 1938, André Breton hizo su primera visita al continente¹⁰ y redactó junto a Trotsky el manifiesto por un arte revolucionario independiente. En los años siguientes, migrarían no solo Breton, sino una gran parte de la avanzada surrealista,¹¹ entre los que se cuentan Max Ernst, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, Remedios Varo, Leonora Carrington, Benjamin Péret, entre otros.

La producción crítica de este periodo se centra en negar o destacar las bondades o perjuicios de los postulados surrealistas para el arte y la sociedad del futuro. Muchas de estas lecturas estarían relacionadas con lecturas marxistas y con la aparición de los primeros movimientos comunistas en el continente, así como con tendencias nacionalistas o cosmopolitas en el arte. Jose Carlos Mariátegui y César Vallejo en el Perú marcarían los dos polos de interpretación del movimiento durante esta primera etapa. Por un lado, Mariátegui encarna una lectura entusiasta de las bondades del surrealismo no solo para el arte, sino también para la revolución, ya que “ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo” (2014, 103). Por otro lado, para Vallejo, la cualidad experimental del automatismo y otras obras surrealistas le hacían dudar de su poder transformador de la realidad: “no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus ‘crisis de conciencia’” (1930, 22). Alrededor de las posturas de Mariátegui y de Vallejo, se

³ Ver la exposición en línea *La experiencia europea de Jose Carlos Mariátegui*: <https://www.mariategui.org/exposiciones/experiencia-europea-jose-carlos-mariategui/>

⁴ Para una recopilación de los textos publicados por César Vallejo en Europa, ver: *César Vallejo en Europa, 1926-1938* editado por Mónica Urrestarazu y Jorge Warley (1992).

⁵ Para un recuento de las actividades de Moro en París: “‘We who have neither church nor country’. César Moro and Surrealism” de Dawn Ades (2012).

⁶ Sobre la relación de Xavier Abril con el surrealismo: “La vanguardia, Xavier Abril, el surrealismo y la belleza de hacer poesía” de Ricardo Falla-Barreda (2023).

⁷ Sobre las estancias de Paz en Europa, ver los capítulos correspondientes en: *Octavio Paz. Las palabras en libertad* de Guadalupe Nettel (2014). Sobre su relación con Francia específicamente: “Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia” de Fabienne Bradu (2018).

⁸ Para un recuento de la estancia de Carpentier en París: “Alejo Carpentier en París (1928-1939)” de Carmen Vásquez (2006).

⁹ Sobre la estancia de Lam en España: “Wifredo Lam en España (1923-1938): La lenta construcción del ‘caballo de Troya’” de Luis González Barrios (2021). Sobre su corto periodo en Francia y su relación con el surrealismo: “Surrealizing Wifredo Lam?” de Elsa Adamowicz (2022).

¹⁰ Ver al respecto: *André Breton en México* de Fabienne Bradu (2012) y las ediciones en español de los escritos de Breton en esta estancia: *Manifiesto por un arte independiente* (2019) y *Las conferencias de México, 1938* (2015).

¹¹ Ver al respecto: *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School* de Martica Sawin (1995) y *Le surréalisme déplacé: Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique* de Karla Segura Pantoja (2018).

desarrollaría la crítica de varios autores del continente que hacían énfasis ya sea en las falencias del automatismo o en el poder liberador de este, así como en su potencial revolucionario y/o político.

No obstante, no sería sino a principios de los años 40, con el advenimiento de la segunda guerra mundial y el consecuente exilio de varios artistas e intelectuales en el continente americano, que se empezaría a hablar de los vínculos del surrealismo con América Latina y de su significado para la afirmación –o la negación– de una cultura latinoamericana. La presencia de varios miembros del grupo surrealista francés y su establecimiento en Nueva York, Ciudad de México y otras ciudades de América Latina junto con los textos, exposiciones y grupos que se produjeron a su alrededor plantearon más urgentemente la pregunta por la existencia de un surrealismo latinoamericano, así como la necesidad de establecer límites y diferencias por parte de los artistas e intelectuales que buscaban independencia cultural e intelectual. Quizá sea el texto que el exiliado español Juan Larrea publicó en 1944 en la revista *Cuadernos Americanos* de México uno de los primeros en formular una relación histórica, poética e incluso mítica que ubicaba al surrealismo como bisagra entre el final del “viejo mundo” y el advenimiento de uno nuevo, geográficamente localizado en el continente americano.

En su texto, Larrea no plantea exactamente la existencia de un surrealismo de corte latinoamericano opuesto o relacionado con el movimiento francés, sino que establece una cadena de correspondencias poético-históricas entre la propuesta artística del surrealismo y el surgimiento de un “hombre nuevo” que tendrá lugar en América Latina. De acuerdo con su teoría, el surrealismo sería solo un anunciador, un profeta precursor, cuyas profecías se verían cumplidas en el nuevo mundo que se fundaría en América Latina. Para Larrea, “el surrealismo, último producto poético del mundo occidental en su tendencia a su superación futura, indica y revela que el reino de la Realidad se ubica en el Nuevo Mundo” (1944, 222). En este sentido, la decadencia de Occidente encarnada en las guerras de mediados de siglo haría que el surrealismo pusiera su mirada en el Nuevo Mundo y lo anuncie como lugar del porvenir, pero aun así no podría alcanzarlo por su linaje europeo. El texto de Larrea ocupa un lugar importante y de síntesis de este periodo, ya que propone una relación entre América Latina y el movimiento surrealista que va más allá de un análisis de postulados y sugiere una continuidad entre las características históricas del continente y la empresa surrealista.

Aunque ya André Breton en una entrevista en su primera visita a México en 1938 había afirmado que “México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia” (Valle, 6), Larrea se distancia de esta afirmación al evitar una identificación que proyecte directamente los postulados surrealistas sobre América Latina y trata más bien de insertar el continente en una corriente universal del arte como lugar de renovación del espíritu humano. No obstante, su propuesta no tendría mayores continuadores y habría que esperar algunas décadas para retomar esta idea de identificación o adaptación entre América Latina y el surrealismo¹² que en muchos casos retomaría también la famosa frase de Breton sobre México.¹³

¹² Sobre las lecturas míticas del surrealismo en América Latina: “Mito y utopía en los estudios sobre surrealismo latinoamericano” de Alejandra García Herrera (2024).

¹³ Sobre la imagen de México en el pensamiento de Breton ver: “Yo veo, yo imagino: André Breton y México” (2016) de Andrea Gremels y “La tierra elegida del humor negro. La construcción de México de André Breton” (2024) de Tatiana Flores.

2. Corrientes subterráneas

Años más tarde, en 1948, Carpentier publica en Caracas su prólogo “De lo real maravilloso americano”, donde establece tajantemente la diferencia entre el surrealismo europeo y “lo real maravilloso” propio de América Latina. La aparición del realismo mágico y lo “real maravilloso” en el panorama aplacarían las discusiones sobre la existencia o no de un surrealismo latinoamericano durante las décadas siguientes y la crítica se volcaría de manera conspicua a las discusiones sobre la identidad del arte y el artista latinoamericanos, así como a la definición de lo fantástico y lo real maravilloso. Según Dawn Ades (2016), la distinción que hace Carpentier entre lo real maravilloso americano y el surrealismo se puede disolver con una inspección detallada, pero su difusión tuvo gran eco entre artistas y críticos de la época y opacó los estudios de la influencia del movimiento en el arte del continente (178). De hecho, aunque algunos autores latinoamericanos siguieron hablando de la importancia del surrealismo para la poesía moderna, la traducción y publicación de obras surrealistas continuó durante los años 50 y 60 en países como Argentina, y algunos grupos como S.NO.B en México manifestarían una inclinación surrealista en su propuesta, la preocupación de la crítica literaria o artística sobre los vínculos específicos entre el surrealismo y la producción cultural o poética de América Latina parece ser mínima durante estas décadas.

En contraste, durante este periodo es relevante la publicación de obras capitales sobre la existencia de una identidad continental, como *La expresión americana* del cubano José Lezama Lima en 1957, o nacional, como *El laberinto de la soledad* del mexicano Octavio Paz en 1950. Además, durante los años 50 y 60 se daría la publicación de las obras principales que conformarían luego el llamado boom latinoamericano.¹⁴ En su *Historia personal del boom*, José Donoso afirma que uno de los temas recurrentes del Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción, Chile, en 1962, fue la necesidad de difusión editorial y crítica de obras latinoamericanas, lo que lo llevó a “pensar literariamente ya no en términos de lo ‘nuestro’ en cuanto a lo chileno, sino de lo ‘nuestro’ en cuanto a que lo mío y lo chileno podía, y tenía, qué interesar a los millones y millones de lectores que componen el ámbito del habla castellana, y rompiendo las fronteras tan claramente marcadas, inventar un idioma más amplio y más internacional”(1987, 36). En las artes plásticas, es sintomática la polémica en prensa, que terminó en un debate televisivo, entre la crítica de arte Marta Traba y varios filósofos, pintores y críticos venezolanos como Alejandro Otero y Ludovico Silva sobre el artista latinoamericano y su interacción con influencias locales e internacionales.¹⁵

En este contexto, la pregunta por la existencia o no de un surrealismo latinoamericano parece haber pasado a un segundo plano y podría decirse que gran parte de la crítica se ocupó más bien de la definición de “lo real maravilloso americano” y la afirmación de una identidad cultural auténticamente latinoamericana. No obstante, la distinción que hizo Carpentier entre lo artificial y lo natural del surrealismo y lo real maravilloso sería retomada por algunos

¹⁴ Por nombrar solo algunos, se publicó *La región más transparente* de Carlos Fuentes en 1958, *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa en 1963, *Rayuela* de Julio Cortázar en 1963 y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez en 1967.

¹⁵ El artículo que desató la polémica fue “El arte latinoamericano: un falso apocalipsis” (1965) de Marta Traba, el cual se puede consultar en línea junto con breves anotaciones sobre la polémica en el archivo digital del ICAA.

críticos décadas después para formular la particularidad del surrealismo producido o manifestado en tierras latinoamericanas, como veremos en el apartado siguiente con los textos de Ida Rodríguez Prampolini y Gonzalo Celorio.

No obstante, en un intento de diagnóstico de la modernidad artística, hubo algunas figuras representativas de esta época que propusieron una lectura del surrealismo más cercana a los términos que había planteado José Carlos Mariátegui en los años treinta. Estos autores formularon una genealogía del surrealismo que lo entroncaba con el romanticismo y el simbolismo en un intento por unir arte y vida y restituir el papel transformador del arte en la sociedad. Esta reconstrucción buscaba también dar una genealogía a sus propias propuestas artísticas y ubicarse en una corriente artística milenaria y universal del arte moderno. En sus textos, estos autores no sólo afirmaron el pasado romántico del surrealismo, sino que defendieron su vitalidad y su vigencia para su propio tiempo. Me referiré aquí brevemente a dos de estos autores que considero representativos de diferentes latitudes: Julio Cortázar y Octavio Paz.

El argentino Julio Cortázar fue un gran lector del surrealismo y puede ser considerado como heredero de este no en el sentido de miembro o adepto de una poética, sino porque su comprensión del movimiento en un sentido amplio, no programático, sino vital. En 1949, sólo un año después del texto de Carpentier, Cortázar publicó un artículo titulado “Un cadáver viviente”, donde nos advierte:

Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que presente como nunca allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido (1949, 350).

Para Cortázar el surrealismo estaba más que vivo y aferrado al propio tiempo que lo rectifica y le da aliento. Esto queda más claro en un texto anterior escrito en 1947, su *Teoría del túnel: Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo*, que puede considerarse como una guía de su obra literaria posterior. En este texto, Cortázar propone que la unión del surrealismo y el existencialismo es necesaria para que la humanidad pueda aprehender su realidad a través de los dos nuevos humanismos que de ellos se derivan, uno mágico proveniente del primero y otro heroico del segundo. Como resultado, “desde actitudes exteriormente tan divorciadas, ambos humanismos integran con su doble batalla el entero ámbito del hombre, y marchan hacia una futura conjunción, un nuevo humanismo” (1999, 135). En su *Teoría*, Cortázar establece una genealogía del surrealismo de corte romántico, pero lo ubica como trascendente en el tiempo y el espacio y define sus efectos fuera de la esfera del arte y la literatura, al llamarlo humanismo, que sería una actitud particular hacia una búsqueda humana universal y atemporal.

Por su parte, Paz escribió múltiples textos sobre el movimiento e incluso tuvo contacto con André Breton y algunos de los artistas exiliados en México como Leonora Carrington y Benjamin Péret. Como resultado, en 1954, el mismo año de publicación de *El arco y la lira*, como parte de las conferencias de *Los grandes temas de nuestro tiempo* organizadas por la UNAM, Octavio Paz fue invitado con la charla titulada “Estrella de tres puntas: el surrealismo”, la cual fue publicada después en múltiples ocasiones. En este texto, Paz afirma que cinco o seis años atrás, es decir, a principios de los años cincuenta, cuando apareció el texto de Carpentier, su conferencia no habría sido posible, porque “graves críticos – enterradores de profesión y, como siempre, demasiado apresurados – nos habían dicho que

el surrealismo era un movimiento del pasado” (1996, 14). Aquí, como Cortázar, Paz vuelve a la metáfora de la muerte del surrealismo y afirma que “el cadáver estaba vivo. Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado de nuevo ante nosotros, con su misma cara terrible e inocente” (1996, 14). Paz defiende la pervivencia del surrealismo en la época contemporánea, entre otras cosas, porque “no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica” (17). Como Cortázar, Paz establece una genealogía del surrealismo que lo pone fuera de sus límites temporales y espaciales y lo identifica más bien con una corriente del espíritu que se manifiesta en el arte y tiene un poder transformador.

Según Andrea Gremels, este texto de Cortázar y *El arco y la lira* de Octavio Paz releen el surrealismo como “una figura de pensamiento que reflexiona sobre cuestiones cruciales relativas a los entrelazamientos transculturales de América Latina y su búsqueda individual de múltiples modernidades” (2022, 200). En consecuencia, Cortázar y Paz “deshistorizan y descontextualizan el surrealismo como movimiento de vanguardia europeo y lo reconstituyen como una necesidad cósmica para asumir su papel de ‘excéntrico’ en el campo de la literatura mundial” (2022, 200). Vale la pena señalar que ninguno de los dos intenta formular la existencia particular de un surrealismo latinoamericano. Más bien, intentan construir e inscribir su propia poética en una tradición más amplia, donde el surrealismo juega un papel clave.

Autores como Fernando Charry Lara en Colombia y Emilio Adolfo Westphalen en Perú, harían eco de esta presentación del surrealismo como una corriente del espíritu que excede sus circunstancias históricas y encuentran en sus postulados una bisagra para unir su actividad artística a un movimiento más universal del arte moderno. A pesar de su acérrima defensa del surrealismo, estos autores lo veían como un camino, una propuesta fructífera en la que entroncar sus propias poéticas a una corriente universal, pero no intentaron establecer una categoría de surrealismo latinoamericano o entrever una identificación entre uno y otro. Su defensa del poder revolucionario del arte impulsada por el surrealismo tendría eco en textos de escritores posteriores como Roberto Bolaño.¹⁶

3. Cartillas metodológicas

Sólo después de la muerte de Breton en 1966 se reactivaron las discusiones sobre la existencia o no de un surrealismo latinoamericano. En 1974, en la primera edición de su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Stefan Baciú afirma que “existe una marcada diferencia entre el surrealismo europeo y aquel de Latinoamérica” (1981, 11) y citando parcialmente a Breton, asegura que “cada país latinoamericano en sí es un ‘lugar surrealista’ por excelencia” (1981, 16). Baciú propuso una clasificación de los poetas latinoamericanos entre surrealistas y ‘surrealizantes’, de acuerdo con el contacto y el grado de similitud de sus poéticas y sus vidas con los postulados surrealistas de Breton. Por

¹⁶ Ver: “Wanderers: Surrealism and Contemporary Latin American Art and Fiction” de Graciela Speranza (2012).

ejemplo, afirma que Neruda no es surrealista, sino que es solo un poeta “cuya poesía a veces se acerca a lo surrealizante, pero cuya vida y cuya acción política siempre se colocará en contra de las posiciones y las actividades surrealistas” (1981, 18). En este sentido, en la lista de nombres que escoge Baciú para su antología solo incluye a los verdaderos surrealistas y deja afuera a los surrealizantes, “ya que gran parte de la poesía del mundo (y, más específicamente, la de Latinoamérica) es surrealizante” (1981, 21). Baciú reconoce entonces dos tendencias, una original surrealista que en el año de publicación de la antología lleva “más de cuarenta años de actividad ininterrumpida: tanto en la poesía como en el arte, y hasta en la política” (1981, 22) y otra que podría leerse en términos más de influencia estética y que ha marcado las expresiones poéticas contemporáneas.

Como el texto de Larrea, la *Antología* de Baciú marca un hito en los estudios de surrealismo en América Latina, ya que proclama una especificidad del movimiento surrealista en el continente que lo diferencia de las manifestaciones europeas y le da un lugar privilegiado en su recepción: “esto no ha ocurrido en ningún otro lugar del mundo: no se puede hablar de un surrealismo norteamericano, ni de uno japonés [...]. En Europa, el surrealismo escandinavo, el checoslovaco, el rumano o el yugoslavo, es casi idéntico al de Francia, de donde se han inspirado los escritores y artistas de cada país” (1981, 16). A diferencia de Larrea, Baciú no identifica una continuidad histórica en la que el arte latinoamericano sucede al arte surrealista de Occidente, sino que identifica más bien manifestaciones originales en América Latina, que se producen dentro de un marco de actividad ética y estética que fue formulado por los surrealistas franceses. Las clasificaciones y diferenciaciones entre surrealismo europeo y latinoamericano se multiplicarían en las décadas siguientes y muchas de ellas retomarían los argumentos planteados por Carpentier para formular lo real maravilloso.

Por ejemplo, en 1969, la crítica de arte Ida Rodríguez Prampolini en *Surrealismo y el arte fantástico de México* estableció una diferenciación entre el fantástico mexicano y el surrealismo. Según Prampolini, “cuando los pintores mexicanos afirman haber hecho arte surrealista, las diferencias con el arte que se produce en Europa son radicales”, principalmente porque “la fantasía del mexicano es infantil, la surrealista es sofisticada” (1969, 96). Como para Carpentier, para Prampolini, lo fantástico es vivencia en los mexicanos, está en un estado de inocencia que no crea distinciones, mientras que para los europeos se trata de una creación intelectual:

los surrealistas que trajeron a México su movimiento pensaron que la semilla fertilizaría en este suelo propicio donde la leyenda, el mito y la magia aún están vivos, no pudieron pensar que, justo por eso, la teoría no sería entendida, la existencia se impuso sobre la idea y, cuando los artistas mexicanos se propusieron hacer *surrealismo*, fracasaron en su intento (1969, 96).

Aunque Prampolini afirma que los artistas mexicanos no lograron producir obras surrealistas, reconoce que la presencia del surrealismo en México abrió una nueva ventana de creación para los artistas que estaban buscando una alternativa a la escuela muralista (1969, 99). A diferencia de Baciú, Prampolini no reconoce manifestaciones originales en las artes plásticas mexicanas que puedan calificarse como surrealistas y más bien identifica una apertura provocada por los surrealistas que los artistas mexicanos aprovecharon para desarrollar propuestas alternativas. De manera análoga, en 1976, en *El surrealismo y lo real maravilloso americano*, Gonzalo Celorio establece paralelismos entre uno y otro, utilizando

como pretexto la coincidencia del nombre de la pintora española Remedios Varo con el de Remedios la bella de *Cien años de soledad*. En un procedimiento cercano al de Rodríguez Prampolini y Carpentier, Celorio encuentra una diferencia entre las pinturas premeditadas de Remedios Varo y el carácter espontáneo de Remedios la bella, para concluir, como sus antecesores, que mientras que en América Latina “todo puede tener una explicación mítica o religiosa, el surrealismo en cambio, movimiento resultante de una cultura racional por excelencia en la que todo ha sido definido de manera científica, no puede dar cabida a una concepción mágica del universo, que presupone una fe” (1976, 152). Sin embargo, Celorio reconoce que esta concepción mágica, aunque viva en América Latina, no es exclusiva del continente, sino que estaba presente en la mentalidad renacentista europea que dio como resultado el descubrimiento de América (1976, 153). Esta relación de lo maravilloso americano con una Europa pre-moderna será retomada junto a los planteamientos míticos de Juan Larrea, casi una década después por el colombiano Carlos Martín en su libro *Hispanoamérica: Mito y surrealismo*.

Sin embargo, antes de la aparición del libro de Martín resalta la visión de la crítica de arte Marta Traba en algunos de sus textos sobre el arte latinoamericano, donde reconoce y teoriza la existencia de un surrealismo propiamente latinoamericano. En uno de sus programas para la televisión colombiana, *Historia del arte moderno contada desde Bogotá*, Traba (1984) habla de una “cartilla metodológica” para leer obras surrealistas latinoamericanas y establecer diferencias con el surrealismo europeo donde a través del análisis de la situación, el clima y los objetos se pueden identificar las obras surrealistas latinoamericanas que se alejan de la conceptualización y se inclinan más a la creación de atmósferas. En estos programas, Traba pone como representantes del surrealismo en América Latina tanto a Matta y Lam, como a Varo y Carrington, sin importar el origen europeo de las dos últimas, pues para Traba se trata de un proceso de intercambio cultural que va más allá de la nacionalidad o las fronteras espaciales.

Muchas de estas lecturas intentaron fijar una definición del surrealismo y a partir de ella establecer diferencias o semejanzas entre el surrealismo europeo y “lo real maravilloso”, afirmar la existencia de un surrealismo latinoamericano particular o formular escalas de gradación. En 1987, Carlos Martín aporta un eslabón más a esta discusión, con su libro *Hispanoamérica: mito y surrealismo*, donde propone nuevamente, como Larrea, una filiación histórica y mítica entre el surrealismo y América Latina y formula una cierta genealogía de autores desde Darío y Huidobro hasta Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier. Para Martín, hay una identificación casi ontológica entre el surgimiento del surrealismo en Europa y el descubrimiento de América, donde el primero buscaría la ampliación espiritual del hombre y el segundo lograría su expansión física. Al trasplantarse el surrealismo a América Latina se termina un proceso histórico mítico que da lugar a una nueva cultura que sería “lo real maravilloso”, entendido como “la tendencia del hombre a realizarse en pos de un arquetipo ideal” (1986, 75). En la segunda parte de su libro, Martín hace un catálogo de autores que serían los representantes de esta corriente donde surrealismo y real maravilloso se vuelve uno, donde se efectúa la síntesis del nuevo hombre. Para Martín entonces lo real maravilloso sería la manifestación del surrealismo en América Latina que dio unos productos singulares y propios del continente de síntesis.

Como hemos visto hasta ahora, durante los años setenta y ochenta se produjeron nuevas lecturas de la influencia del surrealismo en el arte del continente y como resultado se

formularon categorizaciones y clasificaciones de autores y obras. Cada autor formuló de manera diferente las similitudes y diferencias del surrealismo europeo con el arte latinoamericano, pero todos concordaban en la particularidad artística, histórica e incluso ontológica del ser latinoamericano que se manifestaba en el arte. Tanto en la literatura como en las artes plásticas, estas categorías no se sostendrían por mucho tiempo y con la aparición y el boom de los estudios culturales, la historia intelectual y los estudios decoloniales a finales de los ochenta y principios de los noventa, los estudios del surrealismo latinoamericano buscarían otros caminos que permitieran ampliar los términos de la discusión.

4. Coloquios y exhibiciones

A finales del siglo XX, los estudios de la presencia y transformaciones del surrealismo en América Latina abundarían en exposiciones y coloquios que proponen relecturas desde nuevas perspectivas históricas, como la historia intelectual y de las ideas. En 1983, l'Université de Montréal organizó el coloquio *Portugal, Québec, Amérique Latine : un surréalisme périphérique ?* (1984). Este coloquio fue uno de los primeros en el mundo académico internacional en plantear la pregunta por las transformaciones y redes intelectuales del surrealismo en América Latina y en otros lugares fuera de París. Las presentaciones giraron en torno a la pregunta por la existencia de un surrealismo con epicentro en París y varios periféricos, así como las características de uno y otros. Pocos años después, en 1990 se inauguró el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, con una exposición titulada como el ensayo de Larrea de 1944, *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1989). Esta exposición incluyó conferencias y un curso con renombrados académicos de distintas partes del mundo. A diferencia del texto de Larrea y el de Martín, la exposición no establece relaciones míticas o históricas entre una y otra parte, sino que está dedicada a la obra de los artistas de la diáspora durante la segunda guerra mundial, a sus interacciones y producción artística, incluyendo entre otros a varios artistas del Caribe, César Moro y Óscar Domínguez, así como también André Breton, Wolfgang Paalen y Benjamín Perét.

En este mismo ánimo, se celebró en 1992 el coloquio *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina* (1992) y solo un año más tarde, en 1993, se realizó un coloquio organizado por el equipo de investigación de los Champs des activités surréalistes, cuyas memorias se publicaron bajo el nombre *Nouveau Monde, Autres Mondes: Surréalisme & Ameriques* (1995). En este congreso, las presentaciones versaron sobre aspectos estéticos en las obras de autores europeos y latinoamericanos, temáticos con referencia al continente como materia poética y teóricos a partir de los conceptos de utopía y Nuevo mundo. Aunque los trabajos de Rodríguez Prampolini y Gonzalo Celorio ya se enmarcaban en un ámbito universitario, en las décadas siguientes habría un crecimiento exponencial de los estudios sobre surrealismo en la academia que estaría marcado por coloquios y conferencias que reúnen a académicos e intelectuales de diferentes latitudes.

En consecuencia, ya en el siglo XXI, los estudios recientes han creado diálogos con la antropología, los estudios culturales, decoloniales y de género. Se han publicado algunos libros que reevalúan la relación del surrealismo con el Caribe y figuras polémicas como Alejo

Carpentier o con el concepto de “lo real-maravilloso”,¹⁷ así como uno de los primeros estudios de largo alcance sobre las manifestaciones del surrealismo en diferentes países, *Surrealism in Latin American Literature. Searching for Breton's Ghost*, escrito por Melanie Nicholson (2013). Entre 2009 y 2013, el Getty Research Institute desarrolló un proyecto sobre surrealismo latinoamericano a partir de sus colecciones, de donde resultaron dos contribuciones importantes. Por un lado, el simposio y libro titulados con el mismo nombre, *Surrealism in Latin America. Vivísimo muerto* (2012), donde se exploran las relaciones del surrealismo con la antropología y la etnología, así como su legado en el arte latinoamericano contemporáneo. Por otro lado, la exposición y su correspondiente catálogo titulados *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico* (2012), sobre las transformaciones y relecturas del surrealismo que se hicieron en la revista *Dyn* en temas que iban desde el arte prehispánico y la antropología a la creación literaria y la fotografía.

Finalmente, cabe destacar dos exposiciones que tuvieron lugar entre 2021 y 2022: *Surrealism beyond borders* presentada en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y en el Tate Museum de Londres y *Solo lo maravilloso es bello: Surrealismo en diálogo*, exhibida en el Museo de Bellas Artes de México en colaboración con el Museo Boijmans Van Beuningen de Países Bajos. Por un lado, *Surrealism beyond borders* busca romper los límites espaciales y temporales de una única narrativa sobre el surrealismo y explora más bien una red de actividades e interrelaciones alrededor de temas que se encuentran vigentes hoy en día como la revolución, el automatismo, el deseo, la revaloración de lo cotidiano, el colonialismo, los límites de la razón, etc. De esta manera, sigue la pista de la huella surrealista en artistas de diferentes latitudes del mundo, desde Europa hasta Asia y América y en diferentes épocas que van hasta nuestros días. Por su parte, *Surrealismo en diálogo* destaca también temas como la revolución, el deseo, el reencantamiento de los objetos cotidianos, el azar y lo irracional, en el intento de reconstruir un diálogo intercontinental entre Europa y América. Estas dos exposiciones muestran no sólo la vigencia de los temas tratados por el surrealismo, sino de la explosión de significado que aún hoy se encuentra en la lectura y rastreo no solo de los postulados surrealistas, sino de las lecturas y reevaluaciones que se hicieron alrededor del mundo.

5. Reflexiones finales

Luego de este breve recorrido, el objetivo fue identificar algunas tendencias de la crítica latinoamericana en sus lecturas del surrealismo. A partir de esto, se podrían identificar varios niveles de análisis en este estudio de la recepción del movimiento, que aún está por escribirse. En primer lugar, los textos que vinculan el surrealismo con cambios históricos y sociales a favor o en contra de su recepción permitirían trazar la influencia del pensamiento marxista y la aparición del comunismo en el continente con respecto a la autonomía del arte y el artista, así como el papel del surrealismo en este proceso. En segundo lugar, las lecturas críticas del surrealismo como corriente universal del espíritu que hicieron artistas y escritores

¹⁷ Ver: *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe* (2021) de María Clara Bernal y Alejo Carpentier y *la cultura del surrealismo en América Latina* (2006) de Anke Birkenmaier.

como Paz y Cortázar constituyen un corpus de análisis prometedor para establecer la relación de distintos artistas del continente con el movimiento e identificar los aspectos que fueron significativos para su propia praxis. En tercer lugar, los esfuerzos de algunos críticos por distinguir el surrealismo de lo fantástico o lo real maravilloso forman otro campo de investigación que mostraría los puntos de contacto y la evolución de estos conceptos en el arte y la literatura del continente. Finalmente, los estudios más contemporáneos vinculados con diferentes enfoques de género, decoloniales, de historia intelectual, ambientales, etc., ampliaron y continúan expandiendo el alcance de la recepción del surrealismo y sus redes de manera global.

En conclusión, los estudios del surrealismo latinoamericano han ampliado su mirada desde la clasificación de obras de arte y de la literatura hacia la revaloración de las prácticas y encuentros cotidianos, las interacciones y las amistades, intentando captar la deseada conjunción entre arte y vida propuesta en el Manifiesto de 1924. Podríamos afirmar que la teoría sobre el surrealismo latinoamericano, y en general los estudios sobre surrealismo, se ha acercado más a su objeto y que el surrealismo ofreció un marco abierto a lecturas pasadas, presentes y futuras. En este contexto, están creciendo los intentos contemporáneos de explorar las migraciones, vínculos e intercambios de artistas de diversas latitudes del mundo y proponer relecturas en términos que respondan a las preocupaciones del nuevo milenio.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOWICZ, Elza. "Surrealizing Wifredo Lam?" *Forum for Modern Language Studies* 58, n.º 1 (18 de mayo de 2022): 106-19. <https://doi.org/10.1093/fmls/cqac008>.
- ADES, Dawn. "Surrealism in Latin America". En *A Companion to Dada and Surrealism*, editado por David Hopkins, 177-96. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016.
- . "'We who have neither church nor country'. César Moro and Surrealism". En *Surrealism in Latin America: Vivísimo muerto*, 15-40. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012.
- ADES, Dawn, Rita Eder, y Graciela Speranza, eds. *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012.
- BACIU, Stefan. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981.
- BERNAL, María Clara. *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*. 2.^a ed. Bogotá: Uniandes, 2021.
- BIRKENMAIER, Anke. *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert Verlagsgesellschaft, 2006.
- BRADU, Fabienne. *André Breton en México*. Ciudad de México: FCE, 2012.

- . “Una patria sin pasaporte. Octavio Paz y Francia”. *Literatura Mexicana* XXIX, n.º 2 (2018): 155-70. <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.29.2.2018.1134>.
- BRETON, André. *Las conferencias de México, 1938*. Traducido por Jaime Moreno Villareal. México D. F.: AUIEO (Ojos abiertos) / Museo Frida Kahlo, 2015.
- BRETON, André, León TROTSKI, y Diego RIVERA. *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Traducido por Luciano Padilla López. México D.F.: Siglo XXI, 2019.
- CELORIO, Gonzalo. *El surrealismo y lo real maravilloso americano*. México D.F.: Secretaría de Educación Pública, 1976.
- Centro Atlántico de Arte Moderno, ed. *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989.
- COLE, Lori. “Entre el surrealismo y la abstracción en Chile: Los Decembristas en publicaciones impresas”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 17 (julio de 2024): 187-213.
- CONWELL, Donna, y Anette LEDDY, eds. *Farewell to Surrealism: The Dyn Circle in Mexico*. Los Ángeles: Getty Research Institute, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. “Teoría del túnel: Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo”. En *Obra crítica I*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. “Un cadáver viviente”. *Realidad*, mayo de 1949.
- DONOSO, José. *Historia personal del “boom”*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1987.
- FALLA BARREDA, Ricardo. “La vanguardia, Xavier Abril, el surrealismo y la belleza de hacer poesía”. *Tradición, Segunda Época. Revista de la Universidad Ricardo Palma*, n.º 23 (2023): 174-81.
- FLORES, Tatiana. 2024. “La tierra elegida del humor negro. La construcción de México de André Breton”. *H-ART. Revista De Historia, Teoría Y Crítica De Arte*, n.º 17: 123-56. <https://doi.org/10.25025/hart17.2024.04>.
- GARCÍA HERRERA, Alejandra. “Fernando Charry Lara y la recepción del surrealismo en Colombia”. *Estudios de Literatura Colombiana* 47, n.º 2 (2020): 37-54. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a02>.
- . “Mito y utopía en los estudios sobre surrealismo latinoamericano”. *CECIL [Online]*, n.º 10 (2024). <https://doi.org/10.4000/cecil.4976>.
- GONZÁLEZ BARRIOS, Luis. “Wifredo Lam en España (1923-1938): La lenta construcción del ‘caballo de Troya’”. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural*

Production of the Luso-Hispanic World 9, n.º 7 (2021): 1-23.
<https://doi.org/10.5070/T49755852>.

GREMELS, Andrea. "Re-Envisioning Surrealism from Argentina and Mexico: Julio Cortázar's Teoría del túnel and Octavio Paz's El arco y la lira". En *Entanglements : envisioning world literature from the Global South*, editado por Andrea Gremels, Maren Scheurer, Frank Schulze-Engler, y Jarula M. I. Wegner, 147-74. Stuttgart: ibidem Press, 2022.

———. "Yo veo, yo imagino: André Breton y México". *Les Ateliers du SAL* 8 (2016):131-51. <https://lesateliersdusal.com/wp-content/uploads/2016/08/10-lads08-gremels.pdf>.

LARREA, Juan. "El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo II y III". *Cuadernos Americanos: La revista del nuevo mundo* XVI, n.º 4 (1944): 201-228. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/772520>.

LEFORT, Daniel, Pierre Rivas, y Jacqueline Chénieux-Gendron, eds. *Nouveau monde, autres mondes: Surréalisme & amériques*. Paris: Lachenal & Ritter, 1995.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Arte y literatura a principios del siglo XX*. Medellín: UNAULA, 2014.

MARTÍN, Carlos. *Hispanoamérica: mito y surrealismo*. Bogotá: Procultura, 1986.

MOURA SOBRAL, Luis de, ed. *Surréalisme périphérique: actes du Colloque Portugal, Québec, Amérique latine--un surréalisme périphérique?* Montreal: Université de Montréal, Dép. d'histoire de l'art, 1984.

NETTEL, Guadalupe. *Octavio Paz. Las palabras en libertad*. México D.F.: Penguin Random House, 2014.

NICHOLSON, Melanie. *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*. New York: Palgrave MacMillan, 2013. <https://doi.org/10.1057/9781137317612>.

NÚÑEZ, Estuardo. "Jose Carlos Mariategui y la recepción del surrealismo en el Perú". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 3, n.º 5 (1977): 57-66. <https://doi.org/10.2307/4529828>.

PAZ, Octavio. *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. México D.F.: Vuelta, 1996.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

- SAWIN, Martica. *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- SEGURA-PANTOJA, Karla. *Le surréalisme déplacé: Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique*. Littératures, CY Cergy Paris Université, 2018.
- SILVA-SANTIESTEBAN, Ricardo. “André Breton en el Perú”. En *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*. Lima: Institut français d’études andines, 1992. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2213>.
- SPERANZA, Graciela. “Wanderers: Surrealism and Contemporary Latin American Art and Fiction”. En *Surrealism in Latin America: Vivísimo muerto*, editado por Dawn Ades, Rita Eder, y Graciela Speranza, 193-211. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.
- TRABA, Marta. “El arte latinoamericano : un falso apocalipsis”. *El Nacional*, 2 de mayo de 1965. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/799377>.
- (dir.). “Posibilidades de lo fantástico”. *Historia del Arte Moderno Contada desde Bogotá*. Bogotá, 2016 de 1984. bit.ly/3uURrzb.
- URRESTARAZU, Mónica, Cesar VALLEJO, y Jorge WARLEY. *César Vallejo en Europa, 1926-1938*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1992.
- VALLE, Rafael Heliodoro. “Diálogo con André Breton”. *Revista de la Universidad de México* 5, n.º 29 (1938): 5-8. <https://us-east-1.linodeobjects.com/rum/047a5ecc-a7d5-4caa-9529-d4d1994176b4?filename=dialogo-con-andre-breton>.
- VALLEJO, César. “Autopsia del suprerrealismo”. *Variedades*, Lima, 26 de marzo de 1930. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/1293573>.
- VÁSQUEZ, Carmen. “Alejo Carpentier en París (1928-1939)”. En *Escritores de América Latina en París*, 101-15. Paris: INDIGO & côté-femmes éditions, 2006.

**EL HIDALGO DE LAS MANCHAS:
AUTOMATISMO Y NOMINALISMO ABSOLUTOS EN ROBERTO MATTA ***

Gabriel Riera
UIC - University of Chicago Illinois

SUBMISSION DATE: 09/12/2024 // ACCEPTANCE DATE: 14/02/2025 //
PUBLICATION DATE 28/05/2025 (pp. 30-48)

Resumen: El ensayo explora la contribución de Roberto Matta al surrealismo. Postulo que Matta procesa los dos vectores fundacionales del surrealismo – automatismo y nominalismo absoluto– que se definen en los dos textos-programas de 1924, el *Manifiesto* de Breton y *Una ola de sueños* de Aragon, adaptándolos a la producción plástica. Se investigan los procedimientos empleados por Matta para producir el cruce entre lo visible y lo decible, así como también las distribuciones de la figura visual y de lo discursivo en la plástica del período surrealista de Matta.

Palabras claves: surrealismo, automatismo pictórico, nominalismo absoluto, Matta, Breton, Aragon.

Abstract: This essay explores Roberto Matta's contribution to surrealism. I propose that Matta implements the two foundational principles of surrealism –automatism and absolute nominalism– defined in the two programmatic texts of 1924, Breton's *Manifesto* and Aragon's *Wave of Dreams*, adapting them to plastic production. I investigate the procedures Matta employs to produce the crossing between the visible and the sayable, as well as the distributions of the visual figure and the discursive in the paintings of Matta's surrealist period.

Keywords: surrealism, pictorial automatism, absolute nominalism, Matta, Breton, Aragon.

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.05

Introducción

Este ensayo busca elucidar el aporte de Roberto Matta al surrealismo. Como hipótesis de lectura se sostiene que de la misma manera que Breton inventa la escritura automática, el dispositivo surrealista por excelencia, para escribir por fuera de la literatura, Matta inventa una forma de automatismo pictórico para pintar fuera de la pintura, pintar sin ser pintor, o siendo o queriendo ser un no-pintor.¹ Breton y Aragon inventan una nueva imagen del pensamiento-palabra (“automatismo psíquico como funcionamiento puro del pensamiento”, “nominalismo absoluto”), Matta una nueva imagen del pensamiento-espacio, el funcionamiento del psiquismo como *pasaje* perpetuo de las formas y los colores: las llamadas “morfologías psicológicas” o “inscapes”. Allí donde Breton rechaza la representación novelesca realista, Matta, en línea con Duchamp, rechaza la imagen retiniana.²

Las “morfologías” de Matta, “psicológicas” primero, “sociológicas” luego, vendrían a resolver uno de los problemas inaugurales en la teorización del arte visual surrealista:³ la temporalidad propia de la escritura automática, que revelaba el flujo de ideas y que constituía la condición fundamental de toda manifestación surrealista, eludía a la pintura por ser ésta una forma estática percibida en el espacio y, por ende, mal dotada para poder brindar al espectador la experiencia temporal de la sucesión de los pensamientos del artista. El dinamismo de las “morfologías” hace que la mirada tenga que “resonar” con las mutaciones que la tela presenta, imprimiéndole así una motilidad que no es diferente de la de los procesos internos que producen y son, al mismo tiempo, el objeto de las telas. En última instancia lo que se pone en juego es la dinámica de la “materia mental” que se despliega en el automatismo.

El segundo aspecto decisivo de Matta sobre el que nos enfocamos es el sistema de títulos. Los títulos de sus pinturas activan la dimensión del lenguaje que Aragon circunscribe con el término “nominalismo absoluto”. Hay un cambio de registro en la titulación de las telas a partir de la introducción de la figura y la invención de una nueva imagen del hombre, indicando así que la *figuralidad* de los cuadros de Matta posteriores a las “morfologías psicológicas” no se dejan leer como figura-molde o arte representativo. La titulación de las pinturas con figuras de Matta son indicios de que el automatismo sigue operando como principal procedimiento, dotando así a la figura con el valor de lo *figural*.⁴

¹ Según los términos del propio Matta analizados por J-P. Domecq en “Ni peintre ni poete ni philosophe ni Matta”, (Bozo 1987).

² La noción de *pasaje* proviene de Duchamp y es clave para la concepción de la metamorfosis pues implica la posibilidad de pintar el cambio de un estado al otro. Para la relación de Matta con Duchamp, ver R. Golan, en (Bozo 1987) y, más recientemente, Adès y Rosenthal (2018).

³ Con el término “morfología” Matta designa un grupo de obras que despliegan, por medio del automatismo pictórico, procesos mentales o afectivos en un espacio pictórico desprovisto de figuración y en el que se modulan los múltiples aspectos de un elemento. Ver más abajo, páginas 9-10.

⁴ Lyotard (2024) acuña el término *figural* para referirse a: 1. una figura puramente visible, autónoma, libre de toda referencia externa, en este caso el orden discursivo (concepto, historia, narración, en la medida en que estos se imponen a las imágenes); 2. la figura de lo infigurable, de lo inmaterial, como tal: se trata de hacer ver un exceso, un desbordamiento de las figuras, una lógica de la transgresión con respecto al cierre sistémico del discurso “lógico” del deseo, pero también de las fuerzas vitales; 3. lo que asigna figura a aquello que por esencia tiende a la manifestación, a la expansión hacia el afuera, para dejar allí un trazo, para inscribirse como fuerza dinámica y pulsional; 4. esta figura de lo infigurable es una figura-desfigurante y deformante, desfigurada que involucra una lógica de “semejanzas disímiles”.

El propósito de este ensayo es entonces doble: primero, busca explorar cómo Matta procesa los dos vectores fundacionales del surrealismo –automatismo y nominalismo absolutos– que se definen en los dos textos-programas de 1924, el *Manifiesto* de Breton y *Una ola de sueños* de Aragon, adaptándolos a la producción plástica. Se busca elucidar cómo se produce el cruce entre lo visible y lo decible y cómo se distribuye el juego de lo visual y de lo discursivo en la plástica del período surrealista de Matta.

El segundo objetivo consiste en discutir cómo la intervención de Matta en el exilio neoyorkino permite reconsiderar la evaluación más o menos aceptada por la crítica según la cual el automatismo, tras un breve período de experimentación que va desde *Los campos magnéticos* de Breton-Soupault a *Pez soluble* de Breton es abandonado por no producir más que textos mediocres o producciones visuales juzgadas por los críticos de arte como concretizaciones desprovistas de méritos pictóricos. Con Matta lo que parecía agotado tras un período breve de producción intensiva, el automatismo, tanto en la escritura como en la pintura, adquiere una segunda vida y lleva a una relectura de los procedimientos surrealistas.

Por ende, el ensayo se restringe a un corpus limitado de las telas de Matta, las denominadas “morfologías psicológicas” y/o “inscapes” (1938-1939) y su rearticulación en un primer grupo de telas que culminan en *La tierra es un hombre*, *Here Sir Fire Eat!* y *Le forçat de la lumière* (1940-1943). El segundo grupo hasta 1949 son las telas en las que irrumpe la figura y donde Matta implementa la nueva imagen del hombre con reflexiones sobre los “grandes transparentes” y un nuevo registro del lenguaje. Finalmente, se examina una serie de títulos de telas posteriores a esas fechas para medir la persistencia del nominalismo absoluto en la producción de Matta.

Para lograr tales objetivos, el ensayo se organiza en tres partes. En la primera, se hace un relevamiento del automatismo y del nominalismo absoluto como principios motores de las prácticas surrealistas. Dado que la teorización y la práctica del automatismo no se da de la misma manera en el dominio de la escritura que en el visual, procedemos a reconstruir el debate alrededor del automatismo en el campo de la plástica. La rehabilitación que el automatismo experimenta en la década de 1930 es crucial para entender el clima conceptual que dominaba en el surrealismo en el momento en el que Matta ingresa al grupo.

La segunda parte gira en torno al automatismo y a las “morfologías psicológicas” y propone una lectura de la plástica de Matta como captación de fuerzas. En la tercera parte el eje es el nominalismo y se centra en la invención de la nueva imagen del hombre. Postulo que la introducción de la figura va acoplada a un registro de títulos que destituye a la primera de todo objeto preexistente. Por funcionar dentro del sistema visual de la morfología, la figura de Matta es desfigurante y deformante, introduce series de similitudes disímiles, hace que el cuerpo se convierta en captación de fuerzas y afectos. La verbo-poiesis del sistema de títulos permite constatar que Matta vuelve a los principios básicos del surrealismo, radicalizándolos y proyectándolos en un nuevo horizonte temporal. Se concluye que en lo *figural* de Matta convergen el automatismo y el nominalismo absolutos.

1. Dos coordenadas para Matta: automatismo psíquico puro y nominalismo absoluto de la materia mental

El *Manifiesto del surrealismo* de 1924 tiene su equivalente en *Una ola de sueños* de Aragon, publicado unos meses antes. Leídos en conjunción los dos textos se

complementan y marcan los dos vectores fundacionales de la experimentación surrealista: el automatismo y el nominalismo absolutos. Ambos vectores apuntan a un fondo productivo que en Breton es el inconsciente, de procedencia freudiana, y en Aragon es la materia mental, de procedencia filosófico-lingüística.

El automatismo es la gran invención del surrealismo: el procedimiento que al operar por fuera del espacio de la literatura y de la pintura, genera escritura e imágenes que escapan a las convenciones y géneros establecidos de esas respectivas formas de expresión. El automatismo da consistencia a un grupo de jóvenes experimentadores inquietos y creativos tras la ruptura con Dada. Es el resultado de una experiencia de escritura dual, *Los campos magnéticos* (1920), que dota al grupo de jóvenes reunidos en la revista *Littérature* de un contenido y que, en el *Manifiesto*, se delimita con el término “surrealismo”. A diferencia del sentido que tiene en aquél que lo acuña, Guillaume Apollinaire, en el *Manifiesto* adquiere un acepción específica: se trata del “automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética o moral” (Breton 1988: 44).

Con el tiempo, el automatismo, no sin una serie de ajustes conceptuales que iremos delineando, se convertirá en el identificador de una vasta producción de escritos, de artes visuales (dibujo, pintura) y de objetos mixtos (poemas visuales, cadáveres exquisitos, objetos propiamente dichos). Pero ante todo es el procedimiento que abre tales prácticas a la espontaneidad pasiva que Breton asocia con el descubrimiento freudiano del inconsciente, si bien el concepto de automatismo no forma parte del vocabulario técnico del psicoanalista vienés.

El nominalismo se define como “absoluto” dado que, al decir de Aragon, “si no hay pensamiento fuera de las palabras” es necesario llevar a cabo el planteamiento filosófico y admitir que la “materia mental” que resulta de la experiencia de escritura o de los sueños es “el vocabulario mismo” (Aragon 2006: 7). Destacable por su poder de “concreción”, esta materia psíquica abría a una nueva realidad, “lo surreal o superrealidad” que Aragon, según una definición clásica, llama “género”, y al que divide en “especies” constituidas por diversas “relaciones” como el azar, la ilusión, lo fantástico, el sueño y lo real. El nominalismo absoluto que resulta de ese momento fundacional del surrealismo y que Aragon bautiza con el sintagma “ola de sueños”, abre la vía a una experimentación con los elementos discretos del lenguaje en la que se destacarán los textos de Robert Desnos (*L'Aumonyme* y *Langage cuit*) y los de Michel Leiris (*Langage j'y serre mes gloses* y *Langage tangage*) que pueden pensarse como antecedentes de los procedimientos de titulación que Matta implementa en las pinturas posteriores a las morfologías psicológicas.

El funcionamiento puro del pensamiento y la materia mental convergen en el nominalismo, basamento de la concepción surrealista del mundo y del espíritu que hace de la palabra la única realidad y el único método posible de conocimiento. Breton y Aragon postulan una identidad sustancial del pensamiento y del lenguaje hablado/escrito. El origen probable del nominalismo de Breton es Rimbaud y en filosofía, Berkeley, Condillac y J. Paulhan. Esta materia mental común, que escapa al control de la razón y que se puso en evidencia en la experiencia de los sueños inducidos por hipnosis: “nous l'éprouvions par son pouvoir concret, par son pouvoir de concrétion. Nous la voyions passer d'un état dans un autre, et c'est par ces transmutations qui nous en décelaient l'existence que nous étions également renseignés sur sa nature” (Aragon 2006: 8).

El otro gran hallazgo del automatismo y del nominalismo absolutos es la promoción de la imagen como único “material de la construction poétique” (Aragon

2006: 10). El flujo inagotable que libera la práctica del automatismo funciona por proliferación y por cristalización, por precipitado de imágenes. Las imágenes que produce el automatismo son irreducibles: atentan contra el principio de verosimilitud y semejanza, desmintiendo así al pretendido real del que venían a garantizar su verdad y su adecuación; en definitiva, dilatan su realidad hasta el infinito de los límites comúnmente admitidos.

La imagen surrealista es un chispazo: su fulgor, que resulta del “acercamiento de dos realidades distantes” (Reverdy) o de su inmixión, no deja intacta ni la sintaxis de los textos ni los de la pintura, hace que proliferen las incongruencias semánticas y las contradicciones visuales. Del mismo modo que las palabras dejan de ser meramente designativas pues se ponen a “hace[r] el amor”, tal como Breton lo afirma en “Les mots sans rides”, en el surrealismo las imágenes se autonomizan y adquieren vida propia, dando unidad a la proliferación que el automatismo desata:

Tout se passait comme si l'esprit parvenu à cette charnière de l'inconscient avait perdu le pouvoir de reconnaître où il versait. En lui subsistaient des images qui prenaient corps, elles devenaient matière de réalité. Elles s'exprimaient suivant ce rapport, dans une forme sensible. Elles revêtaient ainsi les caractères d'hallucinations visuelles, auditives, tactiles. Nous éprouvions toute *la force des images*. Nous avions perdu le pouvoir de les manier. Nous étions devenus leur domaine, leur monture (Aragon 2006: 7, énfasis mío).

Si hay algo que no debemos perder de vista es que en este momento inaugural del surrealismo la imagen aparece ya dotada de *fuerza* y que reviste un carácter *alucinatorio*. Este doble aspecto de la imagen, en la cita de Aragon, se señala por la reversión de las coordenadas lógicas de los dos polos de la metáfora del jinete y del corcel, que debe ponerse en serie con la idea bretoniana del escritor como “aparato registrador”.

De la escritura automática hay que decir que se trató de una actividad practicada intensamente durante el periodo de 1919 a 1923, desde la escritura de *Los campos magnéticos* hasta el balance que Breton lleva a cabo en “El mensaje automático” (1933), incluido luego en *Point du jour*. Todavía en los *Entretiens* de 1952 Breton recordará su importancia y la volverá a practicar en *Le la* (1961). Si bien André Masson practica el dibujo y la pintura automáticos ya en 1924, la conceptualización del automatismo en el campo del arte visual sólo adquirirá centralidad a partir de la década de 1930 y, gracias al pintor chileno Roberto Matta, hasta bien entrada la segunda guerra mundial, durante el exilio neoyorkino.⁵ Matta implementa el automatismo como una alternativa a dos de las formas más reconocibles de la pintura surrealista de la época: el verismo onírico de Dalí y el collage de Ernst y Miró.

2. Avatares del automatismo pictórico

El encuentro entre Breton y Matta y su subsiguiente entrada en el grupo surrealista tiene lugar en otoño de 1937, según consta en “Une auto-élasto-infra-biographie où se racontent les metamorphoses, changements et secoues de que chacun appelle moi ou je” (Ferrary y Matta 1987: 52-53). Tal encuentro se dio previo al del joven arquitecto

⁵ De hecho, en *La Mémoire du monde* (1974), Masson cuenta que los surrealistas no valoraron sus composiciones automáticas en términos pictórico-visuales.

chileno con García Lorca y Dalí en España.⁶ Es Dalí quien, tras haber visto los dibujos de Matta, lo hace entrar en contacto con Breton. Cabe destacar que lo primero que Breton ve de la producción de Matta son sus dibujos. Estos se caracterizan por la línea sinuosa favorecida por Dalí, la proliferación de formas del reino vegetal y una gama de colores intensamente expresionistas que comunican vibración, intensidad y movimiento, como algunos de los dibujos de los mediums que ilustran las páginas de la revista *Minotaure*. La fecha es significativa: en lo que respecta al grupo, tras la purga y publicación del *Segundo Manifiesto* (1930), se produce la partida de varios de sus miembros y el llamado a la ocultación del surrealismo.

En lo que respecta a las artes visuales, la década de 1920 estuvo signada por varias discusiones y tentativas de definición de algunos parámetros de la pintura surrealista en las páginas de la revista *La Révolution Surréaliste*, muchas de ellas generadas por reacciones adversas de críticos de arte conservadores o partidarios de una estética modernista. Tales discusiones coalescen en *Le Surréalisme et la peinture* de Breton de 1928. Para la década de 1930 el surrealismo pictórico se institucionaliza, convirtiéndose en un horizonte ineludible para pensar y evaluar la pintura moderna. En lo que sigue desplegaré las principales líneas de fuerza del debate sobre la pintura surrealista a los efectos de contextualizar la llegada de Matta al grupo surrealista y poder así poner en perspectiva la especificidad de sus aportes. Tomo por núcleo principal los debates que giran en torno al automatismo.

Aunque Breton hace referencias a las artes visuales en el primer *Manifiesto*, no da parámetros específicos para definir la pintura surrealista. El primer intento de definición es la breve reflexión de Max Morise en “Les Yeux enchantés,” publicado en el primer número de *La Révolution Surréaliste*, ensayo en que se implementan los dos criterios de velocidad y continuidad de la escritura automática como estándares de toda producción surrealista. Ante la duda de si tales criterios pueden materializarse en pintura, Morise propone como posibles guías para una futura producción surrealista los dibujos y pinturas de los médiums y alienados mentales porque “offrent ainsi à la vue des apparences insolites et témoignent des ondulations les plus imperceptibles du flux de la pensée” (Morise 1924: 1). En la conclusión, Morise echa mano a la definición de la imagen surrealista propuesta por Breton en el *Manifiesto*: “Aujourd’hui nous ne pouvons imaginer ce que serait une plastique surréaliste qu’en considérant certains rapprochements d’apparence fortuite mais que nous supposons dûs à la toute puissance d’une loi intellectuelle supérieure, la loi même du surréalisme” (Morise 1924: 2). La plástica surrealista parece ser algo por venir, no estar garantizada, dado que el correlato visual de la escritura automática no parece haber sido hallado.

Mientras que el artículo de Morise apunta a un futuro posible para la pintura surrealista, en “Beaux Arts”, publicado en el número tres de *La Révolution Surréaliste*, Pierre Naville decididamente cuestiona su existencia:

Plus personne n’ignore qu’il n’y a pas de peinture surréaliste. Ni les traits du crayon livré au hasard des gestes, ni l’image retraçant les figures de rêve, ni les fantaisies imaginatives, c’est bien entendu, ne peuvent être ainsi qualifiées. Mais il y a des *spectacles*. La mémoire et le plaisir des yeux: voilà toute l’esthétique (Naville 1925: 27).

Para Naville, una pintura, en tanto que representación solidificada, nunca puede rivalizar con la expresión fluida de la emoción a disposición del escritor.

⁶ Sobre la estadía de Matta en España, ver Josefina Alix (1999).

Al hacer que el eje de su discusión gire en torno al término “inspiración” y no “estilo”, Robert Desnos en “Surréalisme”, publicado en el octavo número de *Cahiers d'Art* (1926), se hace eco de las ideas que Breton expone, ese mismo año, en la primera entrega de “Le Surréalisme et la peinture” (*La Révolution Surréaliste* nº 6). Cabe destacar que Desnos es el primer surrealista en ofrecer una descripción explícita del procedimiento del automatismo en las artes visuales, en su caso particular, el dibujo. Tal procedimiento consistiría en

tracer sur une feuille de papier, les yeux fermés, un écheveau très embrouillé de traits, au hasard. Après quoi on oeuvre les yeux et on laisse surgir de ce chaos des figures naissant à peu près comme celles que l'on voit dans les nuages ou dans les lézards des murs. Délimiter, et si l'on veut, colorizer ses figures qui s'ordonnent d'ailleurs (Desnos 1999: 230).

Sin embargo, tal descripción no se pone al servicio de una definición. De hecho, Desnos, como Breton, concluye rechazando todo intento de definir las obras surrealistas en función de una técnica.

En relación a las artes visuales, el automatismo se convirtió en un asunto problemático. Fuera de las discusiones del grupo, los críticos de arte menos afines niegan todo valor artístico a las producciones visuales de los surrealistas, mientras que los críticos afines reducen el automatismo a una técnica más del arsenal de la pintura moderna, divorciándolo del fundamento ético que le asigna el surrealismo: procedimiento clave para cambiar la vida. Esto último explica por qué Breton irá eludiendo una definición de la pintura surrealista en términos técnicos y, en cambio, tiende a emplazar la producción surrealista bajo el criterio de la imaginación inspirada. Por ende, Breton escamotea al automatismo del discurso sobre la plástica surrealista, resistiéndose, hasta 1936, a definir un procedimiento artístico verdaderamente automático, al escribir sobre la invención de la decalcomanía del pintor canario Oscar Domínguez y cuando, al abordar la obra de Matta en 1942, hable ya, sin ambages, de “automatismo puro”.

Las discusiones más importantes de comienzos de la década de 1930 giran en torno al automatismo y al collage como rasgos distintivos de la pintura surrealista. El automatismo pictórico, que había sido objeto de un ocultamiento táctico de parte de Breton debido a la apropiación reductiva de los críticos “modernistas” de los *Cahiers d'Art*, vuelve a ocupar un primer plano en las conceptualizaciones de los surrealistas. El *Segundo Manifiesto*, con su énfasis en que el surrealismo es un instrumento para cambiar la realidad concreta, va acompañado de una reconsideración de los procedimientos surrealistas, en especial del automatismo.

La década de 1930 estará signada por la promoción del collage que Aragon implementa en “La Peinture au défi”, ensayo que abre el catálogo de la exposición homónima. Para Aragon el collage es el equivalente material y técnico de la surrealidad –lo maravilloso. Es a partir de esta premisa que se describe la invención y desarrollo de la técnica, y Ernst aparece como su instigador y figura clave. Aragon sostiene que el collage está en el origen de la pintura de Miró y que la incoherencia general de las pinturas de Dalí producen efectos de collage. Esta promoción del collage como elemento definidor de la práctica visual surrealista parece afectar la relevancia del automatismo y sacarlo del centro de la discusión o, al menos, desplazarlo.

Como efecto de la aparición del objeto surrealista y del postulado según el cual la intervención surrealista podía cambiar la realidad (el método paranoico-crítico de Dalí y sus imágenes dobles), se produce una reevaluación del automatismo. Se podría decir que el disparador de esta reevaluación es el ensayo “Comment on force l'inspiration”, de

quien había sido precisamente emplazado como el instigador del collage: Marx Ernst. El ensayo fue publicado en el sexto número de *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1933). Allí el pintor alemán afirma la centralidad del automatismo en la producción visual surrealista, presentando la primera descripción y justificación de los procedimientos visuales automáticos como *propriamente* surrealistas.

Ernst comienza reafirmando la premisa básica del automatismo tal como Breton lo había definido en el *Manifiesto* de 1924: la necesidad de una reducción máxima de la voluntad consciente del artista, quien debe convertirse en un observador pasivo de la creación de la obra. El relato de Ernst es retrospectivo y recapitulativo, pues parte de una referencia explícita al ensayo inaugural de Naville de 1925. Ernst despliega una justificación del automatismo como procedimiento exitoso empleado en la creación del arte visual surrealista. Por ende, el ensayo puede considerarse, por un lado, como una respuesta al llamado que en el *Segundo Manifiesto* Breton había hecho para desarrollar una investigación más consciente sobre el automatismo y, por otro, como una afirmación de que si bien en la opinión de Breton el automatismo quizás no había sido empleado exitosamente por los escritores surrealistas, no obstante había sido y *seguida siendo* la base de las técnicas exitosas empleadas por los artistas visuales surrealistas. Finalmente, Ernst restablece la importancia de la pasividad y la receptividad de la conciencia como fundamentales para la práctica visual del surrealismo. El ensayo de Ernst da pie a un renovado interés por el automatismo.

Se podría decir que si bien el número doble de la revista *Minotaure* de 1933 está dedicado al automatismo, el ensayo decisivo de la época sobre el procedimiento es “El mensaje automático” de Breton. En él se lee una reafirmación del automatismo como la motivación fundamental del surrealismo y una toma de posición ante la incorporación reductiva del automatismo en la escena del arte del momento, su conversión en una herramienta más del arte moderno. El ensayo describe la historia de la escritura automática en el surrealismo como “un continuo infortunio”, planteando que uno de sus principales objetivos es examinar las premisas básicas del procedimiento, reconsiderando la relación entre palabras e imágenes.

La última contribución importante a la cuestión del automatismo de parte de Breton es “D’un décalcomanie sans objet préconçu”, publicada en el octavo número de *Minotaure* en 1936. El ensayo está dedicado al procedimiento inventado por el pintor español Oscar Domínguez, en el que Breton ve una técnica gráfica que podía ser utilizada como un medio de producción automático comparable a la escritura automática. A la luz de este procedimiento, Breton afirma que todas las dudas surrealistas sobre las técnicas automáticas se disipan. A diferencia de la pared con grietas y manchas de da Vinci, topes de la productividad visual automático-espontánea, la decalcomanía es un procedimiento para convertir los deseos inconscientes en objetivamente reales.

La disposición de Breton a cambiar las premisas de la producción visual automática a mediados de la década de 1930 debe considerarse como el resultado de una reorientación gradual de su propia concepción de las posibilidades de definición del automatismo psíquico puro. En lugar de creer, como lo hizo a principios de los años veinte, en la existencia de un inconsciente-flujo de pensamiento separado de las exigencias inmediatas de la conciencia y de la realidad material (*Manifiesto* de 1924), ha llegado a un reconocimiento más completo de la relación inextricable entre las ideaciones del inconsciente y las de la percepción consciente. La actividad del inconsciente está inducida por la experiencia, mientras que la percepción de la realidad está inevitablemente mediada por los deseos inconscientes.

Por tanto, en lugar de buscar una externalización directa y concreta de las manifestaciones inconscientes, el automatismo se convierte en un procedimiento de

liberación de la percepción y en un instrumento de interpretación de una realidad concreta. La obra es el resultado de la reorganización subjetiva mental (no material) de elementos preexistentes en vistas de proponer una nueva significación. Es en esta coyuntura que se inserta Roberto Matta: el automatismo había vuelto a instalarse en el primer plano de la discusión de la plástica surrealista, no sin sufrir una modificación considerable de sus parámetros y funciones.

3. Forma, intensidad, materia: el automatismo en Matta

En Matta la forma es *intensiva*. Al reflexionar sobre lo que está en juego en las morfologías, Matta habla del “pulso de la vida” (Ferrari y Matta 1987: 85). *Pulso, pulsación, intensidad*, todas palabras del léxico del pintor, sugieren que, cuando se habla de forma, ésta tiene una dimensión activa de *formación*, es decir, de forma como *proceso* (materialización de la forma en tanto que formación de la materia o, si se me permite un neologismo que le haga justicia al nombre del pintor, *materiación*). La forma como *materiación* es diferente de la forma como molde, idea que proviene del hilemorfismo aristotélico. Decir que la forma es intensiva equivale a poner en línea a Matta con uno de los dos textos fundacionales del surrealismo, *Una ola de sueños*, en el que, como vimos en la introducción, la imagen se caracterizaba por su *fuerza*.

Matta afirma que “[t]oute forme est comme le graphique résultant de l’adaptation des énergies internes en mouvement aux obstacles créés par le milieu” (Ferrari y Matta 1987: 70) y cifra esta *formación* en un tipo particular de composición visual que denomina “morfología psicológica”: “[j]’appele morphologie psychologique, le graphique des transformations due à l’absorption et à l’émission des énergies dans l’objet depuis son aspect initial jusqu’à sa forme finale dans le milieu géodésique psychologique” (Ferrari y Matta 1987, 70).⁷ La concepción morfológica, entonces, rompe con la noción tradicional de forma como algo que viene desde afuera a informar la materia iniciada por Platón y Aristóteles y que ha sido determinante en la concepción occidental del arte. Y es que la morfología opera por medio de la conjunción de varias fases de crecimiento y evolución en una única imagen que se despliega en un espacio fluido, no euclidiano. De este modo, Matta traduce la idea duchampiana de *pasaje* en su vocabulario visual dinámico y fluido.

Las formaciones de la serie “morfologías psicológicas” o “inscapes” ponen en escena relaciones de movimiento y de reposo de dimensiones moleculares de la materia (el léxico de Matta es claro: “pulsaciones”, “impacto”, “intensidad”) y, por ende, sus formas se caracterizan por su motilidad intensiva. El espacio plástico de Matta produce un desajuste de las proporciones, desfases entre lo microscópico-molecular y lo macroscópico-cósmico, las capturas de las intensidades hacen que el juego entre lo interior y lo exterior no sea el tradicional arreglo del reflejo de lo macro en lo micro, o viceversa. Por ende, más que de forma-molde, entonces, habría que hablar de forma-figura (*figural*), pues ésta, al referirse directamente a la sensación sin previamente pasar por el cliché (la “image reçue”, la de una representación que se supone es intelectualmente adecuada para su objeto), produce un acontecimiento: la multiplicidad de concreciones de la forma-figura en el fluir del espacio-tiempo de la morfología.

⁷ Haglund (1969) señala que la base de los estudios morfológicos de Matta es la *Morphologie Générale* (1937) de Monod-Herzen, autor que describe la apariencia y desarrollo de las formas naturales.

De allí que Matta rechace el collage: “je refuse d’accepter qu’une juxtaposition des images ‘reçues’, aussi saisissant soit l’effet de certains rapprochements –collages– puisse vraiment rendre compte de ce que nous ressentons dans une situation psychologique donnée” (Ferrari y Matta 1987: 72). Para Matta el “gráfico de ideas” es la clave de la organización del espacio pictórico: se trata de un conjunto operatorio de manchas,⁸ trazos, zonas asignificantes y no representativas.⁹ Para disipar cualquier duda sobre la procedencia surrealista de Matta,¹⁰ hay que mencionar que el punto de partida es el famoso método de Leonardo da Vinci: seguir las asociaciones que suscita una mancha sobre la pared, *topos* productivo en el que se instalaban tanto los discursos sobre la pintura como las prácticas plásticas de Desnos y de Ernst. El “gráfico de ideas” rompe con la figuración para liberar lo *figural*. Es bajo el efecto de las manchas, de las zonas de intensidad, de la *formación*, que Matta se sustrae a la organización óptica para así otorgarle al ojo otra potencia y otro objeto que no es el figurativo: “[j]e veux une morphologie qui ne s’arrête pas à la silhouette, à la peau des êtres et des choses” (Ferrari y Matta 1987: 72).

Las morfologías son figuraciones plástico-intensivas de procesos mentales, acoplamientos de percepciones (alucinatorias o semi) y de afectos (angustia, esperanza, deseo). Los fondos esfumados, lavados, monocromos indican un espacio que no es el de la percepción diurna consciente, sino un espacio afín al del sueño en el que flotan o pullulan formas que parecen ser ni sólidas, ni blandas, ni opacas, ni transparentes, pero que pueden ser combinaciones de estas características o todas a la vez. Estas formas a veces se yerguen, otras levitan, a veces se contraponen, se rozan o yuxtaponen.

La serie de las morfologías sufre una nueva inflexión con *Écouter vivre* (1941), donde la intensidad y lo energético se grafican en lo volcánico, lo eruptivo, y con *Endless nudes* (1941-42), donde el “clima(x)” de los cuerpos, ondas y torbellinos generados por un astro anamórfico, pero de rasgos no astrales, es más intenso que el del sol mismo. *La tierra es un hombre* (1940-41) es la tela en la que convergen las dos series de pinturas. En relación a esta tela, Matta dice que “depuis le début, l’hypothèse de travail est qu’il y a dans l’être une énergie non identifiée, celle de la *matière mentale*” (Ferrari y Matta 1987: 116, énfasis mío), expresión que remite al texto fundacional de Aragon.

Si nos atenemos al título de la tela, podríamos decir que lo que aquí se implementa es una *ecceidad*, una singularidad preindividual que se da como una serie de dimensiones

⁸ En la entrevista conducida por Guattari, Matta dice: “C’est le principe de Vinci: c’est la tache que j’interprète. Vinci disait qu’il fallait partir d’une tache d’humidité sur le mur et non d’une feuille blanche. Sur le papier, on trace une ligne qui est un ‘déjà su’. À l’inverse, si tu pars de la tache, tu commences à avoir des hallucinations ... Et toujours *je choisis les formes que je ne reconnais pas* ...” (Guattari, 1993: 97, énfasis mío).

⁹ Smith y Dartnall (2001:13) señalan la influencia preponderante de la “abstracción biomórfica” de Tanguy, mientras que Golan (1985: 38-39) insiste en la de Miró y, sobre todo, en la de Duchamp. Rubin (1968: 40) parece haber sido el primer crítico en vincular la producción pictórica de Matta con el biomorfismo. El término no nos parece del todo adecuado para definir el sistema iconográfico de Matta en la medida en que este integra elementos que no pertenecen al dominio de lo vida (*bios*).

¹⁰ Oyarzún hace una evaluación negativa y severa del surrealismo como movimiento doctrinario y apoyándose en Duchamp, afirma que “Matta rompe con el modelo surrealista del sueño ... abandona los humores oníricos de que este se había nutrido para abocarse a la pregunta por la génesis absoluta del objeto visible” (Oyarzún 2001: 10). Precisemos que una cosa no quita la otra: si bien se rompe con el modelo figurativo del sueño (a lo Dalí), no se abandona lo que los “climas” del sueño (con sus fenómenos aledaños) y las operaciones del trabajo del sueño implican como plan de composición. Menos aún se rompe con la dimensión alucinatoria que supone el onirismo generalizado del surrealismo.

intensivas de una multiplicidad de formaciones¹¹ (de allí el gráfico morfológico que la organiza), o si se quiere, como el relevamiento “geológico” de un agenciamiento (“état mental”): “les courants qui se bombardent avec des images à des vitesses non-graphiques” (Ferrari y Matta 1987: 116). Esto explica que las formaciones sean las de explosiones gaseosas, llamaradas: materia en desintegración. La tela es el dispositivo de captación de las fuerzas que trabajan esa *materia mental* a la que Aragon aludía en *Una ola de sueños*.

La tierra es un hombre es una oleada de energía: “si l’on pouvait imaginer d’aller très loin, plus profondément dans l’état mental, dans la géologie mentale, on y verrait un bouloinement invraisemblable d’énergies fonctionnant éternellement dans chaque espèce” (Ferrari y Matta 1987:116). Captación de fuerzas: es que en “chaque être il y a un noyau d’où vient l’énergie” y que, a falta de una mejor palabra se lo llama como “sol” “mais qu’on pourrait baptizer comme seuil” (Ferrari y Matta 1987:116). Se trata, en definitiva, de un “noyau comparable au système solaire, parce que nous avons en nous d’autres noyaux qui tentent de se détacher, mais sont retenues autour du Moi, du Je, unique de chacun. L’énergie humaine est un système en expansion dans un univers, comme un cosmos” (Ferrari y Matta 1987:116).

En el dispositivo de *La tierra es un hombre*, el “hombre” (una formación que parece erigirse en el extremo derecho de la tela combinando formaciones flamígeras y rocoides) es sólo un componente de esa singularidad impersonal que se llama “tierra”. Matta capta esas fuerzas insensibles del “fruto del cerebro”: “des courants qui se bombardent avec des images à des vitesses non graphiques” (Ferrari y Matta 1987:116) y que parecen provenir de soles o astros alternativos. En relación a *Écouter vivre*, pintura que “s’est développé dans le sens de *La terres est un homme*”, el pintor afirma: “La vie, n’est pas seulement anthropomorphique, elle est exploits, équations, éclats d’énergie, d’affection et de désir” (Ferrari y Matta 1987: 108).

La pintura de Matta del período surrealista no cuenta historias en un espacio y tiempo determinados; los ritmos, los focos de luces, los colores, los espacios-tiempos se hacen figurantes de procesos de cambios simultáneamente situados. Estas nuevas entidades nos afectan porque hacen vibrar la fuerza del precepto (del bloque de sensaciones) en el afecto de la imagen (por ejemplo, las *Morfologías* ligadas a los afectos específicos, esperanza, deseo, angustia). Las morfologías psicológicas “comunican” los “temblores” de la sensación (como en el “vulcanismo” de las pinturas de Taxco de 1941, *Au centre de l’eau* y *Théorie de l’arbre*) en las sucesiones y deformaciones de los “objetos” por el color. Pero no se trata simplemente de hacer visible (sensible) lo invisible (insensible) –lugar común de la crítica de Matta–, sino, en cambio, de subjetivarlas, al presentar la intensidad de su potencia, la latitud que redobla sus relaciones de fuerza. Se llega así al precepto y al afecto como seres autónomos y suficientes. Y es que lo inmaterial que instituye lo *figural* no deriva de una pura trascendencia, sino de una inmanencia fundamental. Se trata del enigma de lo invisible como doblez de lo visible del que hablaba Merleau-Ponty en *La fenomenología de la percepción*.

La imagen de Matta es un agenciamiento de movimientos y vibraciones de afectos, una *ecceidad*: estamos ante relaciones de fuerzas sensibles que liberan el afecto, cuya individuación no sustancial es la imagen, o lo que en Matta sería más apropiado llamar la imagen-fuerza. Se trata de una imagen en la que dejan de oponerse las realidades físicas a las psíquicas (“la tierra es un hombre”). Aquí no se trata ni de representar estados

¹¹ El término es de G. Deleuze, quien a lo largo de su obra y por medio de un montaje conceptual de Spinoza, Duns Scotto y Simondon, lo implementa para referirse a modos de individuación que no se reducen a la substancia, al objeto o al sujeto. El término, entonces, remite a singularidades preindividuales e impersonales. Como regla general, la *ecceidad* asume la forma de un acontecimiento.

de la conciencia (correlatos de angustia, deseo, etc.) ni cosas: la imagen es una *aparición*, un sistema de acciones-reacciones a nivel de la materia misma; la imagen existe en sí como temblor, vibración, movimiento: *Here Sir Fire, Eat!* (1942) es un título que capta el dinamismo y la fuerza de la imagen. *La tierra es un hombre*, entonces, define una nueva hilética de esa materia fluyente mal llamada “animista”, pero bien llamada surrealista: la materia es *materiación* –el automatismo pictórico de Matta le aporta el gráfico necesario para desplegarse en su multiplicidad morfológica. Automatismo en Matta significa espacio-tiempo. La materia (mental) es energía, hay una equivalencia materia-luz y esta *lucencia* (luz-esencia), brillante, iluminante de la *materiación* explica que la imagen se da en sí misma como realidad, relación de fuerzas. Bloque de espacio-tiempo vibrante, imagen “en sí”, por ende, surrealidad.

Según Breton, “ce qui constitue la richesse de Matta, c’est que, dès ses premières oeuvres, il était en possession d’une gamme colorée entièrement nouvelle, peut-être la seule, en tout cas la plus fascinante qui a été proposée depuis Matisse” (Breton 1965: 244). Pero hay que agregar que en Matta el color es un molde temporal, variable y continuo, una modulación. Como material de la pintura, en Matta el color produce una sensación y, entre ambos, instalan una relación heterogénea que se temporaliza. La modulación colorante es una operación de lo real que hace sensible a fuerzas que no lo son. La modulación permite conjugar la indiscernibilidad de las fuerzas presentes y su heterogeneidad. Las morfologías son devenires que constituyen al mismo tiempo la obra y su referente: Matta pinta las morfologías y la (meta)*morfosis* se convierte en lo que “se da a ver”, pero lo que se da a ver no es lo dado, sí es, en cambio, lo no dado, lo virtual, aquello que precisamente el término “surrealismo” marca con el prefijo *sur-*: lo real no dado pero, en todo caso, real que adviene afectado por la marca de un exceso y que, por ende, lo sustrae del realismo racionalista-positivista.¹²

Además, el espectador debe activar la “lógica” de la (meta)*morfosis* y ver en ella aquello que desafía al ojo. En la medida en que todo hito figurativo se desvanece, el ojo se desorienta para que la mirada entre en resonancia con el campo de intensidades que se le presenta. Estas intensidades se dan a ver como lo inorgánico, los elementos vitales sometidos a la fuerza intensiva que mezcla las individualidades y proyecta individuaciones. El automatismo le permite a Matta ejecutar una modulación de velocidades y lentitudes, microscopías y macroscopías para hacer sensible esos pasajes de la materia en su *materiación*. Las metamorfosis psicológicas son seguimientos, sin reproducción ni imitación, de los flujos de la materia intensa, de la “geología mental”. De allí que, para Matta, “l’image pure par excellence est l’image du rêve. Vague, mouvante, chantante, elle bouleverse notre appréciation des phénomènes de la veille” (Ferrari y Matta 1987: 55).

A la luz de la serie de pinturas discutidas en esta sección se comprende por qué en 1939 Breton pudo afirmar que la pintura surrealista reciente (la de finales de la década de 1930) opera un “un retour marqué à l’automatisme [...] c’est seulement quinze ans après le *Manifeste du Surréalisme* concluant à la nécessité de sa mise en œuvre passionnée que l’automatisme *absolu* fait son apparition sur le plan plastique” (Breton 1965: 19, énfasis mío). Para Breton, gracias a Matta el automatismo se convierte en *absoluto*, haciendo así *pendant* al nominalismo *absoluto* inaugural de Aragon. Decir que el automatismo pictórico de Matta es absoluto equivale a asignarle la marca de su contribución principal: la indistinción entre lo físico y lo psíquico, la superación del

¹² Lo virtual, lo surreal, irrumpe como fuerza y lo hace bajo diversos registros: frases hipnagógicas, imágenes alucinatorias, encuentro, belleza convulsiva, azar objetivo, imagen como acercamiento de dos realidades distantes.

equivoco entre lo voluntario y lo involuntario que se mantenía en el *frottage* y en las imágenes resultantes de la actividad paranoico-crítica.

4. Nominalismo absoluto: figura, cuerpo, micromorfologías verbales

L'image automatique doit être violente jusqu'au sang, loin dans l'esprit ... Il faut trouver une métalangue à la place de cette babellangue, trouver des verbes en tourbillon. (Ferrari y Matta 1987: 156)

Si, tomando la vía de la abstracción, las morfologías psicológicas escapaban a la forma-molde, lo figurativo, al introducir la figura, pero sin abandonar del todo esa primera vía, Matta opta por un camino diferente, el de la extracción. En Matta hay figura, pero no se trata de la figura que permita articular lo visible y lo legible para así hacer manifiesta una historia. La figura de Matta no está al servicio de una reducción de la opacidad que existe entre lo visible y lo legible, de hecho, sirve para re-marcar esta opacidad. Estamos ante lo *figural*, es decir, una figura que produce sentido sin contar una historia: algo hay que ver y entender que no puede decirse sino sólo mostrarse. Lo *figural* marca un afuera del lenguaje que, sin embargo, lo trabaja desde su interior. Es este estatuto de la figura en tanto *figural* que también permite explicar el nuevo registro que adquieren los títulos de las telas de Matta. Esta sección, entonces, tiene dos ejes: primero, clarificar el estatuto de la figura a través de una consideración del tratamiento pictórico del cuerpo humano y, segundo, elucidar el nexo entre lo visual y lo verbal que se establece por medio del registro de los títulos de las telas de Matta.

El pintor hace un tratamiento *figural*, puramente visual del lenguaje que no consiste en tomar a las palabras como meras copias de lo designado, sino en ver en él la expresión específica de un contenido inaccesible a la significación abstracta. El espacio *figural*, espacio mismo de la expresión, manifiesta y designa el acontecimiento a-lógico y a-discursivo por excelencia del deseo. La fuerza y la intensidad del deseo no se dan como la encarnación de una idea, sino que producen una figura desfigurante y desfigurada, en la medida en que lo que se muestra en ella no es el resultado final de un proceso de formalización, sino un espacio abierto al proceso, su dinámica y su devenir. Esto explica que la figura en Matta sea una desfiguración del cuerpo humano en vistas de crear una nueva imagen del hombre.

En *X-Space and the Ego* (1945) nos encontramos, en el extremo izquierdo de la tela, con cuerpos alargados, en contorsión, sin rasgos faciales o con algunos de ellos exageradamente exacerbados. En *La Femme affamée* (1945) el título implementa un juego homofónico que parece sugerir que la condición bajo la que se encuentra la figura femenina (el hambre) sea un atributo que emana de su propio ser del mismo modo que *af-fammé* es una resonancia de */f'em/*. La resonancia de la homofonía se ve visualmente destacada por los círculos concéntricos o la espiral trazada en blanco alrededor de la figura que se lleva sus propias manos a su boca exageradamente deformada. Tenemos aquí una de las primeras concreciones del nominalismo absoluto que, teorizado por Aragon, fue implementado por Desnos en *L'Aumonyme*. En esta serie de poemas la homonimia funciona como principio deformador de la doble articulación del lenguaje, haciendo que los significantes se autonomicen de los significados e inscribiendo lo no-discursivo en el discurso.

En *Être avec* (1946), título que resuena con el concepto de ser-con [*Mit-sein*] del Heidegger de *Ser y tiempo* (1927), aparecen las siluetas humanas en forma de figuras alargadas, en las que sobresalen las extremidades. Las formas se ven integradas a un dispositivo mecánico, una visión a lo Piranesi adaptada al espacio duchampiano que proliferará en las pinturas del período. En la nueva imagen del hombre propuesta por estas telas de Matta el *ser-con* (la archi-socialidad) supone que lo humano se compone con lo no humano en todos sus aspectos. En lo que respecta a *Être avec*, Nédélec da una pista importante: Matta “exhibe la anatomía de la emoción [*émoi*] ” (Nédélec 2013: 176). “*Émoi*”: agitación causada por un afecto, de “*émouvoir*”: agitar, remover, sacudir. La figura del cuerpo de Matta se inscribe en una variante de la morfología que ya no es la psicológica, sino la sociológica,¹³ pero conserva de aquella la disposición móvil que hace que la forma se ponga en movimiento en sus múltiples aspectos. En *How-Ever* (1947), apenas se conserva la silueta humana, en *Wound Interrogation* (1948) aparece una herida abierta en forma de sexo femenino, flotante o suspendida como si se tratara de una res colgante de carne animal.

Mientras que esos dos títulos tienen una dimensión temática que se pone en serie con lo presentado en la tela, en *Je M’arche* (1949). la relación entre el título y lo visual se complica: el sintagma es un homónimo y un homógrafo casi exacto (a no ser por el apóstrofe) de dos posibles lecturas “*marcho*”, “*me arqueo*”, por medio de una incompatibilidad semántica, ya que “*arche*”, en francés, (“*arquero*”, “*arca*”, o “*arco*” en sentido arquitectónico) sólo existe como sustantivo y no como forma verbal. Este tratamiento del lenguaje recuerda las operaciones de transgresiones gramaticales de *Language cuit* de Desnos, pero aquí, en el francés, se insertan las inflexiones de otra lengua, el español, que sí posee el verbo reflexivo “*arquearse*”.

En el centro de la tela aparece una figura que de la silueta humana sólo conserva una cabeza dotada de lo que parece ser un único ojo, parte del torso, una extremidad superior extendida que tensa la cuerda de un arco, pero que se conecta a un instrumento que no parece ser el arco, mientras que el arco tendido, que parece duplicarse, aparece del lado opuesto del arquero, como si estuviera a sus espaldas y en relación al brazo faltante. El resultado es la indistinción entre el arquero y el blanco. En la parte inferior aparece un dispositivo de apariencia mecánica en el que despuntan dedos de pies con sus uñas claramente delineadas, todo lo cual sugiere la marcha. Se podría decir que el apóstrofe en la grafía “*m’arche*” interrumpe la acción de “*m’arche(r)*”, es la curva/arco del apóstrofe que arquea (la) *marche* en dirección de(l) *arche*.

Al concentrarse en la secuencia que va de 1933 a 1937 y tomando como eje la internacionalización del surrealismo, Rentzou afirma que en las páginas de la revista *Minotaure* ocurre una profundización visual de la problemática de lo humano, por la insistencia de “une figuration exempte de toute forme prescriptive, qui embrasse des styles et des medias différents pour produire une figure humaine versatile, prise dans une multiplicité continue: mâle, femelle, intersexe, vielle, jeune, mutilée, animale, végétale, mécanique, hybride” (Rentzou 2024: 44). Mencionando las intervenciones de Bellmer, Dalí, Man Ray, Braşăi, Picasso y Masson, la crítica habla de una “*décontraction de la figure humaine*”, cuya cifra es la reinención, en cada portada de la revista, del cuerpo del minotauro, para concluir afirmando que

¹³ Apoyándose en declaraciones de Matta, Hagland (1969) distingue entre morfologías psicológicas, sociológicas e históricas. Medina (1995), aplicando una grilla conceptualmente más pictórica, distingue cuatro tipos: morfologías del ágata (propia del surrealista), del vértigo (duchampiana), de Eros (de figuración explícita) y del hombre escandaloso (primacía de la violencia social), con una serie de obras intermedias entre las dos últimas.

La déconstruction plastique de la figure humaine correspond à la reconsideration radicale de l'homme au-delà de la vision rationaliste occidentale. Cette anatomie réinventée devient aussi une transgression des frontières, mais aussi des valeurs, avec une reinvention totale du rapport des individus à l'art et, au-delà, de leur rapport au monde (Rentzou 2024: 45).

Cabe recordar que la primera publicación de Matta en un medio surrealista ocurre en 1938 en las páginas de *Minotaure*, un ensayo, “Mathématique sensible –architecture du temps” que versaba sobre la arquitectura y sus relaciones con el cuerpo.¹⁴ El listado de artistas de Rentzu debe completarse con una consideración detallada del tratamiento de la figura humana de Matta.

El cuerpo es el material de la figura y en Matta éste pasa por una serie de deformaciones que lo afectan totalmente. Por ejemplo, el rostro pierde su forma, aunque se mantiene la cabeza en la que, en muchos casos, aparecen rasgos animales, vegetales o no-naturales (maquínicos). La nueva imagen del hombre que se construye en las llamadas “morfologías sociales” ponen en escena un movimiento complejo que desemboca en una zona de indecidibilidad entre lo humano y lo no humano. No se trata ni de un híbrido ni de una combinación de formas sino de una puesta en serie de lo humano y lo no humano, de un *ser-con*. Si la pintura de Matta es intensiva, la figura, como nuevo elemento de la morfología, no puede serlo menos.

En general, se relaciona a las figuras de Matta con los tótems de los pueblos originarios del Pacífico norteamericano y mesoamérica, las estatuillas sepik de Papua y con la escultura “El objeto invisible” de Giacommetti. Es importante no perder de vista cómo Matta imprime dinamismo al hieratismo de tales totems. Las deformaciones a las que somete al cuerpo humano son obra de las fuerzas intensivas del deseo, que le imprime sus poses elásticas, obscenas, violentas. A pesar de tal elasticidad, hay una tensión entre lo carnal y lo óseo: lo primero se manifiesta como carne herida e hiriente, lo segundo, sobre todo en lo que concierne a la columna vertebral, como soportes no humanos, prótesis, piezas de maquinarias. Ambos elementos no se dejan integrar en la forma humana de la tradición pictórica representativa. Hay una cierta acrobacia de la carne que es la que permite leer las fuerzas del deseo. El rasgo más distintivo de la figuración humana de Matta es la indefinición, lo que hace que la figura valga por sí misma.

A partir de 1942 Matta se embarca junto a Breton en el proyecto de los “grandes transparentes”, a los que imagina bajo los registros de las ondas hertzianas, térmicas, a diferencia de la antropologización que impera en Breton: “imaginer une cartographie des limites dans lesquelles les énergies se propagent, se concentrent et se subdivisent, pour émettre des pulsions, des gènes, une famille d’océans agités” (Ferrari y Matta 1987: 120). En el primer número de la revista *VVV*, el órgano surrealista en el exilio neoyorkino, Breton publica “Prolégomènes à un troisième Manifeste du surréalisme ou non” (1942) con tres ilustraciones de Matta. Estamos ante el “momento mítico” del surrealismo, la necesidad de encontrar un mito para los tiempos que corren, tal como se pone en evidencia en la sección “De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation” del catálogo de la exposición *First Papers of Surrealism* (1942).

Pero el camino de Matta no es el mítico, la noción de transparencia le permite continuar con su exploración morfológica.¹⁵ La obra de Matta se ha empezado a poblar

¹⁴ Para un análisis detallado de la arquitectura en la pintura de Matta, ver Bergruen (2004) y Ramírez (2003).

¹⁵ Para los pormenores del período de “los grandes transparentes”, ver Flauthez (2007), Parkinson (2008).

de figuras con denominaciones precisas: *Le Forçat*, *Le Vitreur*, *Le Pélerin*, *Le Prophèteur*, *L'Honni aveuglant*, y la serie de los *Golgoteur*, *Fabricæur*, *Prophèteur*, *Écœurisseur*, *Montreur*. Así como Nietzsche ha inventado el personaje conceptual de Zarathoustra y Pessoa los heterónimos (personajes concepto-poéticos), Matta inventa lo que quizás sean los personajes concepto-visuales de la pintura surrealista.

En 1943 Matta comienza a articular sus diferencias con el surrealismo de la época en una serie de cartas a Charles Dauts, en conexión con la tela *Le jour est un attentat* (*Eronisme*). La tela es fruto de un problema que se sitúa bajo el signo del azar ["accidentalité"], del encuentro ["virulences, turbulences"] (Ferrari y Matta 1987: 152), todos aspectos intensivos de la realidad tal como la concibe el surrealismo. El día-atentado se entiende como una empresa contra la ley temporal que define al día, un contra-día si se quiere, una interrupción del tiempo cronológico, una "hora que está fuera de toda hora" (Cortázar 1974).

Matta busca una radicalización del automatismo y un lenguaje capaz de dar cuenta de "la vitesse de l'objet ou ses relativités au sens" (Ferrari y Matta 1987: 156). Con "Eronisme" el lenguaje sufre las mismas fisuras que las líneas delgadas blancas tejen sobre el fondo monocromático de la tela, que Golan y Ades vinculan con las fisuras del *Gran Vidrio* y la instalación de hilos colgantes para la exposición *First Papers of Surrealism*, ambos de Duchamp. En el paradigma de virtualidades que es el diccionario, en este caso el *Littre*, *éros* y *érotique* aparecen precedidos de *éroder* y seguidos por *érosif*, *érosion* y el muy sugestivo *érotématique* (erotema o la *interrogatio* de la retórica): se trata de un término filosófico proveniente del griego *ερώτημα* y que se refiere a un argumento o método que procede en forma interrogativa. Argumento, método erotemático: ¿el atentado que es el día demanda de la vida (Éros) una respuesta? ¿Es el placer del atentado un acto auto-afectivo (una especie de *onanisme*)? La tela presenta "vistas" ambiguas y las formas que flotan, de proporciones variables, están enredadas en el sistema de fisuras o en el de ondas vibrátiles. *Eronisme* ¿sería un tipo de sustantivo verbal perteneciente a los "verbes en tourbillon"? ¿Es parte de la "metalengua" que vendría a reemplazar "la babelengua surrealista"? (Ferrari y Matta 1987: 156).

La radicalización del automatismo y la búsqueda de un lenguaje polivalente y "veloz" distan de ser equiparables a un descarte u olvido de las teorizaciones y de los hallazgos del lenguaje llevados a cabo por el surrealismo en la década de 1920. De hecho, los títulos de las telas de Matta pueden pensarse como una clase particular de los "mensajes automáticos", del tipo "Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre", "Béthune, Béthune", "Oh non j'parie Bordeaux Saint-Agustin... C'est un cahier ça", "Le cendrier Cendrillon", es decir, de las frases hipnagógicas que abren las puertas a la escritura automática. En Breton, el mensaje automático se caracteriza por una estructura dual, por la repetición o duplicación de unidades mínimas, el empleo de la aliteración, el equívoco y la homonimia.

Hay que recordar que la escritura automática tuvo como consecuencia el despliegue de la fuerza de las imágenes –su carácter intensivo, acontecimental–. Esta fuerza hizo posible el descubrimiento de lo que Aragon llamó "materia mental", una forma de ideación extraña a la razón que se da por expansión de las palabras y una potenciación del lenguaje. El pensamiento normal vendría a ser sólo un caso particular de la "materia mental", caracterizada por un poder de concreción. Las imágenes contienen el secreto de las cosas, pero de este pensar por imágenes las palabras son las llaves. Las palabras están destinadas a ser oídas y luego a ser vistas. El pintor-poeta alucina lo real y descubre una nueva relación con el mundo. Para Aragon el pensamiento tiene su fuente en las palabras; lo concreto es una "materia mental" que se experimenta en la enunciación de las palabras y en la intuición de las imágenes.

Esta radicalización del automatismo y del nominalismo puede bien pensarse entonces como una vuelta de Matta a los dos vectores constitutivos del surrealismo que, a partir de la década de 1930 y debido a las discusiones en torno a la eventual afiliación de los miembros del grupo al partido comunista, pasaron a un segundo plano.¹⁶ Matta, entonces, reconecta con los procedimientos más propios del surrealismo y los proyecta en un nuevo horizonte temporal.

Hay que recordar que si para Breton los “mensajes automáticos” son incitadores del “pensamiento puro” y, por ende, liberadores de la imaginación, para Matta “les titres sont des secouses pour sortir le spectateur de sa paresse”, pero en ambos casos actúan como “despertadores”. Es en el sistema de títulos de Matta que podemos ver cómo se va gestando, desarrollando e implementando esa metalengua. Además de los títulos considerados más arriba, valdría la pena dejar que resuenen otros: *Glande fiction* (1938); *Cristifixion* (1938); *D'yeux* (1938); *Crucifixion* (1938), *Prescience* (1939), *L'etres* (1940), *L'univers, les Uni-vierges* (1940); *Edad sol edad* (1942-43); *Cataglyph the Great* (1942); *Evoeil* (1942); *Vol-turing* (1942); *Elleminonde* (1943); *Peut-être l'origine de l'oe* (1943); *etc être* (1943); *L'oeyx* (1943); *Les vertes tiges des roses/ Le vertige d'Éros* (1944), *Et at it* (1944). Esta muestra es más que suficiente como para ver que el poliglotismo de Matta activa lo que me parece podrían llamarse “micromorfologías verbales”: torbellinos de significantes que se disparan en enjambres de aspectos sémicos.

En ellas se destacan tres procedimientos: primero, la palabra-valija (*portmanteau word*), que el poeta chileno Vicente Huidobro había explotado en *Altazor* (1931) combinando partes de por lo menos dos palabras diferentes –*unipacio, espaverso* (sin olvidar que el *Finnegan's Wake* de Joyce circulaba por entregas como “Work in Progress”, a partir de 1924). Segundo, el calambur, de origen duchampiano pero que, junto a la homofonía son explotados por Desnos a partir de 1923 y, tercero, la onomaturgia, la fabricación de palabras que Leiris desarrolla en *Glossaire j'y serre mes gloses* (1925), del tipo “TRAJECTOIRE–trace jetée: ton histoire” o “ÉCLIPSE–ellipse de clarté” (Leiris 1925: 6-7). Estos procedimientos, que en los autores mencionados resultaron en gran medida de la práctica liberadora de la escritura automática, en Matta están además regidos por el principio del nominalismo absoluto. Los títulos en cuestión son verdaderos complejos verbo-visuales que establecen un pasaje a veces directo, otras disyuntivo, entre el lenguaje y la imagen, que amalgaman la materia mental que las telas ponen en movimiento.

Se podría pensar que es el efecto Duchamp el que precipita esta radicalización de los procedimientos automático-nominalistas de Matta. Según Golan, Duchamp y Matta eran admiradores de Raymond Roussel, escritor ponderado por los surrealistas como uno de sus predecesores. La patafísica, una estética pseudo-científica que asocia el esoterismo y el humor, vendría a ser el zócalo común a Duchamp y a Matta sobre el que el pintor chileno relanzaría el nominalismo absoluto.¹⁷

Siguiendo la pista duchampiana, Sebbag afirma que Matta es “a pure and solid nominalist in the lineage of the Greek cynic Antisthenes or the Irish immaterialist George Berkeley” (Sebbag 2019: 63). El crítico marroquí añade otro eslabón a la constelación nominalista del surrealismo: el gramático Jean-Pierre Brisset, a quien considera como un referente importante de Duchamp y que, especula, debió también haber impactado en Matta, dada la estrecha amistad que los unió en Estados Unidos. Si nos atenemos a lo que afirma Décimo, Duchamp entra en contacto, en el círculo de los patafísicos parisinos, con

¹⁶ Para los avatares de esta coyuntura, ver (Bonnet 1992).

¹⁷ Cabe recordar que para la época, Aragon practicaba el realismo social y que Desnos escribía sonetos con rima. Ambos escritores habían ya abandonado las filas del surrealismo.

la obra de Brisset en 1912 (Décimo 2012: 72) y, si bien hay indicios de que Desnos lo conoce (en *La liberté ou l'amour!* de 1927 hay dos momentos verdaderamente brisettianos que conciernen a etimologías de palabras), no es hasta *La antología del humor negro* (1940) que, entre los surrealistas, aparece la primera mención explícita de Brisset, a quien se le dedica una entrada. La inclusión de Brisset en la antología es más que llamativa, ya que éste se consideraba un académico serio, así que lo más probable es que Breton haya leído a Brisset desde la óptica duchampiana.

En todo caso, lo esencial es que las “micromorfologías verbales” de Matta están tramadas por el automatismo verbal y el nominalismo absoluto. Al crear torbellinos de significantes e incongruencias semánticas hacen que el lenguaje alucine. Por ende, fuerzan a abrir en los ojos retinianos una mirada visionaria, pues en el corazón del lenguaje, el pintor inyecta la imagen, pero también a aguzar el oído, pues en el corazón de la imagen el poeta inscribe el “metaverbo de esa poesía por venir” (Ferrari y Matta 1987: 156): lo *figural* de Matta produce la convergencia del automatismo y del nominalismo absolutos.

BIBLIOGRAFÍA

- ADÈS, Dawn y Norman ROSENTHAL, *Matta/Duchamp*, París: Galería Gurmuzyska, 2018.
- ALIX, Josefina, *Matta*, Madrid-Barcelona: Museo Reina Sofía y Fundació Caixa de Catalunya, 1999.
- ARAGON, Louis, *Une Vague des rêves*, París: Seghers, 2006.
- BERGRUEN, Olivier, “L’architecture du désir”, en *Matta 1936-1944. Début d'un Nouveau Monde*, París: Galería Malingue, 2004.
- BONNET, Marguerite, *Archives du Surréalisme 3. Adhérer au Parti communiste?*, París: Gallimard, 1992.
- BOZO, Dominique, *Matta*, París: Éditions du Centre Pompidou, 1987.
- BRETON, André, *Le Surréalisme et la peinture*, París: Gallimard, 1965.
- _____, *Œuvres Complètes*, vol. 1, París: Gallimard, 1988.
- CORTÁZAR, Julio, *Prosa del observatorio*, Barcelona: Lumen, 1974.
- DÉCIMO, Marc, “Marcel Duchamp et Jean-Pierre Brisset: deux artistes en leur genre”, *Étant donné, Marcel Duchamp* 4 (2022): 32-48.
- DESNOS, Robert, *Œuvres*, París: Gallimard, 1999.
- FERRARI, G. y Roberto MATTA, *Entretiens Morphologiques. Notebook N° 1 1936-1944*, Londres: Sistam Limited, 1987.

- FLAUTHEZ, Fabrice, *Nouveau monde et nouveau mythe – Mutations du surréalisme, de l'exil américain à l'«Écart absolu» (1941-1965)*, Dijon: Presses du réel, 2007.
- GUATTARI, Felix, “Entretien avec Matta”, en Gyarari, Fuji T., ed. *Roberuto Matta ten: mizukara no taikai = Matta: one's own ocean*, Tokio: Fuji Terebi Gyararī, 1993.
- HAGLUND, E., “The Morphologies of Matta”, *Aris* 2 (1969), 9-32. *La Révolution surréaliste*. 1924-1929, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34381250f/date&rk=21459;2>
- LYOTARD, Jean-François, *Discurso, figura*, Buenos Aires: La cebra, 2024.
- MASSON, André, *La Mémoire du monde*, Geneva: Skira, 1974.
- MEDINA, Álvaro, “The Mobile Matter of Roberto Sebastian Matta”, *Art Nexus* (1995): 68-75.
- NÉDÉLEC, Marine, “Matta, le non-peintre de l'être-à-tout”, en *Matta. Du surréalisme à l'histoire*, Paris: Snoeck Éditions, 2013: 170-185.
- OYARZÚN, Pablo, ed., *Tentativas sobre Matta*, Santiago: Delirio Poético Ediciones, 2002.
- PARKINSON, Gavin, *Surrealism, Art, and Modern Science: Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven: Yale University Press, 2008.
- RENTZOU, Effie, “Transgresser les frontières: 1933-1937”, en Ottinger, Didier, *Surréalisme*, Paris: Centre Pompidou, 2024: 44-45.
- RUBIN, William, *Dada, Surrealism and their Heritage*, New York: Museum of Modern Art, 1968.
- SEBBAG, Georges, “Roberto Matta”, en Richardson, et al., *International Encyclopedia of Surrealism*, vol. 3, Londres: Bloomsbury Academic, 2019: 58-66.
- SMITH, Elizabeth y Colette DARTNALL, *Matta in America*, Chicago: Museum of Contemporary Art, 2001.

AUGE Y OCASO DEL SURREALISMO, POR RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA: RELECTURAS Y REESCRITURAS EN LA PRENSA DE BUENOS AIRES*

Federico Gerhardt

Universidad Nacional de La Plata - CONICET

SUBMISSION DATE: 18/11/2024 // ACCEPTANCE DATE: 14/02/2025//
PUBLICATION DATE 28/05/2025 (pp. 50-64)

Resumen: El artículo analiza los ensayos de Ramón Gómez de la Serna sobre el surrealismo, escritos y publicados en Buenos Aires, ciudad a la que llegó en septiembre de 1936, huyendo de la Guerra Civil española y en la que residió definitivamente desde entonces. El análisis se enfoca especialmente en sus colaboraciones publicadas en la revista *Saber Vivir* entre 1941 y 1954, y se detiene específicamente en las diferentes lecturas del movimiento realizadas por el autor de las greguerías, considerando los cambios en los contextos de edición y publicación de los textos ramonianos, y los trasvases de soportes materiales, de la prensa periódica al libro.

Palabras clave: Surrealismo, Ramón Gómez de la Serna, *Saber Vivir*, Edición

Abstract: This article analyses Ramón Gómez de la Serna's essays on Surrealism, written and published in Buenos Aires, the city where he arrived in September 1936, fleeing the Spanish Civil War, and where he has lived permanently since that year. The analysis focuses on his contributions to the magazine *Saber Vivir*, published between 1941 and 1954, particularly on the different readings of the movement made by the author. To this end, it takes into account the changes in the editing and publication contexts of Ramon's texts, as well as the transfer of material support from the magazine to the book.

Keywords: Surrealism, Ramón Gómez de la Serna, *Saber Vivir*, Publishing

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.03

El vínculo entre el escritor español Ramón Gómez de la Serna y el surrealismo ha sido aludido, sugerido y analizado por la crítica, fundamentalmente, en relación con su propia poética y, más específicamente, con ciertas zonas características de su producción literaria como sus célebres greguerías.¹ Asimismo, la conexión de Gómez de la Serna con el surrealismo puede leerse en el más amplio marco de su papel de traductor e introductor de los “ismos” de la vanguardia en el ámbito español, ya desde la temprana traducción del manifiesto futurista de Marinetti, publicado en abril de 1909 en la madrileña revista *Prometeo* (II, nº IV).

Dos décadas después de esta traducción, las lecturas ramonianas del futurismo y de otros movimientos de la vanguardia europea fueron reunidas en el libro *Ismos*, editado por Biblioteca Nueva en Madrid, en 1931, año en que se produjo la primera visita de Gómez de la Serna a la Argentina. Una segunda visita tendrá lugar en 1933, como parte de la delegación de la República Española enviada a la Exposición del Libro Español en Buenos Aires.

En 1936, la Guerra Civil española llevará a Ramón por tercera vez a la Argentina, donde, ya establecido, comenzará a publicar hacia fines de la misma década de 1930 algunos ensayos sobre los movimientos de la vanguardia, especialmente, sobre el surrealismo. El presente artículo aborda las operaciones de relectura y de reescritura llevadas a cabo por Ramón Gómez de la Serna en sus textos acerca del surrealismo publicados en la Argentina, atendiendo también a su tradición impresa, sus trasvases de las páginas periódicas a los volúmenes encuadernados, y a sus diferentes contextos (Louis, 2014), desde los aspectos materiales más inmediatos, los elementos que se encuentran en la misma página o en el mismo número, hasta aquellos otros que atañen al conjunto total de la revista o la vinculación con las publicaciones periódicas y con las editoriales que le son contemporáneas.

1. Primeras lecturas del surrealismo y primera visita a la Argentina

La primera visita de Ramón Gómez de la Serna en junio de 1931 es anunciada con entusiasmo por Victoria Ocampo en otoño de ese mismo año, en el apenas segundo número de una joven revista *Sur*, con un retrato múltiple del escritor en Madrid y en París, donde ambos coincidieron meses antes:²

Como en un álbum de instantáneas reveo a Ramón en Pombo, a Ramón en la redacción de la *Revista de Occidente*, a Ramón en su casa, a Ramón en una “répétition générale” en

¹ Entre los estudios abocados a este tema, pueden destacarse el ensayo de Ignacio Soldevila (1991) y, particularmente en relación con las greguerías, los artículos de la especialista Laurie-Anne Laget (2006, 2008). Como ejemplo más reciente, en varios de los capítulos que conforman el libro *El doble de todas las cosas. Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna* (Guarino, 2020), el surrealismo es vinculado con diferentes zonas de la producción ramoniana, desde el teatro temprano hasta las “novelas de la nebulosa”, pasando por títulos tan relevantes como *El Rastro*.

² Ese mismo año, ya en Buenos Aires, Ramón Gómez de la Serna volvió a ser retratado, esta vez fotográficamente y como parte de un grupo, el de la revista *Sur*, en la famosa fotografía de la escalera en la casa de Victoria Ocampo, donde posan, además de los dos mencionados, Francisco Romero, Eduardo Bullrich, Guillermo de Torre, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Mallea, Norah Borges, Enrique Bullrich, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Ernest Ansermet, Nenona Padilla y María Rosa Oliver.

París, a Ramón comiendo en mi casa con Cocteau, a Ramón en la estación Quai d'Orsay. Siempre y en todas partes cada vez más parecido a sí mismo (Ocampo, 1931: 205).

En ese mismo número de *Sur*, Ramón publica un ensayo titulado “Riverismo”, en clara referencia al pintor mexicano Diego Rivera, autor del retrato del escritor, pintado en 1915, que ilustra la cubierta de la primera edición de *Ismos*, y sobre el que dice, en aparente diálogo con Victoria Ocampo: “Yo tengo en mi despacho mi retrato cubista, pintado por Diego María Rivera y cada vez noto que me parezco más a él” (Gómez de la Serna, 1931: 65).

Con el mismo título de “Riverismo”, este ensayo será incorporado a esa suerte de lectura compendiosa de las vanguardias que es *Ismos*,³ otro de cuyos capítulos está dedicado al surrealismo, en cuya denominación Gómez de la Serna evita el calco del francés al titularlo “Suprarealismo”.⁴ El capítulo se inicia con un par de afirmaciones en que destaca al movimiento dentro del conjunto de “ismos”, por su singularidad y su irreversibilidad: “El fenómeno más curioso de la literatura actual es el suprarealismo. La puerta que han abierto los suprarealistas [...] da a una luz fúlgida y no habrá quien pueda cerrarla” (1931: 263). También al comienzo, identifica como “presidentes” del movimiento a André Breton y Paul Eluard, y señala como otra de sus características fundamentales su actualidad: “En lo que de almanaque de una época tiene el Arte, el suprarealismo señala la fecha del día” (1931: 263).

No obstante lo afirmado en estas líneas, Gómez de la Serna dedica las páginas que siguen a hacer una reconstrucción de la historia, todavía breve, del surrealismo y a volcar algunas consideraciones acerca de conceptos y procedimientos claves, a partir de referencias a obras de artistas emblemáticos, como Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró y André Masson, entre otros; y de citas de escritores como los mencionados Breton y Eluard, y otros como Louis Aragon, sin dejar de señalar las vinculaciones del surrealismo con movimientos previos como el dadaísmo –aspecto sobre el que volverá en posteriores ensayos (v. *infra*)– y de identificar, al hilo de las lecturas, el germen surrealista en nombres que van desde Edgar Allan Poe y Arthur Rimbaud hasta Tristan Tzara y Guillaume Apollinaire.⁵

Finalmente, el ensayo cierra su lectura del surrealismo con un relato que sirve, según anuncia el propio autor en las líneas preliminares, como una suerte de explicación o aclaración del surrealismo, objeto reacio a dejarse definir como doctrina. Se trata de

³ Cabe señalar, para ilustrar aún más la reescritura ramoniana, que el ensayo de *Sur* incorporaba, a su vez, el texto “Mi retrato cubista”, publicado en 1923 en *La Esfera* de Madrid. Y, posteriormente, sería integrado en la redacción de “El retrato perdido”, publicado en 1952 en Buenos Aires, en el n° 100 de la revista *Saber Vivir* (abril-mayo-junio), en que el escritor evoca el cuadro de Diego Rivera, extraviado durante la Guerra Civil española.

⁴ Unos años antes, en los “Apéndices de 1924-1925” de su *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre también evita el calco del francés y denomina al nuevo movimiento como “Superrealismo” (2002: 182).

⁵ Cabe recordar que el mismo año en que se publicó el primer manifiesto surrealista, 1924, la madrileña Biblioteca Nueva –la misma editorial de la primera edición de *Ismos*– editó la traducción de *El poeta asesinado* de Apollinaire, realizada por Rafael Cansinos Assens, con un prólogo de Ramón Gómez de la Serna titulado, precisamente, “Apollinaire, el precursor” (1924: 5-32), texto que luego será incorporado en la redacción de “Apollinerismo”, primer capítulo del citado *Ismos*. En el prólogo de este volumen, además, el escritor francés sirve como ejemplo de las dos operaciones de lectura realizadas por Gómez de la Serna: “En este libro hago justicia a los más destacados precursores y hago algo porque quede claro su itinerario sobre las divagaciones. Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el arte nuevo y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca. Picasso dice que los literatos van detrás de los pintores; pero leyendo la historia de Apollinaire el precursor, se verá que todo nació de la invención literaria...” (1931: 7).

una narración en la que se presenta a Pierre y Magda Klotz, una pareja parisina de burgueses cuya calma se ve sacudida por dos atentados llevados a cabo por su hijo, Henri, quien una noche entra al Museo Grévin para arrojar ácido a los rostros de las figuras de cera que representaban a los personajes más célebres y notables de Francia, y días más tarde roba las medallas y condecoraciones de guerra atesoradas en el Museo de la Legión de Honor, para arrojarlas a las aguas del Sena.

El relato, cargado por momentos de un evidente humor, sirve a Gómez de la Serna para representar narrativamente una de las características del surrealismo que pone de relieve a lo largo de su ensayo, a saber, la iconoclasia, el rechazo y la rebeldía ante la autoridad y las instituciones, aspecto que a su vez vincula el gesto surrealista con la poética ramoniana (Laget, 2008: 13). Como ha sido advertido por la crítica, la narración antes citada y que cierra el capítulo sobre el “Suprrealismo” en *Ismos* no es sino “El hijo surrealista”, relato que había sido publicado en octubre de 1930 en el n° LXXXVIII de la *Revista de Occidente*, la célebre publicación madrileña encabezada por José Ortega y Gasset, faro de la joven literatura española de los años veinte y treinta.

Este procedimiento de montaje de fragmentos previamente publicados en la prensa, recurrente en el quehacer literario de Gómez de la Serna, será también el que dará forma a las relecturas ramonianas del surrealismo desde la Argentina, país al que llega escapando de la Guerra Civil española y en el que fijará su residencia desde entonces.

2. Un precursor del surrealismo en (el) *Sur*

Tras el estallido de la Guerra Civil española, Ramón Gómez de la Serna emprende un viaje a la Argentina, con el pretexto de asistir al Congreso de los Pen Clubs al que, sin embargo, no había sido invitado, y arriba a Buenos Aires el 24 de septiembre de 1936. Ya establecido en la capital argentina, las páginas de *Sur* seguirán siendo una de sus vías de publicación predilecta,⁶ a las que pronto se sumarán otras como la revista *El Hogar* y el diario *El Mundo*, receptoras de colaboraciones ramonianas durante las siguientes décadas.⁷

En la revista de Victoria Ocampo aparecerán escritos tan relevantes en la trayectoria de Gómez de la Serna como “Sobre la torre de marfil” (febrero de 1937) y “Más sobre la torre de marfil” (enero de 1939). En relación con el tema de este trabajo, en el n° 55 de *Sur*, de abril de 1939, se publica su reseña del “Diccionario abreviado del Surrealismo” [*Dictionnaire Abrégé du Surréalisme*, édition “Galerie Beaux-Arts”, Paris, 1938], un texto cuyo comienzo es tan categórico como el anterior al destacar al surrealismo en el panorama de las letras contemporáneas: “Desde luego la creación y la imaginación tienen más velocidad en el surrealismo que en cualquier otro proyector literario” (Gómez de la Serna, 1939: 77).

En el desarrollo de su lectura del diccionario (y) del surrealismo, Gómez de la Serna introduce dos términos que remiten inequívocamente a dos zonas destacadas de su vasta y variada producción literaria:

⁶ A lo largo de la década del 30, Gómez de la Serna publica quince colaboraciones en la revista de Victoria Ocampo, a lo que puede sumarse el volumen titulado *El cólera azul*, recopilación de cuentos publicado por el sello editorial de Sur en 1937.

⁷ Sobre los trabajos y los días de Ramón en Buenos Aires, pueden consultarse los estudios de especialistas como Martín Greco (2009) y Raquel Macchiuci (2020).

La ortodoxia y las leyes de la escuela surrealista son lo de menos, pues el deber de la revolución incesante del arte hace que sean rebasadas inmediatamente después de fijadas hasta por sus mismos secuaces. [...] [los surrealistas] a veces encuentran una “greguería” estupenda como ésta: “el agua fría tiene las piernas desnudas”. [...] ¿Está claro? ¿Es que adelantaríamos algo con que estuviese claro cuando sólo de la nebulosa se puede crear un mundo nuevo? (1939: 77-78).

Por un lado, en esta última mención de la “nebulosa” como fuente de la creación artística resuena las llamadas “novelas de la nebulosa”, una línea del proyecto literario de Gómez de la Serna que se propone la creación de una nueva novela vanguardista e incluye sus relatos de los primeros años veinte *El incongruente* (1922) y *El novelista* (1923), que retoma al llegar a la Argentina con *¡Rebeca!* (1937), y que termina de presentar y definir en 1947 en el prólogo a su novela *El hombre perdido*, publicada en Buenos Aires por Poseidón, editorial predilecta de Ramón, fundada en 1942 y dirigida por Joan Merli, crítico y marchante de arte catalán exiliado en la Argentina.⁸

Por otro lado, y más claramente, encuentra en el *Diccionario del surrealismo* una serie de breves definiciones que no duda en emparentar con las más famosas creaciones ramonianas, las “greguerías”, y da algunos ejemplos extraídos del libro reseñado que bien podrían haber sido escritos por el propio Gómez de la Serna, tales como “Erotismo: ceremonia fastuosa en un subterráneo” o “Paraguas: pájaro azul que se ha vuelto negro” (1939: 78-79).

Al año siguiente de publicada esta reseña, Ramón Gómez de la Serna escribe un prólogo para su libro *Greguerías*, editado por Espasa-Calpe en Buenos Aires, en 1940. Como ha señalado Laurie-Anne Laget (2008), en dicho prólogo el escritor reutiliza parte de la reseña publicada en *Sur*, al vincular su creación con la imagen poética surrealista, a partir de un ejemplo ya citado en aquella reseña del *Diccionario*, de 1939: “El surrealismo ya lo ha sobrepasado todo y por eso ha podido escribir supergreguerías como éstas: ‘El agua fría tiene las piernas desnudas’ ... ‘La luna está corroída por los gritos del agua’ ... ‘La ceniza es la enfermedad del cigarro’” (Gómez de la Serna, 1940: 42-43). De este modo, el propio Ramón, la escritura de cuyas primeras greguerías se inicia hacia 1910, es decir, más de una década antes de la publicación del Primer manifiesto de 1924, se ubicaría a sí mismo en el lugar de precursor del surrealismo.

A fines de 1940, Ramón Gómez de la Serna interrumpe definitivamente sus colaboraciones en *Sur*,⁹ pero en agosto de ese mismo año inicia la publicación de textos en *Saber Vivir*, revista con la que continuará vinculado por más de una década y media, y en cuyas páginas verán la luz tres ensayos sobre el surrealismo.

3. La palabra de moda: surrealismo

Entre 1940 y 1956, durante el auge de la industria cultural y, particularmente, editorial en la Argentina, se publicó en Buenos Aires la revista *Saber Vivir*, creada por el

⁸ El intercambio epistolar entre el escritor y su editor ha sido estudiado por Pura Fernández (2011) y Laurie-Anne Laget (2016). Sobre Joan Merli y su papel en el mercado de la edición de libros de arte, puede verse el trabajo de María Amalia García (2008).

⁹ Su última colaboración en *Sur* es “Doña Urraca de Castilla (Falsa novela histórica)”, publicada en el n° 74, correspondiente a noviembre de 1940 (pp. 43-58). Ciertas divergencias políticas y el acercamiento de Gómez de la Serna a José Ortega y Gasset, habrían sido las causas probables de un distanciamiento que luego se volvería mayor con la simpatía de Ramón por el peronismo (Greco, 2009; Macciuci, 2020).

diplomático y gourmet chileno José Eyzaguirre, con un programa de formación del gusto del lector y de su orientación en el consumo cultural en un sentido amplio, incluso diversos dominios como la gastronomía, la pintura, la decoración, la música, el turismo, el cine y la literatura, entre otros.¹⁰ Para desarrollar el proyecto, Eyzaguirre reunió a varias de las más importantes firmas del campo literario y artístico del medio siglo argentino y convocó, como director artístico, a Joan Merli.

Desde su cargo directivo, cuyo peso en la revista aumentó desde el n° 7, con la temprana salida de Álvaro de las Casas como director literario, Merli habría incidido fuertemente en la importancia concedida a la imagen en *Saber Vivir*, un aspecto que la distinguía materialmente de otras revistas contemporáneas como la propia *Sur* (Gerhardt, 2021a). También a la influencia de Merli cabe atribuir la sostenida participación de Gómez de la Serna en los primeros años de la revista,¹¹ si bien el contacto inicial lo habría propiciado la escritora chilena María Luisa Bombal.

Una de las primeras colaboraciones de Gómez de la Serna en *Saber Vivir* es el ensayo titulado “Divagación sobre el surrealismo”, publicado precisamente en el n° 7 de la revista, correspondiente a febrero de 1941. Curiosamente, el título del ensayo aparece en forma diferente en el índice, “Divagaciones sobre...”, una modificación que en principio podría atribuirse a la materialidad del soporte, bien se trate de cuestiones de diseño editorial, con el fin de hacer caber título y autor en una sola línea, lo que parece más probable; bien sea un título indefinido enviado por el escritor mientras buscaba tema sobre el que escribir, apurado por la dinámica de producción propia de la prensa periódica.

El índice del n° 7 es ilustrativo de las características de *Saber Vivir* brevemente descritas en las líneas precedentes. En él, la “Divagación sobre el surrealismo” de Ramón comparte espacio, por ejemplo, con “Encuentro con el mar” de María Rosa Oliver y “Oración a San Honestus” de Manuel Mujica Láinez, pero también con textos como “Nuevo rumbo de la decoración porteña”, “Modas”, “Casa para Week-end”, “Aspectos del Yachting”, “Cómo hacer confortable su veraneo” y “Recetas de cocina”, entre otros.

En sus cuatro páginas, el texto de Gómez de la Serna cohabita con la reproducción de diferentes obras representativas del surrealismo: *¡Mamá, papá se ha herido!* y *Características adquiridas por la herencia*, de Tanguy; *La persistencia de la memoria* y *Ciudad de cajones*, de Salvador Dalí; *Elefante Celebes*, de Max Ernst; *Casa caracol*, de Terry; y *Peregrinaciones de Georges Huguet*, de Domínguez.

La “divagación” ramoniana se abre con un breve diálogo del articulista con un supuesto editor¹² —¿Joan Merli?—, en el cual, no sin cierto tono humorístico, se alude a la nueva geografía desde la que se lee un movimiento artístico y literario de origen europeo como el surrealismo. En el mes de febrero, el tórrido verano austral parece dar pie, además, para una lectura paródica de la conocida predilección de las vanguardias

¹⁰ Sobre otros aspectos de *Saber Vivir*, v. Ledesma (2009) y Gerhardt (2021b, 2021c).

¹¹ Una selección de las colaboraciones de Gómez de la Serna en *Saber Vivir* ha sido editada por Martín Greco (Gómez de la Serna, 2009). De las tres colaboraciones de Ramón sobre el surrealismo analizadas, la selección incluye solamente la tercera y última: “Notas sobre el surrealismo y sus secuencias” (2009: 163-167).

¹² El recurso remite a las convenciones del articulismo literario, del que la literatura española ofrece ejemplos tan célebres como el diálogo entre “El duende y el librero”, publicado también en febrero, pero de 1828, en el número inaugural de *El Duende Satírico del Día*, escrito por Mariano José de Larra, autor por quien es sabido que Gómez de la Serna profesaba una gran admiración. De ahí que cuando la “Divagación...” pase de la prensa al libro (v. *infra*) el diálogo sea suprimido.

históricas europeas por la velocidad y el movimiento, transformando aquellas hélices¹³ en las aspas de un ventilador que al tiempo que enfría el ambiente, renueva los aires del arte:

- ¿Quiere Ud. hacer un artículo sobre el surrealismo?
- ¿Con este calor?
- No se queje porque es un tema con ventilador propio, con refrigeración de aire renovado Gómez de la Serna, 1941: 46).

No es esta la única oportunidad en que Ramón se pone en escena en el ensayo. En más de un pasaje, se retrata como testigo directo, casi parte, de las gestas de los artistas surrealistas: “Yo que he vivido en la parte de adentro del vallado... [...] Yo que les he visto complejizarse...” (1941: 47). Asimismo, detiene la mirada una vez más en dos características que remiten a su propia obra publicada: por una parte, señala que “los surrealistas para conseguir el logro de la novedad buscan las analogías secretas entre las cosas” (1941: 46); por otro, describe el “fondo humorístico [d]el surrealismo” (1941: 47). Ambos aspectos podrían condensarse en la conocida fórmula propuesta por el propio Ramón Gómez de la Serna para explicar su más famosa creación: humor + metáfora = greguería.¹⁴

Al igual que en los textos previos, hace hincapié en la peculiaridad del surrealismo. Pero en esta “divagación”, además, acaso en consonancia con las características de la revista en que se publica el ensayo, Gómez de la Serna señala ya su uso extendido e, incluso, su extrema difusión, tanto por lo difundido como por lo difuso:¹⁵

El surrealismo es ya un concepto universal y desde luego una palabra eficaz y señaladora.

El más remoto a su percepción dice sin darse cuenta: “Parece una cosa surrealista” o más rotundamente “Eso es surrealista”.

Es una palabra que hasta los críticos más negados tendrán que repetir miles de veces. [...] Todos recurriremos a esa palabra de socorro y de alivio, nuevo valor al que jugar en la bolsa (1941: 46).¹⁶

Esta alza en la cotización de la palabra podría vincularse con cierta vigencia o actualidad del surrealismo, por lo que lo identifica como aquello que está “de moda” (1941: 46), circunstancia que también podría estar detrás de la sugerencia del editor en el diálogo inicial. Sin embargo, o por la misma dinámica de la moda, Ramón lee también en

¹³ *Hélices* se había titulado, precisamente, el poemario publicado en 1923 por Guillermo de Torre, compañero de Ramón en la nómina de colaboradores de *Saber Vivir*.

¹⁴ Esta relación, que ya ha sido analizada por la crítica (v. nota 20), no atañe sin embargo solamente a las greguerías ni al discurso crítico. Puede citarse, por ejemplo, el peritexto editorial del libro *El cólera azul* de 1937 (v. nota 6), en cuya faja se leen los dos términos: “Diez grandes novelas cortas hechas de *imaginación y humorismo*” (énfasis mío).

¹⁵ En este sentido, resulta también significativa la crítica a los periodistas: “Los que ven a estos artistas de lo incomprensible desde fuera, los creen escépticos de su arte y sostienen que no entienden lo que han hecho. Es menester la desfachatez de esos reporteros que quieren dárseles de vivos y de enterados para no saber que ellos son los que viven creyendo, los que sienten sus problemas como lutos que caen sobre sus almas” (p. 47).

¹⁶ La primera persona, aunque plural, no es meramente retórica. El mismo año en que publica este ensayo, en el prólogo a *Retratos contemporáneos* (1941), el propio autor plantea la posibilidad de escribir una “biografía surrealista”, un biografía supuesta o equivocada, que no se apoye en datos ni se contraste con hechos.

el surrealismo su potencial conversión en material de archivo, como otros movimientos en la historia del arte y la literatura:

Quedará de esta época –las épocas son muchas y muy cortas, siendo un error que tienen que tener un siglo– el arte y la literatura surrealistas y, mal que le pese a algunos, en los archivos del tiempo se verá un legajo en cuyo tejuelo se leerá la palabra “surrealismo” (1941: 46).

Precisamente, ese mismo rótulo, “Surrealismo”, encabezará uno de los capítulos de la nueva edición de *Ismos*, publicada ahora en Buenos Aires en 1943, en la antes mencionada Editorial Poseidón, de Joan Merli.¹⁷ Con ello, Gómez de la Serna rebautiza, con el término ya por entonces de uso más extendido, el capítulo que en la edición de 1931 era “Suprarealismo” y descarta explícitamente otra denominación: “aunque no me gusta ver la barbarie de las dos erres tan mal casadas en la palabra surrealismo, encuentro mejor esa palabra que super-realismo” (Gómez de la Serna, 1943: 267).

La nueva edición de *Ismos* lleva una “Advertencia preliminar” firmada por la Editorial Poseidón, en que el carácter de precursor se predica no solo del autor sino también del libro y atañe no solo al surrealismo sino a todos los “ismos”:

Se podría decir que este libro es el libro clásico de lo no clásico, por lo cual llegó a ser inencontrable.

Gómez de la Serna ha dejado el texto en su estado puro juvenil, con los datos directos que él vivió como precursor atrapando los primeros secretos de todos los “ismos”. [...] Por eso, para que continúe siendo un libro precursor y no informativo a posteriori, solo ha añadido un capítulo sobre Dalí y algunos datos supletorios que le han puesto al día... (1943: 7)

A pesar de que el paratexto editorial las minimiza, las operaciones de reescritura son, al menos en lo que respecta al caso puntual del capítulo “Surrealismo”, observables cuando no evidentes. Ramón realiza de nuevo el montaje de diversos fragmentos textuales y, junto con la versión de 1931, que ya incorporaba “El hijo surrealista”, combina la reseña del *Diccionario surrealista* aparecida en *Sur* en 1939 y la divagación sobre el surrealismo editada en *Saber Vivir* en 1941, sin el citado diálogo introductorio.¹⁸

4. El padre surrealista y la entrada al museo

En 1947, con idéntica advertencia preliminar, Poseidón publica su segunda edición de *Ismos* y ese mismo año, en otro de los proyectos del editor catalán Joan Merli en Buenos Aires, *Cabalgata. Revista de Artes y Letras*,¹⁹ Gómez de la Serna colabora con un texto en que presenta una nueva lectura del surrealismo.

¹⁷ Esta nueva edición ya no lleva en su cubierta el retrato de Ramón por Rivera. En la sobrecubierta se reproduce un montaje que incluye *Muchacho desnudo conduciendo un caballo* (1906) de Pablo Picasso, y en cuyo fondo se puede observar uno de los relojes blandos de *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí.

¹⁸ También se suprime la última oración: “Esperemos que en ese camino infinito que se inicia esté la diversión universal después del derramamiento de sangre universal” (Gómez de la Serna, 1941: 49).

¹⁹ Desde sus inicios en 1946, la revista *Cabalgata* fue solventada por Joan Merli. Su andadura se extiende hasta 1948 y se divide en dos épocas, en la segunda de las cuales, a partir del n° 13, de noviembre de 1947,

En la primera plana del n° 14 de *Cabalgata*, correspondiente a diciembre de 1947, publica su “Teoría del zapato y otras cosas”, en la que plantea una analogía entre el zapato y la mujer, a partir de la observación de la *Maja desnuda* de Goya. El ensayo conecta, en forma más explícita que los anteriores, la poética ramoniana con el surrealismo,²⁰ pero, a los fines de este recorrido, interesa que, al hilo de aquella imagen analógica, Ramón se ubica en la estela de los surrealistas, lo que lo lleva a reclamar un lugar en las reediciones del diccionario surrealista que había reseñado para *Sur* en 1939:

Años de espera me ha costado esta imagen, pero ya está ahí.
Ahora que los surrealistas me la admitan en las futuras ediciones de sus diccionarios.
Yo en realidad puedo ofrecerles muchas definiciones –papeletas de académico vagabundo– pero ellos son muy rígidos en la aceptación.
Como muestra fuera de concurso ahí van unas cuantas posibles... (Gómez de la Serna, 1947: 1)

En este pasaje, Gómez de la Serna se mofa de la rigidez de la doctrina surrealista²¹ al tiempo que, si en aquella “Divagación del surrealismo” publicada en 1941 en *Saber Vivir*, se posicionaba a sí mismo como precursor del surrealismo, con esta “Teoría del zapato” Gómez de la Serna parece reclamar un lugar, más bien, como sucesor del movimiento. Estas oscilaciones temporales pueden observarse en el siguiente episodio de las relecturas ramonianas del surrealismo desde la Argentina, que también verá la luz pública en la revista *Saber Vivir*, con la distancia de algunos años.

En el n° 86 de *Saber Vivir*, de agosto-septiembre de 1949, se incluye una colaboración titulada simplemente “El surrealismo”. A diferencia del publicado en 1941 en la misma revista, este nuevo ensayo, más breve, comparte el índice con otros artículos firmados de historia y crítica de las artes plásticas, enfocados cada uno en un movimiento o escuela:²² “Espíritu y significación de la pintura francesa contemporánea” de Bernard Dorival, “Los Impresionistas” de Julio Rinaldini, “Los Fauves” de Jorge Romero Brest, “Continuidad y retrospección del cubismo” de Guillermo de Torre, “Breve psicología del arte abstracto” de León Degand y “Orfebrería francesa del antiguo régimen” de Manuel Mujica Láinez.

Al igual que los demás que componen el número, el ensayo de Gómez de la Serna incluye la reproducción de obras emblemáticas del movimiento, cada una con su título y autor al pie: *Los cantores*, de André Masson; *Composición*, de Joan Miró; *La leona de*

la dirección es asumida por el propio Merli y, con él, aumentan las colaboraciones de dos escritores, también españoles, del catálogo de Poseidón: Guillermo de Torre y Ramón Gómez de la Serna (v. Gerhardt, 2019).

²⁰ Las relaciones entre la literatura de Ramón Gómez de la Serna, especialmente las greguerías, y los postulados surrealistas, que exceden el objetivo de este artículo, han sido profundamente analizadas por Laget (2006, 2008).

²¹ Ramón ya había hecho foco en este aspecto del surrealismo en un ensayo fundamental publicado en enero de 1936 en la *Revista de Occidente*, titulado “Las palabras y lo indecible”, en cuya sección III la crítica es menos lúdica y más abiertamente negativa: “Cuando comenzaron los nuevos estilos nació con ellos una legislación hermética y parecieron de exclusiva pertenencia de los surrealistas. [...] Después de doce años [del Primer manifiesto, de 1924] ya es de dominio público, ya pasó el tiempo de su victoria autoritaria y personal” (Gómez de la Serna, 1936: 71). Sobre este ensayo, v. el libro de Ricardo Fernández Romero (2021: 406 y ss).

²² Además de los particulares propósitos formativos y de orientación del gusto propios de la revista, en términos más amplios este número puede leerse en relación con el contexto de edición, en el que las historias del arte como género editorial están en auge en la Argentina (v. Pedroni, 2018).

Belfort y un antiguo combatiente, de Max Ernst; *El cesto de pan y –de nuevo– Ciudad de cajones*, de Salvador Dalí.

Si en 1930 había representado a “El hijo surrealista”, Ramón Gómez de la Serna invierte ahora la imagen y, en este ensayo de 1949, el surrealista se identifica con la figura paterna, como puede leerse en las líneas que abren “El surrealismo”:

El surrealismo ha llegado a no tener que ver nada con su nacimiento, ni con la primera palabra que se le oyó al niño que comenzaba a hablar (1916) –Dada– –Dada–
“Ha dicho dada, ya que quiere decir papá” –dijo el surrealismo y se hizo padre del hijo, aun habiendo venido después de él. (1949: 40)

En consonancia con esta inversión, si aquel surrealismo adolescente estaba encarnado en un joven hijo iconoclasta e insolente que atentaba contra las instituciones y la autoridad, este surrealismo padre de 1949 se debate entre la muerte y, lo que sería lo mismo para la vanguardia, la entrada al museo, al igual que otros movimientos o escuelas artísticas como los referidos en el índice del número de *Saber Vivir*. Tras las líneas arriba citadas, Gómez de la Serna afirma sobre el surrealismo que “[q]uedan sólo retazos de sus manifiestos” y tras citar un par de dichos retazos correspondientes al Primero y al Segundo, este último visto a dos décadas de distancia, los contrasta con una imagen actual del surrealismo:

Lo que pasa es que la imagen actual es mucho más fuerte, más en despedida, más entre la vida y la muerte, más presentidora con desdén en su original revuelta moderna. Punto de vista repentino de quien va a morir. [...] La lucha es la de la vida como museo o el museo como vida (Gómez de la Serna, 1949: 40).

Esta visión ramoniana del surrealismo encuentra, también en las páginas de *Saber Vivir*, una tercera y última proyección, casi cinco años más tarde.

5. El surrealismo en cuestión

Las “Notas sobre el surrealismo y sus secuencias” de Gómez de la Serna aparecen en el n° 108 de *Saber Vivir*, de abril-mayo-junio de 1954, el cual se presenta como “Número Polémico”. En el índice de dicho número, las notas ramonianas comparten espacio con otros textos cuyos títulos ya anuncian el tono general, ya sea de modo explícito –“Ganas de discutir” de Augusto Mario Delfino–, ya por el planteo de dicotomías –“Realismo y realidad” de Romualdo Brugheri, “Diálogo sobre el arte abstracto y concreto” de Jorge Romero Brest, “Dos teatros” de José Marial–, o la réplica a un ataque contenido en el mismo número –“Arte Dirigido” de Córdova Iturburu y “La Defensa del Arte Dirigido” de Estela Canto– o externo a él –“Defensa de la nueva poesía” de Osvaldo Svanascini.

A diferencia de lo que sucede en las precitadas colaboraciones ramonianas en *Saber Vivir*, estas “Notas sobre el surrealismo y sus secuencias” no cohabitan la página con reproducciones de cuadros representativos del surrealismo ni retratos de artistas surrealistas.²³ Despojado de imágenes, la visualidad del texto está trabajada desde su

²³ En la página 10, enfrentada a la inicial del ensayo de Gómez de la Serna, hay dos fotografías con sus correspondientes pies de foto –“Estudio de G.[eorges] Braque en París” y “Le Corbusier en su estudio de

disposición en la página; la mancha tipográfica aparece fragmentada en diferentes formas geométricas (triángulos, rectángulos, paralelogramos, etc.), en consonancia con el diseño general del número.

Este nuevo ensayo comparte con el primero firmado por Gómez de la Serna en *Saber Vivir* el señalamiento del humor y, sobre todo, el énfasis en la analogía. Considera a los surrealistas “los analógicos supremos” (1954: 12), quienes “*querían* en el fondo revelar que lo más esclarecedor de la vida son las cosas inesperadas” (1954: 11; énfasis mío), y explica el procedimiento que, a su vez, le sirve al autor para ensayar una definición de todo el movimiento: “El surrealismo *fue* un puente entre lo real y lo fantasmagórico, hermanando lo físico y lo metafísico” (1954: 11; énfasis mío). Aunque sutiles, los tiempos verbales de las dos últimas afirmaciones citadas anuncian, en cierta forma, el sentido de esta última lectura del surrealismo por Ramón.

Desde el título, en principio, la colaboración de Gómez de la Serna parecería ser más moderada que los artículos polémicos arriba citados, dedicada a las proyecciones del surrealismo, moderación que comparte con el ensayo de Guillermo de Torre para el mismo número con el título de “Vaticinios sobre la Novela”. Llamativamente, la colaboración evita referirse a un aspecto del surrealismo discutible a los ojos de Ramón, su relación con el comunismo, omitida también en las anteriores colaboraciones para *Saber Vivir*.²⁴ En lugar de eso, gran parte del artículo se dedica, tal como anuncia el título, a la que considera una de las derivaciones del surrealismo, esto es, los móviles colgantes del estadounidense Alexander Calder,²⁵ cuyas formas geométricas parece imitar la mancha tipográfica de la primera página del texto ramoniano.

Sin embargo, en un pasaje central –material y conceptualmente– del ensayo, una extensa cita del Segundo manifiesto surrealista, de 1929, da pie a una pregunta que apunta al presente de la escritura, a un cuarto de siglo de distancia: “¿Pero el surrealismo está en estos momentos en absoluta vigencia como cuando se escribía eso? No. Quizá se ha anticuado y brotan de él azarosas derivaciones” (Gómez de la Serna, 1954: 13).

En relación con el contexto de edición del ensayo, podría pensarse que el carácter polémico del texto de Gómez de la Serna reside en esta pregunta y su respuesta, en momentos en que en Buenos Aires se estaban publicando revistas como *A Partir de Cero* (1952-1956) y *Letra y Línea* (1953-1954), que desde el surrealismo se proponían

París” – y la reproducción, también en blanco y negro, de una pintura –*Estudio* de [Louis Léopold] Robert (1820)” –, que no tienen relación con el texto ramoniano.

²⁴ Estas omisiones podrían explicarse en relación, por un lado, con el proyecto creador ramoniano y el “torremarfilismo” propuesto en artículos como los publicados en *Sur* (v. *supra*); y, por el otro, con el contexto de edición de sus colaboraciones. Aun en el caso de un número “polémico” como el último citado, *Saber Vivir* se define desde un principio como una revista para el deleite y el sosiego del lector, y elude los debates ideológicos. Sin embargo, en otros ensayos fechados en sus años argentinos, en un arco temporal que comprende su periodo como colaborador de *Saber Vivir*, pero publicados en revistas de otros países, Gómez de la Serna insiste en señalar negativamente la vinculación del surrealismo con el comunismo. En 1939, en la *Revista Nacional de Cultura* de Caracas, afirmaba que “la gran equivocación del Surrealismo” es haberse “inscrito en partidos políticos, como el disolvente Comunismo” (1939: 41). Y en 1956, reafirma la idea en las páginas de la revista española *Clavileño*: “Todo iba bien hasta que el extranjerismo político se mezcla en el asunto [...] y eso hace que se quede Breton solo con unos cuantos incondicionales” (1956: 36).

²⁵ Tal como había hecho en sus “Divagaciones” de 1941, el autor aprovecha la ocasión para colocarse a sí mismo como, en este caso, temprano testigo directo: “Sólo porque es una buena bifurcación y porque yo le vi y le conocí cuando producía mayor extrañeza, voy a ocuparme de Calder y sus ‘móviles!’”. Hacia el año 1932, supe de su existencia y de su circo de suscitaciones y logré que bajo mi responsabilidad le llevase a Madrid la Sociedad de Conferencias –a él y a su mujer– para que diese en la Residencia de Estudiantes dos representaciones de su circo alucinatorio. [...] Yo enseguida me di cuenta de que aquella era una derivación del surrealismo que iba a tener suerte en el próximo porvenir” (Gómez de la Serna, 1945: 13).

intervenir en los debates vigentes sobre la literatura y el lenguaje poético (Del Gizzo, 2012).²⁶ Cabe recordar, además, que aquella palabra “de moda” en la “Divagación” de 1941, el surrealismo, se considera ahora algo “anticuado”.

No obstante, al inicio mismo de sus “Notas sobre el surrealismo y sus secuencias”, Ramón Gómez de la Serna ya sustrae al surrealismo de la sucesión lineal histórica de movimientos artísticos y literarios, en consonancia con posteriores teorías –hoy ya clásicas– sobre la vanguardia,²⁷ a partir de la representación de una escena de lectura: “Dice el profesor de estética: ‘Saltemos todo el programa de la asignatura y ahora que estamos fuera de su última lección, hablemos un rato’. ¡Ya no se puede vivir ni pensar sin surrealismo y sin lo que ha venido después y sin la esperanza de lo que vendrá más tarde” (1954: 11).

6. A modo de conclusión

El análisis desarrollado en este artículo parte de los primeros ensayos de Ramón Gómez de la Serna sobre el surrealismo, cuya publicación coincide con la primera visita del escritor a la Argentina en 1931 y que, al tiempo que ilustran las operaciones de reescritura a que son sometidos sus textos, sirven de precedente cercano a las lecturas del surrealismo que publicará en Buenos Aires, una vez establecido en la ciudad tras su huida de una España en plena Guerra Civil. En este momento, su colaboración en *Sur* resulta, en principio, relevante para el análisis, en la medida en que expone una lectura del *Diccionario del surrealismo* de 1938 que le sirve a para presentarse como una suerte de precursor, con sus greguerías, del movimiento encabezado por André Breton.

En los tres apartados siguientes, el análisis se enfoca en sendas colaboraciones sobre el surrealismo escritas por Ramón para la revista *Saber Vivir*, separadas por varios años entre sí, y en las cuales pueden observarse diferentes lecturas de este movimiento artístico y literario, vinculadas con los distintos momentos y los diversos contextos de publicación y edición. Es así que, en el marco de una revista cultural en sentido amplio y de divulgación como *Saber Vivir*, en cada colaboración se advierte una operación de lectura variable, en tres momentos.

En su “Divagación” de 1941, publicada en un número que incluye notas sobre diferentes tendencias en el consumo cultural –y más tarde incluida en la segunda edición (primera argentina) de *Ismos*–, Gómez de la Serna considera que el surrealismo está de moda, aunque ya adelanta que, en algún momento, se convertirá en una época más de la historia de la literatura y el arte. Ocho años después, en 1949, la colaboración de Ramón forma parte de un número dedicado a diferentes escuelas y períodos de la historia del arte; en “El surrealismo”, el autor entiende que dicho movimiento está en retirada, en trance de entrar al museo. Finalmente, cinco años más tarde, publica en 1954 sus “Notas sobre el surrealismo” en las que, a tono con el “Número polémico” de la revista, pone en cuestión su vigencia pero, al mismo tiempo, señala su carácter indispensable y su condición excepcional entre los demás movimientos artísticos y literarios de la historia.

²⁶ V. tb. Del Gizzo (2023) y Poblete (2016).

²⁷ Por ejemplo, una de las hipótesis centrales de *Teoría de la vanguardia* formulada por Peter Bürger en 1974, o la idea de la vanguardia como una “religión de futuro” postulada por Antoine Compagnon en 1990 como una de las *Cinco paradojas de la modernidad*.

Un cuarto de siglo median entre el primer escrito de Ramón Gómez de la Serna sobre el surrealismo, aquel relato sobre “El hijo surrealista” editado en Madrid en la *Revista de Occidente*, y las “Notas sobre el surrealismo y sus secuencias”, publicadas en la porteña *Saber Vivir*, un lapso en que sus miradas sobre el surrealismo, al compás de la trayectoria biográfica del autor y la tradición éditada de sus textos fueron conformando distintos estratos de lecturas sobre las obras y las ideas surrealistas, migraciones y trasvases de soportes materiales en que también se dejan ver diferentes contextos del surrealismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BÜRGER, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974.
- COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, París: Seuil, 1990.
- DE TORRE, Guillermo, *Literaturas europeas de vanguardia* (ed. de José Luis Calvo Carilla), Pamplona: Ugoiti Editores, 2002.
- DEL GIZZO, Luciana, “El fin de la elocuencia: figuraciones de lo poético y transformación lingüística en Buenos Aires a mediados del siglo XX”, *Cuadernos Americanos* 140 (2012): 187-220.
- , “*Qué* (1928-1930) y *A Partir de Cero* (1952, 1956): modulaciones de un surrealismo incontaminado”, *Hispanérica: revista de literatura* 154 (2023): 11-26.
- FERNÁNDEZ, Pura, “El epistolario de Ramón Gómez de la Serna y Joan Merli (1942-1950): hacia los libros creadores”, *Bulletin of Spanish Studies* LXXXVIII (2011): 287-298.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo, *Ramón Gómez de la Serna o el mercader de imágenes*, Madrid: Carpe Noctem, 2021.
- GARCÍA, María Amalia, “El señor de las imágenes. Joan Merli y las publicaciones de artes plásticas en la Argentina de los años 40”, en Patricia Artundo (dir), *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2008: 167-199.
- GERHARDT, Federico, “La revista *Cabalgata* y su mundo editorial”, en Geraldine Rogers y Verónica Delgado (eds.), *Revistas, archivo y exposición. Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata, FaHCE-UNLP, 2019: 119-144.
- , “‘La mejor colaboración artístico-literaria’: relaciones entre literatura e imagen en *Saber Vivir* (Buenos Aires, 1940-1956)”, *Claves. Revista de Historia*, 7-12 (2021a): 201-226.
- , “Lujo y consumo, ostentación y publicidad. La literatura y las imágenes de textos y autores en la revista *Saber Vivir* (1940-1956)”, en Verónica Delgado y Geraldine Rogers (comps.), *Exposiciones en el tiempo. Revistas latinoamericanas del siglo XX*, La Plata: Ediciones Katatay, 2021b: 91-119.

- , “La revista *Saber Vivir* (Buenos Aires, 1940-1956) y la prensa de la emigración catalana en la Argentina: entre el consumo y la difusión culturales”, *Caderno de Letras. Revista do Centro de Letras e Comunicação* 39 (2021c): 193-214
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Apollinaire, el precursor”, en Guillaume Apollinaire, *El poeta asesinado* (trad. de Rafael Cansinos Assens), Madrid: Biblioteca Nueva, 1924: 5-32.
- , “Diccionario abreviado del surrealismo”, *Sur* 55 (1939): 77-80.
- , “Divagación sobre el surrealismo”, *Saber Vivir* 7 (1941): 46-49.
- , “El hijo surrealista”, *Revista de Occidente* LXXXVIII (1930): 27-52.
- , “El retrato perdido”, *Saber Vivir* 100 (1952): 41-43.
- , “El surrealismo”, *Saber Vivir* 86 (1949): 40-43.
- , “Ensayo explicativo del Surrealismo”, *Revista Nacional de Cultura* 14-15 (1939-1940): 29-42.
- , “Las palabras y lo indecible”, *Revista de Occidente* CLI (1936): 56-87.
- , “Mi retrato cubista”, *La Esfera*, 3/11/1923: 10.
- , “Notas sobre el surrealismo y sus secuencias”, *Saber Vivir* 108 (1954): 11-13.
- , “Teoría del zapato y otras cosas”, *Cabalgata* 14 (1947), 1: 5-6.
- , “Ultimátum del surrealismo”, *Clavileño* 39 (1956): 32-39.
- , *El cólera azul*, Buenos Aires: Sur, 1937.
- , *Greguerías 1940*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, Colección Austral, 1940.
- , *Ismos*, Buenos Aires: Editorial Poseidón, Colección Aristarco, 1943. Segunda edición, 1947.
- , *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.
- , *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir 1940-1956* (ed. de Martín Greco), Buenos Aires: Fundación Espigas, 2009.
- , *Retratos contemporáneos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1941.
- GRECO, Martín, “Un ser de otro mundo. Ramón Gómez de la Serna en Argentina”, en Ramón Gómez de la Serna, *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir 1940-1956* (ed. de Martín Greco), Buenos Aires: Fundación Espigas, 2009: 17-32.
- GUARINO, Augusto (ed.), *El doble de todas las cosas. Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Napoli: Tullio Pironti Editore, 2020.
- LAGET, Laurie-Anne, “À la croisée des ismos”, *Mélanges de la Casa de Velázquez* 38-2 (2008): 39-58.

- LAGET, Laurie-Anne, “Les mots sont des coquilles de clameurs. Acercamiento a la obra de Ramón desde la teoría fenomenológica de Bachelard”, *Boletín Ramón* 12 (2006): 3-19.
- LAGET, Laurie-Anne, “Recrear ‘el verdadero lío de la vida’: programa estético y estrategia editorial detrás del ciclo ramoniano de las novelas de la nebulosa”, *Revista de Filología* 34 (2016): 135-153.
- LEDESMA, Jerónimo, “La revista perdida: *Saber Vivir*, 1940-1956”, en Ramón Gómez de la Serna, *La penosa manía de escribir. Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir 1940-1956* (ed. de Martín Greco), Buenos Aires, Fundación Espigas, 2009: 37-55.
- LOUIS, Annick, “Las revistas literarias como objeto de estudio”, Hanno Ehrlicher y Nanette Rißler-Pipka (eds.), *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales de la modernidad hispánica*, Augsburg: Universität Augsburg, Institut für Spanien-, Portugal-, Lateinamerikastudien, 2014: 33-53.
- MACCIUCI, Raquel, “De la vanguardia a la torre de marfil. De España a Argentina. Contra-tiempos (revueltos) de Ramón Gómez de la Serna”, en Augusto Guarino (ed.). *El doble de todas las cosas. Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2020: 207-226.
- OCAMPO, Victoria, “Ramón Gómez de la Serna en Buenos Aires”, *Sur* 2 (1931): 205-208.
- PEDRONI, Juan Cruz, *Historias universales del arte en Argentina (1945-1970): cultura del libro y figuraciones de totalidad*, Tesis de Maestría, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2018.
- POBLETE-ARAYA, Kira, “Las revistas literarias del surrealismo argentino”, *Revista de Literaturas Modernas* 46-2 (2016): 209-235.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, “Ramón Gómez de la Serna: Superrealismo y Surrealismo”, en Brian Morris (ed.). *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottwa, Dovehouse Editions, 1991: 62-79.

**ALDO PELLEGRINI:
SURREALISMO Y FUEGO ALQUÍMICO***

Juan José Gutiérrez Castro
Universidad Complutense de Madrid

SUBMISSION DATE: 01/11/2024 // ACCEPTANCE DATE: 07/03/2025 //
PUBLICATION DATE 28/05/2025 (pp. 66-81)

Resumen: El presente artículo busca mostrar la calidad y profundidad simbólica de la poesía de Aldo Pellegrini (1903-1973), conocido por ser traductor y primer propulsor del surrealismo francés tanto en su país, Argentina, como en el resto de Latinoamérica. En este caso, nos centramos en su labor creadora, que nos parece igualmente digna de atención. Pellegrini, quien tuvo un conocimiento muy directo del movimiento de André Breton, asumió como propias sus enseñanzas y las reflejó en su vida y en su obra, incluyendo una de las vertientes más interesantes del surrealismo: la del esoterismo. Así pues, nuestro propósito es demostrar que existe influencia de disciplinas herméticas como la alquimia en la poesía del escritor argentino, lo cual, desde nuestro punto de vista, se expresa principalmente bajo el símbolo del fuego, eje que vertebró su obra poética.

Palabras clave: Aldo Pellegrini, Surrealismo, Alquimia, Fuego.

Abstract: This article seeks to show the quality and symbolic depth of Aldo Pellegrini's poetry (1903-1973), known for being a translator and the first promoter of French surrealism in his country, Argentina, as well as in the rest of Latin America. In this case, we focus on his creative work, which seems to us equally worthy of attention. Pellegrini, who had a very direct knowledge of André Breton's movement, assumed its teachings as his own and reflected them in his life and work, including one of the most interesting aspects of surrealism: esotericism. Thus, our purpose is to demonstrate the influence of hermetic disciplines such as alchemy in the Argentinian writer's poetry, which, from our point of view, is mainly expressed under the symbol of fire, the axis that vertebrates his poetic work.

Keywords: Aldo Pellegrini, Surrealism, Alchemy, Fire.

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.04

1. Aldo Pellegrini, portador de la llama surrealista

Le debemos a Aldo Pellegrini (1903-1973) la creación –junto con David Sussmann, Elías e Ismael Piterbarg, Marino Cassano y Adolfo Solari– del primer grupo surrealista latinoamericano (1926), la fundación de la primera revista surrealista en habla hispana: *QUE* (1928-1930)¹ y tal vez la mejor antología de la poesía surrealista jamás realizada –*Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961)–, que recibió el elogio del propio André Breton, quien expresó que se trataba del “aporte más importante para el conocimiento de la poesía surrealista en cualquier idioma” (Baciu 1979, 20).

A ello habría que sumar una actividad fervorosa de difusión del movimiento surrealista en Argentina y otras latitudes de América Latina a partir de revistas como *Ciclo* (1948-1949), *A Partir de Cero* (1952-1953), *Letra y Línea* (1953-1954) o *La Rueda* (1967), todas ellas ubicadas en un marco cultural –décadas de 1940 y 1950– de debate y reflexión crítica sobre la literatura y el arte de vanguardias (Stedile Luna 2016). Además, habría que señalar también la traducción por parte de Pellegrini de textos fundamentales para el surrealismo como los *Manifiestos* de André Breton, el *Van Gogh* de Antonin Artaud o las *Obras Completas* del Conde de Lautréamont; la organización de otras dos antologías poéticas: una de *Oliverio Girondo* (1964) y otra que lleva el título de *Antología de la poesía viva de Latinoamérica* (1966); y una importante labor de actualización en el conocimiento de las nuevas tendencias pictóricas de vanguardia, tanto dentro como fuera de Argentina, que quedó plasmada en los libros *Artistas abstractos argentinos* (1956), *Nuevas tendencias en la pintura* (1967) y *Panorama de la pintura argentina contemporánea* (1967).

Por último, le debemos a Aldo Pellegrini una obra poética, ensayística y dramática de gran calidad, aunque poco conocida. En el libro *Para contribuir a la confusión general* (1965), el escritor reunió parte de su producción de ensayos.² Su producción teatral comprende dos obras: *Teatro de la inestable realidad* (1964) –que es un conjunto de siete textos dramáticos– y *Apostasía* (escrita entre 1966 y 1968). Finalmente, su obra poética abarca cinco poemarios: *El muro secreto* (1949), *La valija del fuego* (1952), *Construcción de la destrucción* (1957) y *Distribución del silencio* (1966), a los que cabe añadir los poemas y textos publicados en la revista *QUE*, otros poemas escritos entre 1952 y 1972 –publicados en distintas revistas– y el libro póstumo *Escrito para nadie* (1972-1973).

¹ Es evidente que, aunque explícitamente no declarara su adscripción al surrealismo, esta revista estaba plenamente inspirada por el movimiento francés, lo cual se puede observar en algunas de sus características más notables: irreverencia social, exaltación de la libertad, introspección, referencias oníricas y sexuales, reivindicación de la locura, menciones al cine y a la cultura de masas, humor disparatado, etc., así como en la presencia de textos programáticos junto a poemas y textos que parecen ser ejercicios de automatismo o cadáveres exquisitos (Del Gizzo 2018, 62).

² En 2016, Mario Pellegrini reunió una buena porción de ensayos de su padre –incluyendo los que conforman *Para contribuir a una confusión general* (1965)– y publicó en la Editorial Argonauta, que él mismo dirige, una compilación que lleva el título de *La conquista de lo maravilloso: Ensayos reunidos* (2016).

Los precedentes vanguardistas del surrealismo argentino fueron Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Alejandro Xul Solar y Jacobo Fijman. A partir de las enseñanzas y hallazgos de estos autores locales y asumiendo todo lo que estaba sucediendo en Francia con el movimiento renovador de Breton, Pellegrini adoptó la responsabilidad de ponerse a la cabeza en la misión de difundir el mensaje del surrealismo en su país. Y a lo largo de esta empresa se le sumaron otros como Enrique Molina, Carlos Latorre, Edgar Bayley, Olga Orozco, Francisco Madariaga o Julio Llinás.

La figura de Aldo Pellegrini es, por tanto, imprescindible para entender el desarrollo del surrealismo en Latinoamérica y, en general, en el mundo hispano (Méndez Castiglioni 2002). Su conocimiento del movimiento francés casi desde los inicios de *La Révolution surréaliste* (1924-1929), cuando estudiaba la carrera de Medicina (disciplina que curiosamente compartió con Breton), y su fidelidad a lo más esencial y originario del espíritu surrealista, del que nunca se desligó en toda su vida, lo convierten en un portavoz indiscutible de esa “revolución” que quiso ser el surrealismo, no solo por su labor de propulsor y traductor, sino también como creador. Y es precisamente a esta última faceta a la que querríamos atender en esta ocasión, principalmente a la poética, y también, en parte, a la ensayística.

Recordemos que el surrealismo argentino se centró mucho más en la poesía como medio de expresión que en las otras facetas artísticas y literarias. De hecho, su objetivo, en esencia, fue “lograr por medio del arte, especialmente la poesía, la renovación del lenguaje, el cambio del hombre y, por ende, de la sociedad; en su caso concreto, el ambiente literario argentino” (Poblete Araya 2016, 234). Por eso mismo, el propósito de este artículo es mostrar la profundidad simbólica y metafísica de la poesía de Aldo Pellegrini, sirviéndonos de algunos de sus ensayos –aquellos que mejor se complementan con su poética– para esclarecer algunos de los puntos que nos parecen fundamentales para entender la perspectiva que nuestro autor acoge a la hora de escribir sus poemas, y partiendo a su vez del acercamiento del surrealismo a los saberes esotéricos, sapienciales y tradicionales, que responde a una aspiración a reencantar el mundo a través de lo mágico y lo mítico.

Pensamos que uno de los símbolos vertebradores de toda su poética es el fuego, que aparece en un doble aspecto: creador y destructor. El fuego es un elemento fundamental para el *Arte Regia* de la alquimia, disciplina que tiene un papel central en la configuración de la mirada surrealista. Pellegrini, que cita en varias ocasiones las tradiciones herméticas y orientales en sus escritos, siguiendo a Breton y su grupo, no pudo hacer menos que incorporar entre sus versos alusiones, nociones e imágenes simbólicas que nos retrotraen a los conocimientos metafísicos de las ciencias sagradas, en especial, la alquimia. Nuestra intención es, pues, mostrar la existencia de una vertiente esotérica en la poesía del escritor argentino, deteniéndonos en el símbolo del fuego alquímico, en el cual se cifra, por un lado, una mirada maravillosa del mundo y, por otro, la elaboración de una estética de la destrucción.

2. El surrealismo esotérico

Tal y como establece Pellegrini (1981) en el estudio introductorio a su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, el surrealismo puede dividirse cronológicamente en tres periodos: una primera fase experimental (años 20), una segunda de acción política (años treinta) y, en tercer lugar, un periodo marcado por un mayor acercamiento a lo esotérico y un retorno al socialismo de Charles Fourier (años cuarenta). De todos los aspectos del movimiento de Breton, su experimentalismo artístico-literario y su postura política parecen ser los que, por lo general, más han interesado a la intelectualidad. Sin embargo, aunque existen algunos estudios al respecto –como los de Nadia Choucha o Patrick Lepetit–, generalmente nos parece que, o bien se ha mirado de soslayo, o bien no se ha dado la suficiente importancia a todo el costado hermético y esotérico que forma parte de la cosmovisión surrealista.

Sarane Alexandrian, en su biografía *Breton según Breton* (1974), señala la fascinación que el padre del surrealismo guardaba por figuras como Nicolas Flamel, Basilio Valentín o Fulcanelli, a tal punto que podemos decir que uno de los objetivos del movimiento vanguardista fue la adaptación de la tradición hermética a las condiciones de la vida moderna y la transmutación de esta última por medio de una potencialidad mágica (Alexandrian 1974, 170). De hecho, en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), André Breton, a propósito de la «Alquimia del Verbo», de Arthur Rimbaud, y de la figura de Nicolas Flamel, apunta lo siguiente: “Me gustaría que se observara con atención que las búsquedas surrealistas presentan con las alquímicas una notable comunidad de objetivos” (Breton 2001, 139-140). Como señala Xoán Abeleira (2016, 17), Breton siempre estuvo interesado por la alquimia, la astrología, la cábala, la numerología y el esoterismo, al menos desde su lectura temprana del texto de Rimbaud, pues es sabido que este último tomó muchas fuentes herméticas para elaborar sus últimos escritos: *Una temporada en el infierno* e *Iluminaciones*.

Volviendo a Pellegrini, este señala que los surrealistas “defienden una concepción sagrada de la vida, en oposición a la sordidez en que está sumida la existencia del hombre actual” (1981, 18). Ahora bien, para los surrealistas, la aceptación de lo sagrado no implica la sumisión a una sola religión, sino que buscan colocarse más allá, rechazando los estrechos dogmas petrificados de la religiosidad occidental que con frecuencia desvaloriza al hombre, en pro de una realidad extrahumana. Por eso, muchos de ellos muestran mayor interés por las religiones orientales –sobre todo, el budismo zen– y las ciencias ocultas “que aceptan un sentido mágico en las relaciones entre el hombre y el cosmos” (19).

A pesar de que, con frecuencia, André Breton afirmaba la vinculación de su movimiento con el materialismo histórico, en una entrevista con Francis Dumont (*Combat*, 16 de mayo de 1950), reconoce que cuando hablamos del misterio de los mitos, “el que gana la partida es el esoterismo” (1972, 282). De ahí, se deriva, en realidad, una actitud abierta, pues el autor de *Nadja* no deja de aunar realidades sin excluirlas. En su perspectiva, se funde el materialismo con el esoterismo, lo físico con lo metafísico, lo visible con lo invisible. Por eso, el nombre de surrealismo es bien significativo a este respecto: *surréalisme* significa “por encima (*sur-*) de la realidad (*-rréalisme*)”, lo cual no quiere decir que se rechace lo material en nombre de lo espiritual, sino que ambas instancias forman parte de una sola realidad sin límites, en el que cabe un reconocimiento de apertura y libertad incondicionada, así como el *ser* forma parte del *no-ser* en las concepciones orientales o, según la tradición hermética, lo

de abajo (microcosmos) corresponde con lo de arriba (macrocosmos). Se trata, en suma, de la idea de analogía universal que tanta importancia tuvo para Breton y que nos remite a la “ley de correspondencias” de Swedenborg, que a su vez influyó en William Blake y Charles Baudelaire, pionero este último del simbolismo francés.

Pero no olvidemos que la realidad superior a la que el surrealismo de Breton se refiere es interior, tal y como este expresó en una entrevista a José María Valverde, publicada en Madrid, en la revista *Correo literario* (octubre de 1950):

Ni que decir tiene que los medios propios del surrealismo le califican ante todo por la intervención en el mundo interior. Es hoy bien sabido que nada se ha propuesto tanto como hacer franquear al espíritu la barrera que le oponen las antinomias del tipo “acción y sueño”, “razón y locura”, “sensación y representación”, etc., que constituyen el obstáculo mayor del pensamiento occidental (1972, 293).

En esa superación de las barreras de la mente, estaría el conocimiento del poeta, que es un conocimiento no-racional e “iluminador” (Pellegrini 1981, 22), cuya mayor expresión estaría en el erotismo sagrado (o “amor sublime”), punto de encuentro entre lo físico y metafísico. Dice Pellegrini:

El amor es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida, aquella en que la función de vivir adquiere todo su sentido. Ellos ven en el amor la unión de lo físico (la vida inmediata) con lo metafísico: es al mismo tiempo cumplimiento y trascendencia. De este modo se establece una fusión entre el concepto del amor sublime y el erotismo (20).

En suma, existe en el surrealismo una aspiración por trascender y recorrer el camino que conduce al estado primordial del hombre, esto es, la inocencia del niño. Para los surrealistas, lo que ejerce de guía a la hora de emprender la aventura de la supra-realidad es “lo desconocido”. Por medio de lo desconocido, se activa en el hombre un resorte que le permite vislumbrar aquello que está por encima de su condición y que lo llama a descubrirse, a revelarse a sí mismo. En esto, reconocemos la razón por la que Breton y los suyos se interesaron tanto por las ciencias herméticas, ya que estas tienen como objetivo final el desarrollo pleno de todas las potencias del ser humano. Sobre esto, Pellegrini precisamente señala lo siguiente:

Esta sed de lo desconocido aclara la preferencia de los surrealistas por los valores de lo oculto (que para ellos tiene las características de ardiente, excepcional, elevado) frente a los valores de lo aparente (que equivale a frío, trivial, inferior). Explica también la inclinación que sienten por las disciplinas herméticas vinculadas al conocimiento esotérico, tal como lo presenta el llamado pensamiento tradicional (Wronski, René Guénon) (22-23).

René Guénon, máximo exponente de lo que se ha dado en llamar perennialismo (o tradicionalismo), es una de las figuras del siglo XX que mejor ha transmitido, revitalizado y tratado con rigor el conocimiento del esoterismo. No es baladí que nuestro autor lo cite aquí como representante –junto con Hoene-Wronski³– de la Tradición y autoridad en materia

³ Jozef Maria Hoene-Wronski (1776-1853), matemático como Guénon, fue una figura importante para la aritmosofía, ciencia esotérica que trata a los números no como cantidades que miden el espacio y el tiempo sino como cualidades propias de los fenómenos, los acontecimientos y los ritmos cósmicos.

esotérica. En una de las entrevistas radiofónicas con André Parinaud, retransmitidas por la Radiodifusión francesa de marzo a junio de 1952 y que luego fueron editadas en el libro *Entretiens (1913-1952)*, André Breton confiesa su inclinación hacia el “pensamiento llamado tradicional” de René Guénon.⁴ Y así ocurre igualmente con algunos otros de los escritores surrealistas, tales como Antonin Artaud, Michel Leiris o René Daumal.

Así pues, el hecho de que Pellegrini mencione a Guénon en la introducción a su *Antología de la poesía surrealista*⁵ y que en sus textos no sean extrañas las alusiones a conceptos esotéricos provenientes de las tradiciones orientales –como el budismo zen, el taoísmo, el sufismo o el hinduismo de las *Upanishads*– y de las tradiciones herméticas, evidencia que –como buen propulsor que fue del surrealismo– nuestro autor tenía conocimiento de algunas fuentes que forman parte del trasfondo metafísico de la propuesta surrealista y, además, manifiesta que no era ajeno a estas cuestiones, ya que las incorporó en mayor o menor medida en su propia obra, como tratamos de demostrar en este artículo.

3. El mundo maravilloso

“Vivimos en un mundo mágico, pero hemos perdido la capacidad de verlo” (2016, 39), escribe Pellegrini en un ensayo titulado «La conquista de lo maravilloso» (*Ciclo*, N° 2, 1949), en el cual plantea la idea de lo maravilloso como un impulso del individuo por trascenderse y como aspiración hacia un arquetipo interior y universal, estableciendo asimismo una clara oposición entre el mundo de lo maravilloso y el mundo convencional. Para el escritor argentino, en el mundo de lo maravilloso, el hombre se rige por el principio de la libertad y tiene como fin perseguir lo desconocido para su autorrealización trascendente: “Se encuentra la marca de lo maravilloso en toda actividad humana que revele una búsqueda trascendente...” (51). El mundo de lo convencional, en cambio, esclaviza al hombre sujetándolo a unos valores vacíos que lo reducen a vivir en la jaula de una realidad ilusoria, cuyos límites imponen un régimen de falsa seguridad, eliminando así cualquier riesgo, incertidumbre o brecha por la que asome un rayo proveniente de otra realidad distinta y superior.⁶

⁴ A la pregunta del entrevistador sobre qué otras colaboraciones solicitaron para la revista *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), además de la de Raymond Roussel, Breton responde lo siguiente: “Entre las colaboraciones deseadas, no veo más que una de las que nos faltaron: la de René Guénon. Ciertamente no teníamos demasiados títulos para pretenderla, pero sin embargo nos decepcionó que no colaborara. De todas formas, es muy sintomático que nos dirigiéramos a él. Esto sería suficiente para demostrar que, desde ese momento, nos sentimos atraídos por el pensamiento llamado “tradicional” y queríamos honrarlo en su persona. Creo que, de entre todos nosotros, los más inclinados hacia esa idea eran, entonces, Artaud, Leiris y yo mismo, aun cuando fuera Naville el que propuso escribir a Guénon. Es curioso conjeturar ahora en qué se habría diferenciado el surrealismo, si Guénon no se hubiera negado a colaborar...” (1972, 111).

⁵ Además, también lo menciona en su ensayo «Artaud, el enemigo de la sociedad» (1998, 43), que sirve de estudio introductorio para su traducción de *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, libro de Antonin Artaud.

⁶ Para Pellegrini, la mayor expresión de ese mundo de lo convencional sería la sociedad moderna capitalista, que usualmente se autodenomina “democrática”, término-comodín con el que lo único que se pretende es encubrir una realidad tiránica y demagógica. En su ensayo «Artaud, el enemigo de la sociedad», el escritor argentino describe de forma inmejorable el verdadero rostro de esta sociedad: “Nuestra civilización moderna

Lo maravilloso es individual y universal al mismo tiempo y se expresa de forma simbólica a través del mito. No obstante, cuando el símbolo se petrifica, aparece el fenómeno religioso que anula lo maravilloso en el hombre y lo encadena a la rigidez del mundo convencional. De este modo, podemos observar una analogía entre la dicotomía mundo convencional-mundo maravilloso y la de exoterismo-esoterismo, donde el mundo convencional se caracteriza por una tendencia a la apariencia exterior (exotérica), mientras que el mundo maravilloso tiende a la verdad interior (esotérica).

En un mundo donde tenemos la primacía de lo convencional –que rige e impone su ley sobre todas las cosas– es lógico que lo maravilloso, por necesidad, se vea obligado a esconderse en los márgenes y a cifrarse, sirviéndose de códigos y lenguajes secretos. Según Pellegrini, es de este modo como “surgieron las doctrinas secretas, las sectas ocultas, la enseñanza hermética” (2016, 41). De manera análoga, podemos decir que el lenguaje de los poetas –que nos remite a lo mítico, a lo simbólico y al “lenguaje trascendente de los pájaros” del que hablan los sufíes– también es una forma de lenguaje secreto, en tanto que se constituye como custodio de lo sagrado. Por eso, Pellegrini se reafirma en su opinión de que la poesía puede cumplir una acción subversiva frente a las cadenas del mundo de lo convencional.

En un ensayo precisamente titulado «La acción subversiva de la poesía», nuestro autor señala la idea de que la poesía recupera los mitos antiguos –en especial dos de ellos: el del paraíso perdido y el de la Edad de Oro– y, por otro lado, identifica el papel del poeta con el de los fundadores de religiones (108), en todo lo que estos últimos tienen de *revolucionario*, entendiendo en esta última palabra una actitud que espontáneamente se enfrenta a los valores atávicos y lobotomizados de una sociedad que permanece en un estado de frialdad momificada y devuelve al mundo una mirada perdida que hunde sus raíces en la supra-realidad de lo originario.

En esencia, el poeta aspira a lo universal para así cumplir su misión de re-encantar el mundo. El poeta se convierte, de este modo, en un mediador entre lo particular y lo que lo trasciende, entre la Tierra y el Cielo. En su texto «La universalidad de lo poético», Pellegrini afirma que “el poeta, por exaltación de aquello que lo afirma más netamente como individuo, conquista lo universal. Es el ansiado «microcosmos que resume al macrocosmos» de que tanto hablan las filosofías herméticas” (92). Sin embargo, para lograr esa universalidad de lo poético, en el poeta debe darse un proceso de despersonalización (99), lo cual puede relacionarse con la liberación del ego y reintegración en el *ātman* de las concepciones hindúes o con la muerte hermética de la materia para su resurrección y fijación como piedra filosofal en el camino de la Gran Obra alquímica. Así lo expresa el propio autor: “La esencia de las cosas de por sí inexpressable, sufre al objetivarse en formas, un proceso de alquimia espiritual que la convierte en lenguaje poético” (100).

es la organización del gran fraude: enarbolando las banderas de la libertad y el amor, del derecho igual para todos, pisotea la libertad, pisotea la justicia y excluye el amor verdadero. Utiliza los avances del progreso, de la tecnología, y con el pretexto de mejorar la condición humana, reduce al hombre a una condición inhumana” (1998, 69). La crítica que efectúa nuestro autor sobre la civilización moderna no deja de recordarnos a la que emprende René Guénon en sus libros *La crisis del mundo moderno* (1927) y *El reino de la cantidad y los signos de los tiempos* (1945).

Solo por medio de ese lenguaje poético –el lenguaje de lo real, es decir, el de los sueños– puede el poeta llegar a expresar la realidad verdadera en su unidad absoluta: la “super-realidad” tan ansiada por los surrealistas (148), que no es sino la realidad más profunda e interior, aquella en la que poco a poco va gestándose el elixir de la inmortalidad, como en «el huevo filosófico» de los hermetistas,⁷ que da título justamente a otro texto de nuestro autor, donde concluye escribiendo:

Los sueños que efectivamente soñamos, ellos sí nos hablan el profundo lenguaje de lo real, porque parten de la infinita fuente de todo conocimiento, del oscuro y secreto yo mismo, donde se engendra la verdadera sabiduría, allí donde el mundo nos cambia y nosotros cambiamos al mundo (150).

4. Para contribuir a una estética de la destrucción

En «Fundamentos de una estética de la destrucción» –texto publicado para figurar en el catálogo de la exposición titulada *Arte destructivo*, realizada en la Galería Lirolay (Buenos Aires), en noviembre de 1961⁸ y que en 1965 pasó a integrar su libro de ensayos *Para contribuir a la confusión general*–, Pellegrini reivindica el valor de la destrucción como creadora de belleza. Para el escritor argentino, destrucción y construcción son dos fases de un mismo proceso: el cambio que se manifiesta como tiempo destructor. Así, la acción corrosiva del tiempo sobre la materia genera belleza, exactamente como sucede con la consecución de la *Opus nigrum* (la “Obra al negro”) de los alquimistas. Se trataría, pues, de la fase de *nigredo* o “putrefacción” que suele representarse por medio del Tiempo-Saturno, el dios devorador. Por otro lado, no podemos dejar de señalar la coincidencia de esas dos fases –destrucción y construcción– con los dos movimientos en el tratamiento hermético de la materia: *solve et coagula* (“disolver y coagular”).

Para lograr el fin de la obra alquímica, es necesario primero un movimiento descendente de disolución de las “concreciones imperfectas del alma” (Burckhardt 1976, 143) y, a continuación, un movimiento ascendente de cristalización de la materia en una forma más noble, espiritualizada, haciendo que el cuerpo se haga espíritu y el espíritu se haga cuerpo. Teniendo esto presente, podemos entender por qué Pellegrini da un papel esencial a lo antipoético en su poesía. De hecho, en su obra se da cabida a lo “poético” junto con lo “antipoético”, de tal modo que por medio de la conjuración de ambos elementos se efectúe

⁷ Según Titus Burckhardt, el «huevo hermético» o «huevo filosófico» “es la reproducción microcósmica del «huevo universal» (*Hiranyagarbha*) de la mitología hindú, el «germen» espiritual del mundo visible. Igual que el huevo universal, el huevo hermético contiene en potencia todos los elementos y propiedades a partir de los cuales se desarrollará el mundo material. Por esto se comparaba con la creación del mundo la realización de la obra alquímica” (1976, 195-196).

⁸ Esta exposición consistió en una muestra de las obras de un grupo de artistas argentinos, liderados por Kenneth Kemble (1923-1998), que se adherían al informalismo, movimiento vanguardista creado en Europa tras la Segunda Guerra Mundial que se caracterizaba por abarcar una serie de tendencias abstractas y prácticas artísticas en las que lo matérico desempeñaba un papel fundamental. Para más información acerca de este evento, proporcionamos el siguiente enlace: http://cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/6_destructivo_i.php.

análogamente ese doble proceso de *solve et coagula*, de disolver en lo antipoético y cristalizar en lo poético, de purificar el mundo de sus convenciones y fijar su esencia hasta que adopte la forma primordial de lo maravilloso. “Mediante lo antipoético se retorna al punto cero, en contacto con la fuente originaria, con el fuego central” (Pellegrini 2016, 107).

Ese fuego central del que habla nuestro poeta no puede ser sino el mismo de Heráclito. Así, entendemos este fuego como fuerza primera del cambio, como elemento purificador del tiempo, como el devenir del Tao, aquello que en su destrucción implica una transformación y un paso a lo no-manifestado de las concepciones orientales. Recordemos a este respecto la *trimurti* hindú (Guénon 2004, 197), la triple manifestación de Ishwara (el ser, lo personal), que comprende tres aspectos: 1) Brahmâ, el principio generador; 2) Vishnú, el principio preservador; y 3) Shiva, el principio destructor o transformador. Por tanto, Shiva es el aspecto de la *trimurti* que permite el retorno del ser a lo no-manifestado del no-ser, es decir, Brahma.⁹

En la presentación que nuestro autor –bajo el pseudónimo de Adolfo Este– redacta para el primer número de noviembre de 1928 de la revista *QUE*, hay un fragmento que curiosamente coincide en su formulación con este aspecto de la *trimurti* que acabamos de señalar:

Si ahora quiero alcanzar la esencia del ser, debo rechazar todas las cualidades de mi yo, que llevan con demasiada evidencia su carácter de circunstancial. Sólo en lo no perceptible y en lo no conocible veo yo cualidades eternas del ser. En el extremo último de este camino encuentro la única cualidad no transitoria de mi ser que es INEXISTENCIA (Pellegrini 2001, 25).

Así, podemos concluir, antes de pasar directamente a la poesía de Aldo Pellegrini, que la estética de la destrucción es una forma de arte poética que propone nuestro escritor para plasmar lo que él mismo –en la presentación del segundo número de la misma revista antedicha (diciembre de 1930)– denomina “misticismo de la nada”. Y entendemos aquí la *nada*, no tanto en un sentido “nihilista” de mero vacío, como en el de inmutabilidad del no-ser, cuya mejor expresión simbólica es la del fuego. Y como sabemos, el fuego nunca permanece en una misma forma sino que varía incesantemente, pues ¿qué hay más imperecedero que el cambio perpetuo?

5. La poesía como fuego alquímico

La obra poética de Aldo Pellegrini es tardía, si bien este fue publicando textos y poemas en revistas desde que inició su lectura del *Primer Manifiesto* de Breton. El primero de sus poemarios, *El muro secreto* (1949), hunde de lleno sus raíces en los presupuestos del movimiento surrealista francés. En este libro abundan imágenes oníricas, sórdidas, chocantes y extrañas, que reflejan una gran influencia de *Los cantos de Maldoror* (1869) de Lautrémont. Dichas imágenes, aparentemente inconexas, arrojan su significación más allá de las palabras, las cuales rondan entre lo poético y lo antipoético. Estamos ya en el terreno de la estética de

⁹ No hay que confundir Brahmâ con Brahma. En sánscrito, Brahmâ es una palabra masculina, mientras que Brahma es neutra, lo cual expresa lo incondicionado del no-ser.

la destrucción: se reiteran las ruinas y se presenta un mundo por momentos pesadillesco. En todo ello, se trasluce una ácida crítica al mundo capitalista –vertedero de un materialismo craso y confeccionador de esa realidad convencional que antes tratamos– que no es otro sino el “reino de la cantidad”, así denominado por René Guénon. En particular, esta obra tiene cierta influencia del Oliverio Gironde de *Persuasión de los días*, sobre todo, en lo que concierne a la presencia de elementos repulsivos y desagradables que remiten a un escenario de perturbadora degeneración. No obstante, en este mundo desolador que se despliega a lo largo de sus versos, de una u otra manera, hay siempre un atisbo de luz y de misterio que se manifiesta como erotismo sagrado, puente hacia el mundo de lo maravilloso.

El segundo libro, *La valija de fuego* (1952), es una continuación del surrealismo del poemario anterior, solo que más centrado en lo metafísico (por lo que en algunos puntos recuerda a ese peculiar conceptismo insólito y ensoñado de Macedonio Fernández). Se trata de una poesía de la contradicción y del desconcierto. Aquí los poemas adoptan un estilo más barroco, lo cual queda patente desde la cita de Baltasar Gracián que encabeza el libro: “Todo este universo se compone de contrarios y se concierta de desconciertos” (Pellegrini 2001, 112). Los siguientes libros, *Construcción de la destrucción* (1957) y *Distribución del silencio* (1966), comparten un tono sereno y solemne, sin dejar de lado las líneas desarrolladas en sus libros previos; pero con una suerte de sensibilidad romántica propia del surrealismo argentino, que también está presente en las obras de Enrique Molina y Olga Orozco.

Finalmente, tenemos *Escrito para nadie* (1972-1973), libro inacabado y publicado póstumamente en 1989, en cuyo prólogo leemos las siguientes palabras reveladoras para entender el sentido poético de la obra de nuestro autor: “Cada palabra tiene un secreto mágico que es necesario extraer. Pero en definitiva, admiro sólo a los aventureros de la vida. En cuanto a mí, me resigno a ser un aventurero del espíritu” (303). El poeta crea a partir de un proceso de destilación que se ejerce sobre las palabras, sacudiéndoles el polvo de las convenciones, devolviéndoles su hálito vital y originario, y dándoles una nueva forma que trascienda su envoltura.

Hecho este breve repaso, sería interesante recalcar lo significativo de cada uno de los títulos de estos poemarios. El primero de ellos –*El muro secreto*– propone la idea de una separación entre un ámbito exterior y un ámbito interior. Intuimos que hay algo escondido, secreto, amurallado, a cuyo centro resulta difícil acceder. Podemos interpretar que ese muro secreto, implícito, es lo que separa el mundo convencional (exterior) del maravilloso (interior). Y en este último es donde se esconde la realidad superior del ser, donde hay que ir a buscar la “super-realidad” que ha quedado apartada por el régimen de las convenciones, en la necesidad de un recogimiento clandestino para poder subsistir. Asimismo, trasladándonos al simbolismo hermético, este “muro secreto” puede aludir perfectamente al *atanor*, el hornillo en el que los alquimistas preparaban su elixir y que, con frecuencia, se suele representar en las ilustraciones de los tratados alquímicos como una fortaleza o torreón amurallado. Esta última idea, además, se repite –mucho más claramente incluso– en el título de su segundo poemario: *La valija de fuego*.

Tal y como explica Titus Burckhardt, el *atanor* no solo designa un instrumento de utilidad práctica para ejecutar distintas operaciones metalúrgicas, sino que tiene una connotación simbólica, ya que “el verdadero *atanor*, el utilizado para la «obra mayor», no es sino el cuerpo humano y, por consiguiente, una imagen simplificada del Cosmos” (1976, 193). El elemento que cumple una función crucial dentro de este horno es evidentemente el

fuego, que representa además “la fuerza erótica que debe ser excitada y dominada para provocar la concentración interior” (194).

Así pues, lo que podemos vislumbrar tanto dentro del “muro secreto” como de “la valija de fuego”, es la acción del elemento ígneo en el proceso de cocción del espíritu inmortal y trascendente. Pellegrini, como buen seguidor del surrealismo de Breton, señala, en su ensayo «Lo erótico como sagrado», que existe una profunda relación entre lo espiritual y el erotismo, relación que se ha mantenido de una manera mucho más armónica entre los orientales que entre los occidentales (2016, 188-189), como podemos observar, por ejemplo, en la disciplina del Tantra. El erotismo, en tanto que manifestación del amor, consistiría, en última instancia, en un puente de trascendencia para el ser individual, una vía de apertura que lo conduce a fundirse con lo absoluto, con la otredad de lo sagrado. Esta fusión del amor se expresa cosmogónicamente como una “hierogamia”, la unión entre el Cielo y la Tierra, entre el principio activo y el principio pasivo, entre el azufre y el mercurio, entre lo masculino y lo femenino. Así plasma nuestro autor esta noción del Eros sacro en los siguientes versos (2001, 225):

En el fondo de la mañana
todo lo que vemos, todo lo que soñamos, todo
sólo existe en la sagrada iluminación de la carne

A continuación, *Construcción de la destrucción* y *Distribución del silencio* son títulos que expresan la clase de poética a la que el escritor argentino es fiel. En ellos vemos de forma manifiesta la estética de la destrucción. El primero de ellos se presenta como una contradicción fructífera, pues como ya dijimos, para Pellegrini, construcción y destrucción – *solve et coagula*– son las dos caras de una misma moneda y esto mismo se va a ver reflejado en el uso del símbolo ígneo en su poesía. En lo que respecta al segundo, el silencio –el elemento místico-poético por excelencia– alude a lo no-manifestado, a lo no-expresado, al no-ser, que como sucede con las llamas se despliega abarcando el ser en su totalidad, en un incendio absoluto que nos hace retornar a la chispa originaria y a la noche.

Por último, *Escrito para nadie* recuerda al subtítulo que dio Nietzsche a su obra *Así habló Zaratustra*: “Un libro para todos y para nadie”, lo cual nos hace pensar, además, que el autor está jugando igualmente con el sentido de la famosa sentencia del Conde de Lautréamont que adoptaron los surrealistas como consigna: “La poesía debe ser hecha por todos”. Con todo ello, *Escrito para nadie*, resulta, no obstante, bastante ambiguo como título. ¿A qué se refiere con ese “nadie”? ¿Quién escribe para quién? En cualquier caso, esta ambigüedad está hecha adrede y en ella podemos percibir, tal vez, una preocupación metafísica, dado que se trata del último libro, inacabado y póstumo, de Pellegrini.

Una vez realizada esta interpretación de los títulos de los poemarios del escritor argentino, y atendiendo a todo lo desarrollado hasta ahora, sostenemos que nuestro autor concibe la poesía como un fuego alquímico. En su intento de adoptar este elemento como eje simbólico de su obra poética, reconocemos una tentativa de aspirar a la condición de los chamanes y los yoguis, es decir, lo incondicionado del espíritu. En ello, consiste a fin de

cuentas lo que Mircea Eliade, en su libro *Herreros y alquimistas*, denomina “dominio del fuego” (2016, 88), que es el dominio de lo espiritual.¹⁰

El tema de hacerse «señor del fuego» aparece en unos versos del poema «Una ciudad de ojos atormentados» –del libro *Distribución del silencio*–, que dicen así: “Sin penetrar en las llamas no se alcanza la felicidad / es decir la desaparición” (2001, 278). Recordemos que el fuego de los alquimistas es “un fuego que no quema, un fuego *mágico*, un fuego *interior*, *sutil* y *oculto*” (Evola 1981, 186), y en eso reside la idea de que el fin de esa desaparición de la que habla Pellegrini es lograr la felicidad interior. Solo atravesando las llamas se llega a la sublimación purificada del ser, a la inexistencia, al silencio de lo absoluto, al tiempo de la eternidad: “dentro de ti un fuego que se prolonga / y anuncia la insoportable continuación del tiempo” (272).

Por otro lado, según decíamos antes, lo ígneo en Pellegrini aparece en su doble acción de consumir y crear, de disolver y fijar, de destruir y construir. En relación con esto, se reitera la idea del incendio y las cenizas en varios de sus versos: “La llama se extingue / la calle sembrada de cenizas” (2001, 214), “se inicia el fuego que lo consume todo” (2001, 271) o “en el aire flotan cenizas de incendio” (275). En ciertos casos, se puede llegar a leer incluso un trasfondo apocalíptico propio de un mundo en ruinas que ha de ser disuelto en un océano de llamaradas para que en su purificación sea renovado: “se derraman las copas un péndulo lejano / aviva el fuego se incendia el camino” (272). De este modo, Pellegrini se retrotrae al tópico ancestral de la devastación del mundo por un incendio universal, tópico que, además del *Apocalipsis*, se encuentra entre persas, caldeos, griegos (la *ekpyrosis*) o germanos (el *ragnarök*), y también en el vedismo (Agni, dios del fuego).

En realidad, ya desde el poema inicial que abre y da título al primero de sus poemarios –*El muro secreto*– aparece mencionado el fuego, el cual se nos revela como un elemento dotado de una intensidad mágica y misteriosa, al que, de hecho, denomina “el fuego de la imaginación” (57). En ello, podemos leer la noción del deseo erótico –un deseo encaminado hacia lo vertical y lo sagrado– que “inicia la construcción del éxtasis, donde aparece el fuego terrestre que asoma en la boca de los volcanes” (2016, 186). En otro poema titulado «Horizonte» –también de *El muro secreto*–, Pellegrini habla de una “materia de fuego” y luego añade: “la llamaremos la exquisita sal de los misterios” (2001, 84). Hay en todo ello una evidente alusión a la consecución del elixir o piedra filosofal, el oro vivo –Mercurio o Andrógino Hermético– que se consigue a partir de la unión del mercurio y el azufre,¹¹ el agua y el fuego, la luna y el sol,¹² y que a veces, en los tratados alquímicos, se esconde bajo el nombre de “sal”. Asimismo, en el poema “Balada del sol opaco” –de *Escrito para nadie*–, Pellegrini menciona “el sol a medianoche” (320), símbolo esotérico antiquísimo que, aun siendo muy complejo, puede designar, en esencia, el logro de un estado espiritual de no-manifestación que recuerda precisamente a la sublimación de la materia en el proceso de la obra alquímica.

¹⁰ Recordemos que en la palabra *espíritu* se puede encontrar la raíz *pyr* (“fuego”). Independientemente de que sea o no etimológica, esta clase de relación o analogía simbólica era frecuente entre los antiguos alquimistas, resorte que seguramente no pasara desapercibido a los surrealistas, que eran grandes aficionados a todo tipo de juegos de palabras.

¹¹ Aunque sea de manera simbólica, la palabra *sulphur* (de donde proviene “azufre”) se puede dividir en *sul-* (“sal”) y *-phur* o *pyr* (“fuego”).

¹² Julius Evola explica que “el fuego es la virtud propia del principio solar” (1981, 57).

También aparece la noción de “incesto filosofal” en el poema que da título al libro *La valija de fuego*. Ya vimos la relación existente entre la imagen de “la valija de fuego” y el *atanor* hermético. Ahora bien, en esta composición encontramos la siguiente estrofa (172):

Retornemos a la valija de fuego
a la valija de fuego de
a la valija de fuego de madre que da a luz en el instante imprevisto
y más tarde, cuando el niño se pierde y reclama a su madre, todos lo recriminan duramente, y se da
el caso de algunos que –en el colmo de la exasperación– cortan los extremos de los tiernos
dedos infantiles y cometen otros actos de piadosa crueldad: el amor a la humanidad, frente
al cual el amor de madre debe reservarse para la valija de fuego

El “retorno al vientre materno” es un tema frecuente entre los filósofos herméticos y constituye el conocido como “incesto filosofal” que antes hemos señalado. Con esto, los hermetistas expresaban la necesidad de una “mortificación” o disolución de la materia previa al acto de “devolver la potencia al hijo, y hacer que este último pueda reafirmarse luego sobre quien anteriormente lo había dominado y «disuelto», y hacerse «más perfecto y más grande que sus progenitores»” (Evola 1981, 100).

A continuación, relacionada con la alquimia, tenemos asimismo la idea del periplo como camino iniciático que Pellegrini desarrolla principalmente en su poema “Viaje”¹³ – perteneciente a *La valija de fuego*– que, desde nuestro punto de vista, guarda, en su contenido y en sus símbolos, una notable similitud con el soneto “Del Amor navegante”, de Leopoldo Marechal. Lograr la piedra filosofal supone un camino, un viaje odiseico lleno de aventuras, peligros y pruebas de pasaje, en el que el “hombre náutico, hombre celeste, dorado” (2001, 117) –es decir, el sujeto espiritual– ha de hallar la “rosa de ultramar que todos los viajeros buscan” (117), la “rosa náutica, rosa celeste, dorada” (115), la *rosa de los vientos*, la flor suprema del conocimiento trascendente. Y para ello, además, ha de saber –de un modo similar a como lo expresa Shakespeare en *La tempestad*– que “la llave de la puerta del tiempo / está hecha con el metal del sueño” (115).

Por último, no queremos dejar de comentar el poema “Arte poética o de las significaciones”, recogido en *El muro secreto*. Como bien señala su título, se trata de un arte poética en la que nuestro autor deja plasmadas no sólo las ideas que conforman su forma de ver la poesía, sino también las que comprenden su propia cosmovisión sagrada en la que el hombre debe despertar y hacerse uno con el *ātman*. “Con el furor sagrado se destruye la podredumbre” (108), escribe Pellegrini. Y poco después habla del “nacimiento del hombre verdadero a partir de la podredumbre” (109). Por un lado, al mencionar la podredumbre, nos remite a la fase alquímica de *nigredo*, la putrefacción de la materia necesaria para su posterior resurrección (*albedo*) y fortificación final (*rubedo*), ya como piedra filosofal.

Por otro lado, el poeta declara que de la muerte ha de nacer triunfante el nuevo “hombre verdadero”, que –según nos dice René Guénon (2023, 98) en su libro sobre taoísmo *La Gran Tríada*– es el “hombre primordial”, el equivalente al Adán Kadmon de los cabalistas. Este “hombre verdadero” es, en el plano de la manifestación, aquel que posee en plenitud todas las capacidades de su naturaleza; mientras que, en el plano de lo metafísico,

¹³ También, en su poema «Allí donde habita el miedo» –*Distribución del silencio*–, el poeta escribe: “Un fuego para viajeros / que nunca retornarán un fuego / para anular la expansión del miedo...” (2001, 271).

estaría el “Hombre Trascendente” (u “Hombre Universal”), que es aquel que se ha realizado totalmente desde el punto de vista espiritual (177-178). Así, tenemos que el “hombre verdadero” –microcosmos– es un paso previo a alcanzar el estadio del “Hombre Universal” –macrocosmos– (Pellegrini, 2001, 109):

detrás de la piel del hombre está el hombre
detrás de la inmovilidad de lo inerte
está la gran vida cósmica que palpita
por cada herida de luz se derrama el gozo esencial y único
el gozo de sí mismo
que se confunde con el gozo de ser universal
por cada herida de luz se derrama
la perfecta identidad, lo uno y lo múltiple
lo separable y unible
más allá del tiempo y del espacio

Y, por todo ello, ¿no podríamos concluir que, en verdad, la piedra filosofal es el hombre? Solo la poesía puede obrar el milagro de las cosas. Solo el poeta –alfarero de versos– puede expresar la luz ardiente del silencio con sus palabras, y así es como lo manifiesta Aldo Pellegrini en el final de su poema (110):

toda palabra desnuda de sentido se colma de vida
de la vida ardiente que quema los labios
y que se transfigura en el silencio
como en un sagrado contacto

es el triunfo final de la palabra casi silenciosa
la palabra mezclada con noche
la palabra que vuela incansable hacia el deseo

haremos así cantar el silencio poblado de imágenes
en una noche iluminada por la luz absoluta.

6. Aldo Pellegrini, buscador del Oro del Tiempo

En este artículo, hemos querido demostrar la importancia de Aldo Pellegrini no solo como difusor y traductor del surrealismo francés en los países de América Latina (Azevedo Baladão y Méndez Castiglioni 2012), sino también como pleno portador de la antorcha surrealista en su creación literaria, en especial, en su poesía y en la poética que este mismo desarrolla en ciertos trabajos de su obra ensayística. Asimismo, nos hemos centrado en la utilización más o menos velada de nociones esotéricas en sus versos, práctica que deriva a su vez del movimiento fundado por André Breton, quien, como sabemos, siempre estuvo interesado en las ciencias herméticas.

El epitafio de la tumba de este último reza: “Yo busco el oro del tiempo”, lema que, leído desde el punto de vista espiritual, refleja una incansable voluntad por aventurarse en el viaje iniciático de la trascendencia. Así, consideramos lícito afirmar que, al igual que su maestro Breton, Aldo Pellegrini fue un buscador del Oro metafísico de los alquimistas. Y en

ello podemos observar un temple o sensibilidad que tiende a aspirar hacia la libertad del misterio. Como bien declara Graciela Maturo:

La orientación de Aldo Pellegrini, su creación y su pensamiento, revelan un espíritu conmovido por el misterio real, alejado de las astucias literarias, dado a la investigación científica así como a la especulación metafísica. Su vida fue un continuo acecho de aquel punto en que, al decir de Breton, la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro dejarían de ser percibidos como opuestos (Maturo 2014, 146).

Enemigo de todo sistema que degrade en su esencia al hombre, la patria de Aldo Pellegrini fue el mundo de lo maravilloso. En sus ideas, en sus reflexiones, en sus versos y en su silencio, percibimos un calor que al mismo tiempo que quema las impurezas de lo convencional, libera y fortalece el asombro de nuestras conciencias. Como el niño, la destrucción fue para él una forma de construcción de pensamiento. El poeta imita el proceso de la creación. Conoce la verdad: la naturaleza se renueva entera por el fuego.

BIBLIOGRAFÍA

ABELEIRA, Xoán, “Introducción: Un grito fulgurante del espíritu”. En André BRETON, *Pleamargen: Poesía 1940-1948*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016: 7-122.

ALEXANDRIAN, Sarane, *Breton según Breton*, Barcelona: Laia, 1974.

AZEVEDO BALADÃO, Janaína y Rubén Daniel MÉNDEZ CASTIGLIONI, “Aldo Pellegrini: traductor y propulsor del surrealismo”, *Anuario brasileño de estudios hispánicos* 22 (2012): 24-32;
https://www.libreria.educacion.gob.es/libro/anuario-brasileno-de-estudios-hispanicos-xxii_176014/

BACIU, Stefan, *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*, Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

BRETON, André, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona: Barral, 1972.

—, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta, 2001.

BURCKHARDT, Titus, *Alquimia: significado e imagen del mundo*, Barcelona: Plaza & Janes, 1976.

DEL GIZZO, Luciana, “El surrealismo evanescente. Avatares y motivos del surgimiento precoz y la corta duración del primer grupo surrealista argentino (1926-1930)”, *Entre canibales* 2, 9 (2018): 49-74.

ELIADE, Mircea, *Herreros y alquimistas*, Madrid: Alianza, 2016.

EVOLA, Julius, *La tradición hermética: En sus símbolos, en su doctrina y en su Arte Regia*, Barcelona: Martínez Roca, 1981.

GUÉNON, René, *Introducción general al estudio de las doctrinas hindúes*, Buenos Aires: Losada, 2004.

—, *La Gran Tríada*, Barcelona: Obelisco, 2023.

MATURO, Graciela, *La poesía, un pensamiento auroral*, Córdoba: Alción, 2014.

MÉNDEZ CASTIGLIONI, Rubén Daniel, “Aldo Pellegrini y el surrealismo”. *Actas del 2º Congreso Brasileiro de Hispanistas* (2012);
http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300055&script=sci_arttext

PELLEGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Buenos Aires: Argonauta, 1981.

—, “Artaud, el enemigo de la sociedad”. En Antonin ARTAUD, *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Buenos Aires: Argonauta, 1998.

—, *La valija de fuego (Poesía completa)*, Buenos Aires: Argonauta, 2001.

—, *La conquista de lo maravilloso: Ensayos reunidos*, Buenos Aires: Argonauta, 2016.

POBLETE ARAYA, Kira, “Las revistas literarias del surrealismo argentino”, *Revista de Literaturas Modernas* 46, 2 (2016): 209-235;
<https://bdigital.uncu.edu.ar/12205>

STEDILE LUNA, Verónica, “Revistas de la vanguardia surrealista/invencionista y transformaciones de la crítica en los años 50”, *Revista de Literaturas Modernas* 46, 2 (2016): 237-265;
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9128/pr.9128.pdf

MESIANISMO SALVAJE: JUAN LARREA Y VICENTE LUY CON (Y CONTRA) EL SURREALISMO*

Fernando Bogado
Universidad de Buenos Aires

SUBMISSION DATE: 17/11/2024 // ACCEPTANCE DATE: 01/04/2025//
PUBLICATION DATE 28/05/2025 (pp. 83-99)

Resumen: A partir del ensayo de Juan Larrea, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo”, muchos trabajos se han propuesto leer los límites intrínsecos de la propuesta de André Breton y sus derivados o revisiones, enfocándose en los puntos críticos señalados por el poeta bilbaíno. Sin embargo, poco se ha analizado la posibilidad de que ese ejercicio crítico de Larrea responda a un camino alternativo de relación entre poesía y vida a partir de una genealogía alternativa que va del autor de *Versión celeste*, pasa por su interpretación mesiánica de la poesía del peruano César Vallejo y culmina, en las puertas del siglo XXI, en la poesía del nieto de Larrea, Vicente Luy (Córdoba, Argentina, 1961- Salta, 2012). El presente artículo se propone analizar la crítica de Larrea a Breton con el fin de poder establecer, a modo de contrapunto, una lectura alternativa del legado de las vanguardias históricas que incorpora un nuevo sentido de lo religioso en la realización estética (en ese “cristianismo secular” que se convierte en matriz interpretativa de lo poético en Larrea) y que se cristaliza en el “mesianismo salvaje” del nieto.

Palabras clave: Surrealismo, Vanguardia, Mesianismo, Guerra, Simbolismo

Abstract: According to Juan Larrea’s essay “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo,” many works have attempted to read the intrinsic limits of André Breton’s proposal and its derivatives or revisions, focusing on the critical points underlined by the poet from Bilbao. However, little has been analyzed about the possibility that this critical exercise by Larrea responds to an alternative path of relationship between poetry and life based on a new genealogy. One that goes from the author of *Versión celeste*, passes through his messianic interpretation of the poetry of the Peruvian César Vallejo and culminates, at the threshold of the 21st century, in the poetry of Larrea’s grandson, Vicente Luy (Córdoba, Argentina, 1961 - Salta, 2012). This article aims to analyze Larrea's criticism of Breton in order to establish an alternative reading of the legacy of the avant-gardes that incorporates a new sense of the religious in aesthetic realization (in that “secular Christianity” that becomes the interpretive matrix of the poetic in Larrea) and that crystallizes in the “savage messianism” of the grandson.

Keywords
Surrealism, Avant-Garde, Messianism, War, Symbolism

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.02

Sin claridad no existe el artista. Artista es el que, sin desmayos ni transigencias, selecciona y desecha, exigiendo más y más de las potencias proveedoras para conseguir su máximo rendimiento. Así como en estos tiempos de ideas facilitadas y a cualquier alcance, sabio sólo puede ser el que conscientemente se deslastre de lo que debe no saber, artista sólo existirá en cuanto consciencia de lo que debe no expresarse. Hoy quizá más que nunca es preciso puntualizarnos a la luz, llamando a cada cosa por su nombre y situándolas en su natural lugar.

(Larrea, “Presupuesto vital”, *Favorable París Poema*, 2)

1. Larrea contra (y con) Breton: Realidad vs. sub-Realidad

Uno de los trabajos más elocuentes para entender la recepción dentro del mundo hispanoparlante de las propuestas del surrealismo es, sin dudas, el artículo en tres partes del poeta bilbaíno Juan Larrea, “El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo” (1944).¹ Larrea repasa en la primera parte de este ensayo la manera en la cual el citado movimiento, sintetizado en la figura de Breton, señala un camino que marca la superación de la historia (y su sentido) del continente europeo por parte del “Nuevo Mundo” (en mayúsculas) americano, el cual recupera las inquietudes y búsquedas de las vanguardias como último estadio de las posibilidades intelectuales, expresivas y hasta orgánicas de lo europeo para llevarlas a su concreción efectiva en el encuentro de lo que Larrea llama en estas páginas la “Realidad”. O sea, una ya no meramente vista en tono profético (algo que trabaja específicamente en la segunda parte del ensayo), sino vivida de manera auténtica. Digamos, ya no una visión de lo que vendrá, sino algo que *es*. ¿Qué sería participar de y vivir la Realidad así mentada? Producir alegremente, sin mediación intelectual (en su sentido de algo previo a la acción), de manera absolutamente intuitiva, símbolos que la humanidad toda debería interpretar para alcanzar ese mismo estado de plenitud.

En las páginas de “El surrealismo...”, Larrea entiende que, desde el “Primer manifiesto surrealista” (1924) hasta los “Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no” (1942), lo que Breton intuye acertadamente es el tono de “*fin-del-mundo*” de la producción del colectivo vanguardista, el cual se expresa a través del padre del movimiento a los fines de marcar que el agotamiento del proyecto europeo no es otra cosa que la emergencia de un Nuevo Mundo literal en el continente americano. Así también entiende Larrea el desplazamiento a México tanto de Breton como de diferentes

¹ Juan Larrea (1895-1980) impulsó como secretario de redacción de *Cuadernos Americanos* un conjunto de artículos que no solamente exploraron, dentro de la citada publicación, aspectos de la filología americana (en su sentido hispanoamericano, sobre todo), sino que también fue la plataforma ideal para el comienzo de su producción ensayística, la cual ocuparía gran parte de su escritura hasta cerca de la muerte de Francisco Franco en 1975. Para ver el rol de agente y promotor de ensayos interpretativos de la realidad americana de Larrea en tanto exiliado español durante este período, cfr. González-Leira, Ana, *Cuadernos Americanos y la hemerografía del exilio*, tesis, Universidad CEU San Pablo. Vale la pena destacar que trabajaremos en este artículo con la edición en tres partes en *Cuadernos Americanos* de “El surrealismo...”, y no con la edición de 1944 en un libro aparte a los fines de elaborar un estudio con la edición príncipe de este trabajo.

figuras políticas vinculadas al comunismo, como León Trotsky.² La posición preponderante del autor de *Nadja* queda patente en el comienzo del artículo:

Puede pensarse que era la personalidad del grupo la que por boca de Breton hablaba así. Mas siendo el surrealismo la extrema antena del alma de Occidente, cabe presumir sin arbitrariedad que quien se expresaba por boca demoniacamente posesa era el mundo occidental que anunciaba su fin próximo, el fin del reino de la antítesis (Larrea, 1944a: 233).

Para Larrea, como hemos visto, el surrealismo representa el momento último de la inteligencia europea,³ de ahí la marca de “fin próximo” que emana de la boca “posesa” de Breton, un exponente ya no de un grupo, sino de algo que Larrea bautizará en la segunda parte del ensayo como el *egrégore* surrealista. ¿Qué entiende el bilbaíno por tal término?: “No [...] una agrupación sino un organismo o pequeño universo con todas sus características funcionales y con su dimensión trascendental propia” (1944b: 226). O sea, Larrea piensa al colectivo surrealista como un ente orgánico con un alma propia diferente a la de los individuos que la componen, recuperando algunas formulaciones de Pierre Mabille del texto *Egrégories ou la vie des civilisations* (escrito en 1936 y publicado en 1938).

Ese organismo tuvo como misión pasar el testigo del encuentro con la Realidad al Nuevo Mundo, forzando hasta el límite de lo posible lo que, desde Nerval en adelante, se considera la “Videncia” (tal como aparece en el ensayo) de los poetas franceses: las imágenes producidas por los artistas surrealistas⁴ son proyecciones de un mundo por venir

² Desde el punto de vista de Larrea, el hecho de que México haya sido el hogar de varios españoles republicanos luego de terminada la Guerra Civil Española (1936-1939) va necesariamente de la mano con la residencia en esas geografías de André Breton y León Trotsky, lo que incumbe un conjunto de símbolos que hablan del lugar significativo de la “Nueva España” dentro del plan universal de expansión de la Consciencia (con mayúsculas) y asunción de la verdadera vida. Ese carácter significativo queda en evidencia, inclusive, en el hecho de que Trotsky haya perdido allí la vida: “Fue este designio histórico el que indujo al surrealismo a volverse hacia México de manera que el año de la gran cosecha surrealista – 1938–, André Breton, su pontífice, se trasladó a dicha república. [...] Como lo es el hecho de que prácticamente aquí pereciera, con la vida de Trotsky, la llamada IV Internacional” (1944b: 222-223).

³ Llama la atención el eco que tal expresión tiene con el título del trabajo de Walter Benjamin “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, publicado en *Die literarische Welt* (1929), o sea, un año antes del *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930). Benjamin encuentra allí lo mismo que Larrea: una concentración de todas las capacidades europeas en lo surrealista, incumbiendo tanto su programa “estético” (si es que vale la pena un término que remite a una institución que se quiere superar, la del arte) como su señalamiento a un nuevo modo de concebir la vida de la humanidad. Michael Löwy, citando a Margaret Cohen, destaca que lo que unía al planteo de André Breton con la concepción filosófico-crítica de Benjamin podría llamarse “marxismo gótico”: “En contrapartida, el término de marxismo *gótico* es esclarecedor, siempre que este adjetivo se entienda en su acepción romántica, es decir, la fascinación por el *encantamiento* y lo *maravilloso* así como por los aspectos ‘embruados’ de las sociedades y de las culturas pre-modernas. La novela negra inglesa del siglo XVIII y algunas novelas románticas alemanas del siglo XIX son referencias ‘góticas’ que encontramos en el mismo corazón de la obra de Breton y de Benjamin” (Löwy, 2007: 77). Siguiendo a Löwy, la vinculación de Larrea con respecto al proyecto de Breton no sería a través de ese marxismo gótico, muy por el contrario, la lectura de Larrea no es afín a ningún proyecto socialista y su concepción de la imaginería del colectivo vanguardista es estrictamente simbólica, siempre está atada a un significado a puntualizar, no son imágenes fantasmáticas asignificantes como en Benjamin, digamos, no son efectos de un *shock* que produce más allá del sentido. Las imágenes son en realidad símbolos a interpretar para Larrea, tal como lo hace con el “caso Brauner” en la segunda parte de “El surrealismo...”.

⁴ La centralidad del componente visual en los análisis de Larrea no es menor, también puede encontrarse esa particular atención en el tratamiento de artistas como Pablo Picasso, por ejemplo. Es importante, de

que tiene que ser realizado, pero del cual esos mismos artistas no tienen una idea cabal de qué características ha de tener o, inclusive, qué implica en el fondo la auténtica vida de la Realidad. De ahí que Larrea marque una diferencia con la búsqueda de Breton y compañía: tal como queda claro en el “Primer manifiesto surrealista”, el freudismo que el poeta confiesa no es otra cosa que una dimensión interpretativa a ser superada en el Nuevo Mundo, tal como lo expresan los poetas americanos que difieren de esa naturaleza hermenéutica de la poesía europea, tales como Vicente Huidobro, César Vallejo o Rubén Darío (levantado como ejemplo máximo de esta capacidad prefigurativa y celebratoria de la vida de la Realidad).

Claro que hay contraejemplos de ese mismo acercamiento a lo vital de la poesía en otros autores, como Pablo Neruda, pero es en su escritura misma donde Larrea halla el término clave para entender a la aventura surrealista: Neruda (un americano que practica de manera errada la poesía en el nuevo continente) como Breton son profetas de lo sub-Realista, son aquellos que ven pero no alcanzan esa misma plenitud vital que hará que la poesía pase de ser mera escritura a auténtica vida mítica, o sea, vida productora de símbolos a la manera de pistas para la humanidad toda acerca del mundo por venir. Subraya Larrea: “Pronta está a superarse la etapa representada por la poesía sub-Realista y antimítica de Neruda, en cuyo fértil limo sobresaturado y descompuesto sepulta ya sus raíces el rosal luminoso de la Consciencia” (1944c: 250).

Una hipótesis posible que permite explicar esta recuperación tendenciosa del surrealismo por parte de Larrea puede residir en el hecho de que su relación con las vanguardias históricas es, de algún modo, lateral, en el sentido de que no es parte orgánica de ningún grupo, pero sí amigo y figura cercana de numerosos poetas, siendo él mismo, claro, un destacado poeta español. También hay que remarcar que su relación con Vicente Huidobro y el creacionismo funda de manera tajante su lectura del fenómeno poético, mezclado con un particular misticismo cristiano que lo llevará a interpretar todas las prácticas estéticas a través del lente de un plan divino a realizarse en nuestro mundo. Avancemos sobre ambos puntos.

Del creacionismo,⁵ entonces, Larrea toma la idea de que la construcción de imágenes no avanza a partir de la emergencia de una subrealidad que mana del plano

todos modos, destacar que lo visual en Larrea es simbólico, nunca queda en una dimensión meramente material y asignificante.

⁵ El vínculo de Juan Larrea con Vicente Huidobro implicaría un desarrollo más extenso que el que puede realizarse en estas páginas. El conocimiento de la obra del chileno queda retratado en el ensayo biográfico de David Bary, *Larrea: poesía y transfiguración*, resaltando los hechos más importantes de 1919 en la vida del bilbaíno: “Un día del mes de mayo (Gerardo Diego) viene a visitarlo en Bilbao de paso para Santander, y le cuenta que en el Ateneo de Madrid ha conocido a varios poetas de un grupo juvenil que se titula ultraísta. Estos le han hablado de la poesía de Vicente Huidobro, cuya visita a Madrid en 1918 provocó la creación del movimiento ultraísta, primer ismo poético español de vanguardia. Gerardo lleva consigo tres poemas de Huidobro, que ha copiado a mano, escritos en un lenguaje inusitado [...]. Para Larrea la lectura de esos textos entonces y de *Poemas árticos* el mes siguiente, que compró el libro en Madrid, fue un acontecimiento decisivo” (1976: 41-42). En relación con nuestro estudio, vale la pena destacar que, frente a la producción inconsciente y sin una interpretación que apueste por la naturaleza simbólica de la imagen por parte del surrealismo, el creacionismo y las propuestas de Huidobro resaltan explícitamente dos puntos divergentes con respecto a las ideas de Breton en el “Primer manifiesto...”: 1. La palabra poética es creación simbólica, no mera emergencia del inconsciente; y 2. Es necesario practicar una interpretación activa y consciente de esos símbolos. Con respecto a 1., en “La poesía” señala Huidobro: “La poesía es el vocablo virgen de todo prejuicio; el verbo creado y creador, la palabra recién nacida. Ella se desarrolla en el alba primera del mundo. Su precisión no consiste en denominar las cosas, sino en no alejarse del alba” (2009: 15), algo en consonancia con el verso final del poema “Arte poética”: “El Poeta es un pequeño Dios” (2009: 6). Con respecto a 2., subraya en “El arte del sugerimiento”: “El arte del sugerimiento, como la palabra lo

onírico, tal como plantea Breton en el “Primer manifiesto...”, sino que la vida auténticamente poética crea símbolos, participando no como individuo de ese acto, sino como parte de un alma colectiva, propia de un “organismo pluricelular”: la voluntad individual es voluntad del conjunto. Aunque la lectura de Larrea parece asumir y realizar el propio llamado de Breton, como si de algún modo quisiera ser fiel a la propuesta del autor francés y, por lo tanto, su misión sea la de despejar cualquier posible desviación de esa misma búsqueda, salga de Breton, Paul Éluard, Louis Aragon o quien fuere. Leemos en el “Primer manifiesto...”: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (Breton, 2001: 31; subrayado en el original).

Para ser sintéticos, aparecería en el “Primer manifiesto...” una intención marcada pero no del todo explorada, que Larrea vendría a colmar a través del encuentro con el Nuevo Mundo. Por más que Breton viaje luego a Nueva España (México), no podrá comprender del todo los designios que la Realidad implican en la auténtica vida que convoca. Desde el punto de vista de Larrea, el gran problema del surrealismo es que, por más que produzca símbolos que indican el camino hacia la Realidad, la interpretación que realiza (atada, de algún modo, al sistema interpretativo psicoanalítico, para ser más preciosos, a la primera tópica) no completa el llamado de esos símbolos. Irene Mizrahi, en “La agenda de «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo» de Juan Larrea”, coincide en que este es el aspecto destacable del movimiento francés, o sea, el hecho de que produce algo cuyo sentido final no interpreta correctamente. Leemos allí: “Para Larrea, el aspecto fértil del surrealismo radica en que, sin darse cuenta de ello, este anunciaba el Nuevo Mundo como espacio mítico de acceso a una consciencia superior de la realidad cósmica” (1999: 122). Y también destaca el punto central de distancia de Larrea con respecto al proyecto surrealista:

(E)l ensayista estima que los surrealistas también heredan la aspiración romántica de elevación a una conciencia superior de la realidad, pero la reprimen porque sus deseos de ser conocidos son mayores que sus deseos de conocer: su ambición de gloria o de poder se convierte en la censura psíquica colectiva que, como el mecanismo de protección de un sueño, opera en los miembros del movimiento, impidiéndoles responder con lucidez a la llamada del nuevo destino de la cultura occidental propulsada desde el siglo XIX hacia el Nuevo Mundo (Mizrahi, 1999: 123).

En definitiva, el hecho de que producen símbolos que no interpretan de manera apropiada, la concepción misma del origen de esas imágenes (ver nota 5) y la trabazón psíquica que los lleva a una forma pueril de individualismo en pos de buscar el reconocimiento son todos puntos que limitan la proyección del surrealismo hacia el Nuevo Mundo. Pero a eso habría que sumarle, en última instancia, el hecho de que su descarte de la hermenéutica cristiana sella el funcionamiento antitético del movimiento francés y lo deja en el nivel de la sub-Realidad.⁶ Señala Larrea: “En estricto acuerdo con

dice, consiste en sugerir. No plasmar las ideas brutalmente, gordamente, sino esbozarlas y dejar el placer de la reconstitución al intelecto del lector” (2009: 7); y también “¿Cómo se consigue la originalidad? Recogiéndonos en nosotros mismos, analizando con un prisma nuestro yo, volviéndonos los ojos hacia adentro” (2009:8). Producir e interpretar son tareas conscientes que implican un dominio sobre la voluntad creadora, algo explícitamente diferente a lo establecido por el surrealismo.

⁶ Mizrahi también destaca esta limitación del movimiento en su estrecho observar religioso, el cual niega el cristianismo para reinsertar, de una manera pueril, el dogma religioso y el consabido personalismo: “Según Larrea, el surrealismo no sólo comete el error de negar la religión, sino que además vuelve su interés

esa su expresada situación de antítesis, el contenido espiritual del surrealismo se caracteriza típicamente por su sentido anticristiano” (1944a: 223). La consecuencia de este rechazo del cristianismo es la incomprensión del sentido “progresiente” de la Historia (con mayúscula), un movimiento teleológico que permite colocar el centro hacia el que se tiende en el Nuevo Mundo:

[El surrealismo] [m]anifiesta así su espíritu absolutista de término negador –antitético– de dualidad, desde cuyo punto de mira es imposible divisar el trabajo significativo y progresiente de la Historia. En vez de someter a juicio para comprender y superar, de acuerdo con su deseo de alzarse a la superrealidad, el extraordinario fenómeno subjetivo judeo-cristiano, se contenta con negarlo. [...] En vez de tomar el camino de la superación, el movimiento diferenciador emprende el del retorno (Larrea, 1944a: 227-228).

El abrazar a “Lucifer” al negar las posibilidades de la interpretación cristiana termina emparentándolo con el movimiento antitético nietzscheano que, a finales del siglo XIX, sembró la idea de un Anticristo que tomó forma en el nazismo alemán. La incomprensión del camino progresivo de la historia equipara el individualismo surrealista al orden social fascista, negador de la lectura cristiana, en algún punto, en ambos casos, por *retroceder* en lugar de *avanzar* en la interpretación. El cristianismo es un punto a tener en cuenta en el desarrollo de Occidente: no abrazarlo es sumirse en las tinieblas de un mundo precristiano, lleno de magos (levantados por los surrealistas como poetas), violencia y barbarie (los movimientos fascistas en España y Alemania):

Las analogías históricas suministran elementos afines susceptibles de esclarecer y reforzar la comprensión. Porque el nivel del anticristiano *surrealismo* resulta ser el mismo en que fue concebido el *superhombre* de Nietzsche, quien se definió a sí mismo como Anticristo. Impulsado Nietzsche por el ansia de supermasculinidad y de dominio sobre otras gentes, no persigue un verdadero Humanismo con el esplendor colectivo y universal del Hombre, sino que traduce el hibridismo de su situación antitética, de fuerza, aspirando al superhombre, especie de cornúpeto dominador, comparable al Minotauro que sembraba la muerte en el Laberinto y cuya perfecta expresión histórica ha sido la Alemania de Hitler. Es decir, *mutatis mutandis* se observa entre estas dos actitudes una paridad estructural sorprendente. (Larrea, 1944a: 228-229)

¿Hay una posición política en la lectura de Larrea? Como miembro del bando republicano, la defensa de los valores democráticos no implica una colocación directa bajo la égida de la URSS; por el contrario, el bilbaíno entiende que es lógico que se abraza la causa socialista, pero no de la manera en la que Breton y compañía lo han hecho en las puertas del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, el rechazo del surrealismo culmina también en su vinculación con el comunismo, instancia obligatoria en el desarrollo del cenit occidental, como marcamos, pero un paso atrás en el desarrollo de la verdadera Consciencia que anuncia el Nuevo Mundo:

Entiéndase: no hay poeta verdadero que en el actual conflicto no ansíe y esté dispuesto a laborar por el triunfo soviético, puesto que representa un paso adelante en la liberación

hacia las sociedades primitivas para elevar el brujo a la categoría de poeta o vidente cuando así le conviene. Al recurrir a este engañoso «comodín de la magia», precisa Larrea, el movimiento no toma el camino de superación, sino que emprende el de retorno, es decir, recae en aquello mismo que niega: el dogma religioso” (1999: 126).

del hombre así como en el curso de la Historia hacia su expresión suprema. Es además necesario técnicamente para la construcción de nuestro Nuevo Mundo. Mas ello no quiere decir que, para conseguir esa victoria, sea preciso olvidar el problema sustancial de América ni someterlo a las conveniencias de la propaganda de aquel Estado, ya que, mientras tal suceda, América se encontrará fuera de sí misma, hundida en la sub-Realidad, esto es, aspirando a la Realidad no directamente como le corresponde, sino reflejamente por medio de un símbolo interpuesto. O sea, en situación onírica (Larrea, 1944c: 246).

Larrea entiende el punto positivo de la lectura surrealista, pese a que marca la importancia de las razones por las cuales puede ver, con distancia, sus principales errores (su quedarse en mera “situación onírica”). Pero el corazón de su punto positivo se mantendrá constante en las derivas de la lectura en torno al surrealismo que se evidenciarán, primero, en cierto modo de la defensa e interpretación de la poesía de Vallejo, sobre todo, en su período ensayístico argentino. Y luego, para terminar, en la concepción personal del surrealismo por parte de su nieto, el poeta Vicente Luy, quien adoptará el sistema interpretativo del abuelo y defenderá una suerte de *surrealismo vital*, auténtico cenit del proyecto de Larrea.

2. Vallejo por Larrea: la Vida y su interpretación

Juan Larrea, como poeta, estuvo claramente vinculado a las búsquedas de las vanguardias históricas en el sentido en que las piensa Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*. Esto es, pone por delante la centralidad de la superación de lo que históricamente se constituyó como la división de la esfera de la estética con respecto a la praxis vital, así como entiende que la superación del Viejo Mundo es el “plus de vida” del Nuevo Mundo. De ahí que la búsqueda de Larrea haya estado siempre cargada de un particular vitalismo que tiñe tanto su poesía como su producción ensayística, la cual se ha desarrollado durante un tramo amplio de su vida en territorio argentino, específicamente, en Córdoba, una vez instalado en esa provincia en 1956.

La producción poética de Larrea no se encuentra del todo organizada, en el sentido de que la mayor parte de sus textos circularon por diversas publicaciones vanguardistas, siempre revelando su adscripción, en cierto modo, al ultraísmo, pero sobre todo, al creacionismo. El pasaje de la escritura de poesía a la del ensayo está marcada por la centralidad de César Vallejo en la propia biografía de Larrea, con quien compartió una destacada amistad, además de haberse encargado de la circulación de la obra del peruano, de haber llevado adelante con él la edición de los dos números de la revista *Favorables París Poema* (dos números, uno de julio y otro de octubre de 1926) y de haber dedicado luego todo un espacio de reflexión acerca de la poesía de su compañero de andanzas con la fundación de *Aula Vallejo*. Será en la poesía de Vallejo donde los elementos que, por mor de la crítica a Breton, había encontrado en las incipientes búsquedas del *egrégore* surrealista, por fin habrán de hallarse en su realización plena. La poesía de Vallejo transforma a Larrea en ensayista, pero no por sentirse opacado el español por la obra del peruano, sino porque el primero intenta asumir la verdadera vida poética de la Realidad. Esa misma idea será la que luego volverá a aparecer, con un gesto idiosincrásico, en la poesía de Luy, o en la compleja amalgama de vida y poesía que él buscó representar.

El poeta Hernán (González, quien firma sólo con su primer nombre), amigo de Luy, con quien formó parte del colectivo Verbonautas en la segunda mitad de los noventa,

responsable del diseño de varios de sus libros, destaca algunos rasgos de Larrea en el primer capítulo de *La poesía está en ser uno*, un ensayo dedicado a repasar la obra de Vicente Luy, aparecido en 2020. El tono de ensayo de poeta no impide encontrar reflexiones de peso para el pensamiento crítico y conviene tener en cuenta los aportes de Hernán para pensar, de algún modo, esta compleja genealogía que nos proponemos reconstruir:

Juan fue un poeta español relacionado a la generación del 27. Vecino y no perteneciente ya que a pesar de formar parte de la *Antología* de Gerardo Diego, que agrupó a sus contemporáneos, Juan siempre fue huidizo. Muy muy.

En la segunda edición de su *Antología*, Gerardo Diego tuvo que añadir fotos de los poetas porque había quienes pensaban que Larrea era un invento de Gerardo. Juan se sentía ultraísta. Su encuentro con la poesía de Vicente Huidobro y más tarde con el mismo Vicente le produjeron un sacudón que duró de por vida.

Una vez terminados sus estudios de archivista, se fue a Madrid desde su Bilbao natal. Luego abandonó el país y se mudó a París. Allí conoció a César Vallejo en la casa de Vicente Huidobro (11).

Ese lugar “huidizo” frente a los modos de circulación de la poesía de los contemporáneos a Larrea se habrá de radicalizar una vez motivado por una fuerza vital innominada, pero con claros rasgos místicos cercanos a la religiosidad cristiana, que lo llevará a transformar la poesía escrita en poesía de la “Vida”, tal como la nombra en una carta a Carlos Barral fechada el 4 de marzo de 1971. En algún punto, la escritura de “El surrealismo...” debería verse como uno de los mojones hacia esa deriva místico-interpretativa:

Le confesaré un poco a estos propósitos que si por mi parte dejé de expresarme en verso a partir de 1932, fue porque la energía psíquica que me impulsaba me había desorbitado, transfiriéndome de la poesía literaria de ultra dimensión, a la poesía de la Vida en otra potencia. (*apud* Hernán, 2020: 11)

El vitalismo que empieza a recorrer el discurso de Larrea sobre su producción, sin dudas, parecería evidenciar los aciertos de la lectura de Bürger en más de un apartado.⁷ Si bien la idea de Bürger y su análisis apuntan al intento por regresar a la praxis cotidiana por parte de las vanguardias históricas, bien podemos considerar que el reingreso del arte a la vida “rutinaria” forma uno de los eslabones de esta primacía de la Vida en la lectura de Larrea, pero no la acaba. Por el contrario, la Vida de Larrea es la que absorbe la cotidianidad para superarla: es la auténtica vida de la Realidad y la producción de símbolos, tal como hemos podido observar *supra*. Leemos en Bürger:⁸

⁷ Corresponde matizar esta afirmación, ya que Bürger detecta e incorpora la constante mención por parte de los manifiestos vanguardistas de diversos movimientos la idea de una revinculación de arte y vida. No así la tesis de la vanguardia como momento de autocritica del arte, lo cual supone, tal como me han señalado diversos especialistas, un auténtico aporte original de *Teoría de la vanguardia*. Tal idea supone un desarrollo mucho más amplio que habremos de realizar en estudios posteriores, pero dejo consignada la observación en esta nota.

⁸ Vale la pena subrayar que, para Bürger, la superación de este cerco autónomo por parte de la llamada “literatura de divertimento (*Unterhaltungsliteratur*) y la estética de la mercancía” ofrecen una falsa superación contemporánea del cerco autónomo que no hace otra cosa que resaltar el funcionamiento de la orientación al consumo de los individuos. Concluye Bürger: “En el capitalismo tardío, las propuestas de las vanguardias son realizadas con signos opuestos. A partir de la falsa superación de la autonomía debería

[P]odemos sostener que los movimientos vanguardistas negaron los fundamentos de la autonomía del arte: la separación del arte respecto a la praxis cotidiana. La vanguardia buscó la superación del arte autónomo, en el sentido de un redireccionamiento del arte hacia la praxis cotidiana. Eso no ha ocurrido y quizás, tampoco puede ocurrir en la sociedad burguesa, a menos que se dé bajo la forma de una falsa superación del arte autónomo (2010: 76).

La reflexión por parte de Larrea acerca de la centralidad de la Vida (a partir de ahora, respetaremos su uso de mayúsculas para este concepto) responde, entre otros puntos a considerar, a un intento por entender la producción de su amigo César Vallejo (1892-1938), poeta central de la vanguardia peruana o latinoamericana *tout court*, y una figura recurrente dentro del círculo de artistas de vanguardia europeos en los años previos al comienzo de la Guerra Civil Española. De las muchas interpretaciones que existen de la obra de Vallejo, vale la pena tener en cuenta que, una vez instalado en la Universidad de Córdoba y con vía libre para poder llevar adelante el proyecto que considerase pertinente, Larrea funda *Aula Vallejo*, centro de investigación y publicación dedicado al análisis de la poesía del peruano. Así lo señala la investigación de Eugenia Cabral, *Vigilia de un sueño*, dedicada a los días cordobeses del poeta Larrea:

En la Argentina, Larrea ha anclado a más de ochocientos kilómetros de la costa marítima, lejos de cualquier Finis Terrae. Durante los años en que se radica en Córdoba enseña, predica, aúlla como los ángeles bíblicos acerca de la poesía de Vallejo y calla acerca de la propia por trece años, hasta 1969, en que ve la luz su volumen de poesía [se refiere aquí a *Versión celeste*]. Además, el dolor ha hecho presa de su corazón desde que Lucienne, su hija, está ausente de la existencia terrenal y quizás, mediante un misterioso vuelo, haya regresado con aquella tórtola que acompañó a su madre durante la gestación. Su pequeño nieto vaga entre los anaqueles de la biblioteca y las obras de arte europeo (2017: 36).

No nos es indiferente la mención marginal al “nieto” que anda perdido en los anaqueles de la biblioteca: no es otro que Vicente Luy. Lucienne, hija de Larrea y madre de Luy, muere trágicamente junto a su pareja, Gilbert Luy, en un accidente de avión de São Paulo de regreso a la Argentina poco tiempo después de nacido Vicente. El marco biográfico se cuela en esta lectura por la potencia de los hechos: Larrea se hace cargo de la crianza de Vicente hasta su muerte en 1980.

La fundación del Instituto del Nuevo Mundo es el espacio en el que la revista *Aula Vallejo* y el centro de documentación vallejana pudieron tomar lugar de manera definitiva. La Universidad de Córdoba ha logrado recuperar los números de la revista en cuestión en el marco de las investigaciones realizadas por la Facultad de Filosofía y Humanidades. Leemos en el primer número de *Aula Vallejo*:

La revista *Aula Vallejo* fue editada desde el “Centro de Documentación e Investigación César Vallejo”, cuya creación aprobó el Consejo Directivo de la Facultad en sesión del 6 de agosto de 1965 por iniciativa de Juan Larrea, profesor de nuestra Facultad desde 1956 y fundador, también, del Instituto “Nuevo Mundo” (1959-1976). Dicho Centro tenía por objeto “reunir en la medida de lo posible toda la documentación relacionada directa o

cuestionarse si una superación del *status* autónomo puede ser algo deseado, si la distancia entre arte y praxis cotidiana realmente garantiza un espacio de libertad, dentro del cual sea posible pensar alternativas a la situación existente” (2010: 77).

indirectamente con el poeta peruano y estimular y prestar ayuda a los estudios que acerca de la vida, la obra y del significado de Vallejo, puedan emprenderse en esta Facultad, en la Argentina y en los demás países”. Además, el Centro fue responsable de editar los trece números –en cinco volúmenes en total– de la revista *Aula Vallejo*, entre los años 1961 y 1974, los cuales se conservan actualmente –por duplicado– en la Biblioteca “Elma Kolhmeyer de Estrabou” de nuestra Facultad. (Milone y Sastre, “*Aula Vallejo*: un laboratorio volante”, 5)

La exploración en torno a la obra de Vallejo lleva a Larrea a realizar numerosas conferencias que conforman los primeros acercamientos al tratamiento de la poesía del peruano. De algún modo, puede “leerse”, a medida que las propias alocuciones son publicadas en formato de libro, el crecimiento progresivo del interés por la obra vallejana. Uno de los libros más determinantes de esta operación es *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, aparecido originalmente en 1957, publicación con material adicional de la conferencia que diera el propio Larrea el 15 de abril del mismo año, motivado por el Centro de Estudiantes de la facultad, órgano que había llevado adelante una conferencia/celebración en torno a un nuevo aniversario de la muerte del poeta. Es allí en donde podemos encontrar una serie de afirmaciones que revelan la importancia de la interpretación de Larrea en torno a Vallejo y cómo esa lectura terminará luego afectando a la propia producción de Luy.

Por ejemplo, en lo que se refiere a la Vida, leemos allí: “La vida es, por fortuna, infinitamente más rica en significaciones que las que puede explicar, cadaverizándolas, la perspectiva sociocéntrica tan deformadora como la antropocéntrica antaño” (1957: 23). Así, Larrea entiende que la cercanía de Vallejo al Partido Comunista era apenas una tendencia que nunca pudo explicar del todo su producción poética, la cual escapaba a las interpretaciones meramente volcadas a poner en el centro todas cuestiones vinculadas a la sociedad y los problemas sociales, o sea, a la interpretación marxista, la cual también fue destacada como una instancia a atender en su lectura del camino del surrealismo. Para Larrea, la centralidad del sujeto y la Vida que por él pasa, mejor, se manifiesta, hacía de Vallejo un poeta “metafísico”. Determina Larrea con respecto a la obra vallejana:

[P]or mi parte no tengo ningún reparo en afirmar que Vallejo es uno de los poetas si no el poeta más auténtica y sustancialmente metafísico de cuantos conozco. Entiéndaseme bien. No es que Vallejo profesase un sistema metafísico determinado, de los cuales disienta su razón. Es que su estructura mental es notoriamente metafísica al modo como es geométrico un dodecaedro y no lo es una corriente de aire. Por eso piensa y siente y vive metafísicamente, simbólicamente, y sus expresiones se encuentran en contradicción con el valor fisicista de lo físico. Y en virtud de su estructura mental, su elocución poética ni se amorfiza ni se equivoca, como nunca se equivocan las facetas de un prisma al refractar la luz, sea ella cual fuere y venga de donde viniere (1957: 23-24).

La capacidad metafísica de Vallejo hace que sus poemas sean símbolos por descifrar, siendo manifestaciones de un mundo luminoso, nuevo, pero que no estaría en un más allá trasmundano, sino que estaría en nuestro mismo mundo, bien podemos decir, para Larrea, hacia el oeste de Europa. Juan Larrea consideraba, tal como observamos en el apartado anterior, al Nuevo Mundo de una manera metafísica: es el paraíso en la tierra, la promesa de lo auténticamente nuevo y vital que proviene de la América Hispana. De ahí el “silencio” con respecto a su propia poesía, a ese lugar marginal que eligió ocupar durante sus años en Córdoba: había entendido que el *non plus ultra* de la auténticamente nueva poesía era Vallejo, y que después de él, lo único que se podía hacer era

interpretarlo, ya que por él pasaba la Vida que hacía del sujeto un mero canal para la manifestación de los símbolos de este Nuevo Mundo. Esto puede servir para entender tanto la propia consideración que tenía con respecto a su poesía, a la vida de Lucienne, como a la del propio Vicente Luy. En definitiva, las consecuencias del encuentro con la Vida expresada en la poesía de Vallejo y la misión institucional que asume Larrea en Córdoba permite entender el traslado del sistema interpretativo del bilbaíno a un estilo de escritura en la obra de Luy, el nieto cordobés.

3. De Larrea a Luy: el surrealismo intuitivo

Larrea trasladará esa lectura de Vallejo como profeta de un Nuevo Mundo a su propio nieto, el cual tendría un lugar dentro del plan de esta imposición triunfal de la Vida. Señala Hernán en *La poesía está en ser uno*: “Desde el vamos, Vicente fue para su abuelo parte del Nuevo Mundo inminente. En esa fe fue educado Vicente mientras vivió junto al abuelo Juan” (22). Vicente entraría dentro del plan místico de su abuelo como una pieza fundamental, en la medida en que en él se condensaría toda la Vida y la poesía como manifestación simbólica de la Realidad. Este tipo de acercamiento será muy importante para el propio Luy, quien aceptará, en alguna medida, el lugar que tiene en la interpretación del Nuevo Mundo de su abuelo, sin por eso dejar de aportar una lectura personal acerca del hecho. Leemos en una entrevista inédita recogida en el libro de Hernán:

Vicente— ... pero yo no me lo creía, entonces dije: “¿Voy a ser un mesías? De acuerdo. Pero voy a ser un mesías salvaje”. Entonces decidí no leer nada.

Tenía dieciséis, diecisiete años. Decidí dejar el colegio en tercer año, había repetido dos veces porque me habían echado dos veces... ya no aguantaba más. Un día se me empezaron a caer las lágrimas en el curso en el segundo mes de clase y fui y le dije al abuelo lo que me pasaba. Y él me dijo “Decide tú” —en algunas cosas era muy rockero mi abuelo— “Decide tú” y yo me hice el tonto, fui despacio, me encerré en la pieza calladito, me tiré en la cama e hice así “Sí”.

Diego— (risas)

Vicente— Y me quedé una hora ahí hasta que salí y le dije “Abuelo —así medio compungido— he tomado la decisión y no voy a ir más. No voy a ir más”.

Guau y empecé a escribir. Empecé a escribir. Me nació naturalmente escribir surrealismo. Pero yo escribía surrealismo de verdad. El libre fluir del inconsciente. Habré encarpado siete, ocho textos distintos, como libritos.

Hasta que descubrí que los surrealistas eran todo mentira, eran todos intelectuales. Había idea detrás de eso (*apud* Hernán, 23).

Vicente adopta el modelo de “mesías salvaje” que tiene como base la interpretación mesiánica del abuelo, pero también incorpora y subraya la idea de un contacto no mediado por ninguna lectura ni acercamiento intelectual a la escritura de poesía. Esta “ficción de origen” del escritor, esta escena de escritura armada como génesis de toda su poética, posee tanto el ingrediente de lo mesiánico como de antintelectualismo. Y, aun así, se habla de “surrealismo”: sería, en algún punto, el proyecto vanguardista cumplido por la vía no de la búsqueda programática, sino, siguiendo sus propios postulados, por la vía de una expresión liberada sin ningún tipo de anclaje en bibliografía o en proyecto alguno. Para usar el léxico del primer apartado, una auténtica producción

simbólica de la Realidad. De más está decirlo, la escena descrita en la entrevista está plagada de interpretaciones tendenciosas por parte del propio Vicente, pero sí hay que rescatar el título de “mesías salvaje” que permite entender la línea que va de Larrea, pasa por Vallejo y termina en Vicente. Esta interpretación teñida de un cristianismo secular puede evidenciarse en varias afirmaciones de *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Leemos allí:

[S]e distingue en el desarrollo de Vallejo [...] la actuación de un arquetipo. Pero este arquetipo no es de índole ficticia mitológica, sino el arquetipo que justifica la singularidad metafísica del poeta y la de la cultura en la Era Cristiana: el del protagonista de la tragedia que con su cargazón de dolores acabó en la cruz del Gólgota y cuyo origen literario se encuentra en el Capítulo LIII del libro de Isaías (1957: 50).

Claro que Vicente no había nacido aún, por lo que el martirologio de Vallejo parecería único hasta su aparición en la vida de Larrea, pero es la noción de “arquetipo”, con poderosos ecos del psicoanálisis jungiano, lo que permitiría entender la continuidad entre Vallejo y Luy: ambos responden a la figura crística. Ambos poetas producen símbolos que sólo pueden entenderse bajo el arquetipo del mesías, quien se expresa tanto en *Trilce* (1922) como en *La sexualidad de Gabriela Sabatini* (2006) o *Poesía popular argentina* (2009). El psicoanalista suizo-alemán aparece una y otra vez como garante de una certeza científica de la existencia de arquetipos míticos propios del mundo religioso o prerreligioso que regresan una y otra vez bajo diferentes máscaras en diversas culturas, base de la línea de continuidad que asoma en el título de “mesías salvaje” de Luy. Leemos en la interpretación del libro *Los heraldos negros* (1919) en la obra vallejana por parte de Larrea:

La identificación del sujeto poético con el arquetipo cristiano es completa. Dice haber bajado del Espíritu un Domingo de Ramos, que vino al mundo ya lejos para siempre de Belén, o sea, en los preliminares de la pasión. No sorprende, pues, que en los poemas sucesivos se despliegue con caracteres cristianos el mismo sentimiento. Cristo, la cruz, la muerte y la tumba constituyen, en una convivencia polémica del hombre con Dios, los motivos esenciales de los *Heraldos*. El héroe metafísico se halla en vías de formación desde el comienzo poético. Es fruto psicológico de una situación compleja que puede entenderse sin dificultades, según vamos a verlo (1957: 51).

Vallejo cumple con el arquetipo jungiano y toda su poesía, cada uno de sus libros, puede entenderse como un momento de esa equivalencia, de esa equiparación. Y es que otro modo de entender esa Vida plena que ha vivido el poeta tiene que ver con conectarse con el fondo de creatividad del inconsciente colectivo trabajado por el propio Jung.⁹ Bajo

⁹ Leemos en Carl Gustav Jung: “Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal*. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado *inconsciente colectivo*. He elegido la expresión ‘colectivo’ porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino *universal*, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. [...] La existencia psíquica se reconoce sólo por la presencia de *contenidos concienciálizables*. Por lo tanto, sólo cabe hablar de un inconsciente cuando es posible verificar la existencia de contenidos del mismo. Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los

esta interpretación, Vallejo no podría ser responsable directo de su escritura, de ahí que se explique que su inclinación antiliteraria, o sea, opuesta a un *establishment* literario (lo que condenó en su momento al surrealismo, según Larrea), sea en el fondo un rechazo a cualquier tipo de intelección por parte de una escritura liberada por la fuerza creativa de los arquetipos jungianos: no se explica esa escritura por responder a una estética de grupo, ya que sobrepasa a la grupalidad por ser la expresión de un alma que forma parte de un organismo vitalmente superior, inclusivo, un *organismo novomundano por venir*. Según el propio Jung: “La disposición creativa envuelve una sobrecarga de vida psíquica colectiva que sojuzga a la personal. El arte es en estas regiones una especie de impulso innato” (1970: 39).

La interpretación jungiana de Larrea sobre la obra de Vallejo vuelve a desplegarse ahora en el sentido de la poesía de Luy. Pero ¿cuál es la particularidad de la obra de Luy que retoma el sentido novomundano de la escritura del peruano, pero apropiándose y derivándolo en un nuevo tipo de funcionamiento? A los fines de indicar dos posibles reformulaciones de la línea genealógica aquí establecida, procederemos a analizar dos poemas del primer libro póstumo de Luy, *Plan de operaciones/La única manera de vivir a gusto es estando poseído* (2014):

Vicente habla con su discípulo

[...]

D- ¿Qué busca el libro?

V- Trata de blanquear la guerra.

No estamos de acuerdo con esto, y vamos a hacer nuestra movida .-

(2014: 20)

Soy bipolar, tengo un 80% de discapacidad

Aceptado por la provincia.

Pero me declaro imputable

A todos los efectos.

No soy testigo de mi ser; participo.-

(2014: 30)

El primer rasgo que se observa es la fuerte presencia de un Yo Lírico (colocamos las mayúsculas para distinguirlo de otros posibles usos de las palabras que componen el concepto) que parecería insistir sobre su propia biografía para expandirla en los límites de poemas en verso libre, sumamente compactos, los cuales recurren, como en el caso del primero, a una mixtura genérica que bebe también de la forma entrevista para su composición. Sin embargo, habría que pensar el sentido de esa apelación a lo biográfico: tal como lo entiende Jung en el funcionamiento del inconsciente colectivo, y siguiendo la proyección “psicoexistencial” (con perdón del neologismo) que el propio Larrea parece imponer en su lectura de Vallejo, esa máscara individual es un efecto de superficie de un modo de identificación que desborda a lo meramente yoico para representar, a la manera de un poseso (misma posición que Breton con respecto a los surrealistas) la voz del alma de un nuevo organismo. Parafraseando el título de una de sus series poéticas más

llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo los denominamos *arquetipos*” (1970: 10 y ss.).

conocidas, Vicente no le habla al pueblo, habla *desde* el pueblo por venir al pueblo *sub-Real*, al pueblo (interlocutor privilegiado de sus poemas) que está ahora para que realice todas sus capacidades y asuma su rol en lo que Larrea consideraría su verdadera Vida en la Realidad. Con esto buscamos ver las posibilidades interpretativas del sistema de Larrea en la poesía de Luy, lo que nos llevará a entender que el surrealismo “iletrado” de Luy no es otra cosa que el nombre puntual de esta plenitud de Vida por él mismo señalada.¹⁰

En términos de asuntos, en el primer poema aquí seleccionado vemos la idea, recurrente en toda su poesía, de una “guerra civil” en ciernes, una que hay que asumir con el objetivo de entender la verdadera naturaleza de la situación política contemporánea. Y no es una alusión al significativo “grieta” que marcó la política argentina de los últimos 25 años: muy por el contrario, en sus poemas la organización en bandos sigue un principio etario y generacional que arrastra también lo cultural. En definitiva, los bandos que se oponen son los “viejos” contra los “jóvenes”, como si replicase un modelo de enfrentamiento propio del mundo simbólico del rock (que, al menos, inicialmente y apelando a futuras producciones críticas, mucho se alimenta de varios componentes de las vanguardias históricas). En el sentido de Larrea, Luy reintroduce en su poesía la naturaleza antitética que parecería determinar la función histórica del surrealismo. Hay algo de la intención de Larrea leyendo el surrealismo que Luy replica en su poesía, en definitiva: si Larrea buscaba separar los componentes del Nuevo Mundo en el Viejo Mundo para que prime el sentido de lo americano, Luy buscaría revisar el bando propio para limpiarlo de elementos retardatarios y “blanquear” las relaciones bélicas desde el interior del propio bando y en oposición al otro, a aquel que representa lo viejo, lo que ya no va más. Luy traduce a Larrea en la Argentina de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI: mesianismo, sí, pero para usar sus propios términos, salvaje por iletrado y por crudamente honesto, según sus propios parámetros.

El segundo poema parece reintroducir, a su vez, elementos que corresponden a la lectura colectiva ya desplegada en el párrafo anterior: el hecho de que el Yo Lírico busque “participar” de su ser parecería reafirmar el sentido de una Vida que tiene su fundamento en ese “organismo pluricelular” que Larrea supo ver en su análisis de los surrealistas, un participar que es tanto un “formar parte” como un “hacerse responsable por”. Lo que se busca es el verdadero nuevo ser que entiende la Realidad y la señala, la nombra, la simboliza para que los demás puedan alcanzarla. La oposición entre “testigo” y aquel que “participa” de ese ser muestra el acento puesto en la acción vital por sobre el ver lo que vendrá o lo que actúa, es Vida como expresión de la Realidad y no Realidad como aquello mentado por la Videncia, para volver a la terminología del abuelo. El hecho de que, como se vio en la entrevista, Luy entienda que él pudo escribir “naturalmente” surrealismo (entendido como un estilo, como una manera de producir poesía) sin recurrir a las “trampas de la razón”, al intelectualismo que implicaría un plan detrás de una escritura

¹⁰ André Breton, en dos escritos sobre México, “Souvenir du Mexique” y “Frida Kahlo de Rivera”, expresa la posibilidad de pensar un “surrealismo natural” en el mundo mexicano que podría extenderse a toda América (a toda la herencia de los pueblos originarios, sobre todo, en Latinoamérica), y que pondría en la misma línea los accidentes naturales, un cactus o los levantamientos revolucionarios con la pintura y la poesía europea de vanguardia, mejor, de esa vanguardia que Breton representaba como principal exponente, en una continuidad (en una ausencia de cortes representativos) que deslumbra la mirada europeizante del artista. Habría que distinguir, prima facie, el “surrealismo natural” de Breton con lo “salvaje” de la línea Larrea-Luy, aunque un análisis mucho más específico de sus diferencias podría desarrollarse en artículos futuros para mostrar resultados más contundentes. Cfr. Gremels, “Yo veo, yo imagino: André Breton y México”, 135-147.

que, en tanto vital, debería ser por fuera de toda biblioteca, parecería construir en la poesía y la figura de Luy un camino de continuación de la búsqueda del bilbaíno. Luy siempre escribió bajo la órbita del sistema interpretativo de su abuelo, el cual había encontrado en la lectura de Vallejo un arquetipo que vuelve a repetirse, en sus parámetros, en la poesía del nieto.

La inocencia, el salvajismo del arquetipo mesiánico que alumbra la lectura de Larrea, no es otra cosa que una participación no reflexiva de y en la Vida. O sea, no es una limitación, es una condición para poder escribir lo que se escribe, para poder hacer auténtico “surrealismo”. En el sistema interpretativo propuesto por el abuelo, Luy y Vallejo son expresiones del Nuevo Mundo por advenir, de ahí su vida metafísica, su inocencia, bien podríamos decir, su barbarie. Leemos en uno de los comentarios recuperados en *César Vallejo o Hispanoamérica...*, vertidos en otro documento por parte de Larrea, esto es, en *Profecía de América* (1938):

La figura de César Vallejo corresponde, sin duda, a un concepto distinto al que el común designa con el vocablo poeta. No es un cantor sino un instrumento de la poesía viva, la cual, si se expresa en parte por medio de sus palabras, se autentifica, corroborando su carácter creador, al manifestarse complementariamente a través de los actos extraliberarios de su persona, convertida en encarnación ilustrativa del tema poético del mundo. De esa realidad profunda a que obedecía, él mismo no tenía quizá más conciencia que la inefable noción filtrada a través de su sensibilidad propia. Su vida participa, pues, de aquella condición profética de la mejor tradición, que en estos últimos siglos parecía exclusiva de los fenómenos religiosos. Puede ser esto así porque la historia se encuentra en los albores del Nuevo Mundo y César Vallejo, venido a más en estas latitudes de esperanza, es un emisario de América cuya misión ha consistido en dar, en lenguaje de Nuevo Mundo, testimonio de Nuevo Mundo (*apud* Larrea, 1957: 122-123).

En conclusión, Larrea parece haber precisado llevar adelante la crítica del surrealismo y de la lectura que de él hizo Breton para sonsacar el contenido de verdad en esa práctica y poder proyectarlo a sus propios intereses: la comprensión y justificación última de la obra de César Vallejo, la cual cimentó un sistema interpretativo que permite entender la poesía de su nieto, Vicente Luy, y la manera en la que el poeta, consciente o no, parece haber introyectado en su propia concepción de la poesía y en los matices a la lectura novomundana de su abuelo. Así, Luy pasaría de lo antitético surrealista a lo antitético bélico, y de la participación de la Vida en la Realidad a la del ser hallado responsable (jurídico, legal: “imputable”) de su propia existencia, de su intento, vano o no, de superar las mismas instituciones del Viejo Mundo que restringen, en el siglo XXI, en el mundo que Luy vivió y sobre el cual buscó actuar, las posibilidades del Nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

BARY, David, *Larrea: poesía y transfiguración*, Barcelona: Planeta, 1976.

BENJAMIN, Walter, “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Obras*, libro II, vol. 1. Madrid, Abada, 2010: 301-316.

- BOGADO, Fernando, "Poesía parenética y guerra: análisis de seis poemas de Vicente Luy", *Cuadernos LIRICO*, n° 20, <http://journals.openedition.org/lirico/8732>.
- BRETON, André, *Manifiestos del surrealismo*, traducción y notas de Aldo Pellegrini, Buenos Aires: Argonauta, 2001.
- BÜRGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*, trad. Tomás Joaquín Bartoletti, Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- CABRAL, Eugenia, *Vigilia de un sueño. Apuntes sobre Juan Larrea en Córdoba, Argentina (1956-1980)*. Villa María, Eduvim, 2017.
- GREMELS, Andrea. "Yo veo, yo imagino: André Breton y México", *Les Ateliers du SAL*, núm. 8, 2016: 133-151.
- HERNÁN. *La poesía está en ser uno. Los libros de Vicente Luy*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2020.
- HUIDOBRO, Vicente, *Manifiestos*, Santiago de Chile, Mago, 2009. ePub.
- JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, trad. Miguel Murmis, Buenos Aires: Paidós, 1970.
- LARREA, Juan y César VALLEJO (eds.), *Favorables París Poema*, núm. 1. París, julio de 1926.
- , *Favorables París Poema*, núm. 2. París, octubre de 1926.
- LARREA, Juan, "El surrealismo entre Nuevo y Viejo Mundo", primera parte, *Cuadernos Americanos*, año III, vol. 15, núm. 3, mayo-junio de 1944a: 216-235.
- , "El surrealismo entre Nuevo y Viejo Mundo", segunda parte, *Cuadernos Americanos*, año III, vol. 16, núm. 4, julio-agosto de 1944b: 216-235.
- , "El surrealismo entre Nuevo y Viejo Mundo", tercera parte, *Cuadernos Americanos*, año III, vol. 17, núm. 5, septiembre-octubre de 1944c: 216-235.
- , *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba, Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Córdoba, 1957.
- (ed.), *Aula Vallejo*, núm. 1, primer semestre de 1961. Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras.
- LÖWY, Michael, "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario", *Acta Poética*, vol. 28, n.º 1-2, enero de 2007, doi:10.19130/iifl.ap.2007.1-2.222.

MILONE, Gabriela y Luciana SASTRE. “Aula Vallejo: un laboratorio volante”. *Aula Vallejo*, nº 1, primer semestre de 1961.

MIZRAHI, Irene, “La agenda de ‘El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo’ de Juan Larrea”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 24, núm. 1/2, 1999: 121-134.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

**LUIS MARIO SCHNEIDER, MÉXICO Y EL SURREALISMO (1925-1950),
ARTE Y LIBROS, MÉXICO, 1978, 246 PÁGS***

**Carla Zurián
INAH-México**

1. La evocación radial

A principios de 1978 apareció en México, como parte de la colección Arte y Libros, un ejemplar hoy altamente codiciado entre libreros y especialistas: *México y el surrealismo (1925-1950)*, dedicado a Luis Cardoza y Aragón. Su autor, Luis Mario Schneider Zacouteguy (1931-1999), fue un notable rescatador de impresos que han nutrido investigaciones sobre artistas, escritores, poetas, pintores, movimientos literarios y culturales del siglo XX, liberándolos de su olvido.

Nacido en Santo Tomé, Provincia de Corrientes, Argentina, con 24 años se tituló en Humanidades por la Universidad de Córdoba e inició su labor docente en Literatura Argentina e Hispanoamericana. Hacia 1960 se estableció en la Ciudad de México para desplegar su más fructífera etapa literaria –traductor, catedrático, poeta, ensayista y editor– impulsado por María del Carmen Millán, directora de su tesis doctoral *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (1970). A esta vanguardia se anudaría de por vida, siendo su pionero y publicando de todo: trabajos académicos y de divulgación, conferencias, entrevistas, antologías y ediciones comentadas.

Debido al interés desarrollado por las fuentes historiográficas y documentales, Schneider fue agotando archivos, hemerotecas, repositorios, librerías de viejo, bibliotecas, repertorios privados e informantes secretos que lo llenaban de datos. Esta insólita destreza por la indagación de movimientos, escritores y artistas –tanto nacionales como extranjeros avecindados en México–, lo convirtió en un fecundísimo surtidor de conocimientos al que cientos y cientos de especialistas, investigadores y académicos recurrimos todo el tiempo.

De aparición simultánea con “La exposición surrealista de 1940” –en el dossier inaugural de la universitaria *Revista Mexicana de Cultura* (enero-junio 1978)–, su libro *México y el surrealismo* devino un vergel de información, de fuentes primarias sin desperdicio. El libro está dividido en cuatro apartados: “Gestación y advenimiento”; “La cruz iluminada”; “El rostro de la táctica”; “De la exposición al éxodo”; y fue firmado en Sant Feliu de Guíxols, Provincia de Girona, 1976-1977.

2. Gestación y advenimiento

En este capítulo se testimonia la exhaustiva búsqueda por visibilizar las primicias sobre esta rara corriente que, en su opinión, no aplicaba como *ismo* dada su etapa

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.06

embrionaria, sino como la síntesis ideológica del espíritu y como la condensación espiritual del hombre contemporáneo. Se recupera una década de noticias y traducciones publicadas entre 1925 y 1935, muchas relacionadas con la aparición del *Primer manifiesto del surrealismo* (octubre 1924), en resumidas cuentas, un prólogo emancipado de *Poisson soluble*, investido por André Breton de nido programático.

El año de 1925 generó diversos textos que Schneider rescata: “La revolución supra-realista”, *El Universal*, 4 de marzo de 1925; Francis de Miomandre, “La última moda literaria, el superrealismo y sus teorías”, *El Universal*, 5 de abril de 1925; Edmond Jaloux, “La novedad literaria en el mundo. Un manifiesto del super-realismo”, *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1925; Francisco de P. Miranda, “El movimiento Super-Realista y la Poesía Moderna”, *Revista de Revistas*, 17 de mayo de 1925; Fernando Vela, “El Suprarrealismo”, *El Universal Ilustrado*, 7 de agosto de 1925; Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925; Enrique Gómez Carrillo, “El superrealismo no ha muerto”, *El Universal Ilustrado*, 27 de mayo de 1926.

A partir de 1928 entró a escena el “grupo sin grupo”, con Jaime Torres Bodet, “La cirugía, género suprarrealista”, *Contemporáneos*, tomo 1, núm. 3, agosto de 1928; Jaime Torres Bodet, “*Nadja* de Breton”, *Contemporáneos*, tomo 2, núm. 5, octubre de 1928; Jorge Cuesta, “La poesía de Paul Éluard”, *Contemporáneos*, tomo 4, núm. 12, mayo de 1929; Jorge Cuesta, “Robert Desnos y el Sobrerrealismo”, *Contemporáneos*, tomo 5, núm. 18, noviembre de 1929; Bernardo Ortiz de Montellano, “Notas de un lector de poesía”, *Contemporáneos*, tomo 5, núm. 18, noviembre de 1929; José Gorostiza, “Ocho pintores”, *El Universal Ilustrado*, 5 de febrero de 1931; Jorge Cuesta, “El compromiso de un poeta comunista”, *El Universal*, 6 de mayo de 1935.

Como lo especificaba Schneider, hasta entonces los textos presentados carecían de una denominación propia para el movimiento: “De paso, el término «suprarrealismo» [...] seguirá manteniéndose, con pocas excepciones, en alternancia con los de «sobrerrealismo» y «superrealismo», hasta el año de 1938 en que la llegada de Breton redefine las cosas y el movimiento recibe el nombre que le corresponde, consagrándose como neologismo” (1978: 5).

3. La cruz iluminada

Se analiza en esta segunda parte el cambio de perspectiva del surrealismo a partir del establecimiento de Antonin Artaud en México hacia 1936. “No se trata ya de reproducir artículos en los que escritores franceses definan con actitud curiosa un movimiento [...] No se trata de artículos enviados por mexicanos que observan el surrealismo desde su torre diplomática [...] Es la llegada de un poeta, uno de los más fundamentales poetas franceses y un gran surrealista” (1978: 37). Se testimonia el pleitazo que contra Artaud sostuvieron Aragon, Breton, Eluard, Péret y Unik, por negarse a ingresar al Partido Comunista Francés (PCF):

Esta polémica revela una aparente contradicción. Los surrealistas se adhirieron al Partido Comunista, pero no por ello dejaron de ser surrealistas y no por eso murió el surrealismo [...]. La condición intrínseca de Artaud, su desesperada enfermedad, su soledad medular, no le permiten creer en una acción revolucionaria y en una salvación política. Su búsqueda es amorfa, también desesperada [...]. Permaneció fiel al surrealismo, a sus postulados

esenciales, a esa verdad que otros surrealistas intentaron atrapar por medio de la acción política que fue, en resumidas cuentas, infructuosa (1978: 39).

Se plasmaba la urgencia de Artaud por abandonar París tras una serie de rechazos: el desdén ante su *Segundo Manifiesto del Teatro de la Crueldad*; el silencio ante su drama *La Conquista de México*, que jamás vio los escenarios por lo complicado y violento del tema, y lo costoso del montaje. Schneider centró la experiencia de Artaud en México a través de “la obsesión de encontrar la realidad en otra realidad más profunda, pura y primitiva” (1978: 40). Recuperó las conferencias impartidas; analizó los textos publicados en *Excelsior* y *El Universal*, y se detuvo en la crítica a la producción escultórica de Luis Ortiz Monasterio, la obra de María Izquierdo y la estética de Balthus.

Si bien es sorprendente la manera en que Schneider articula la trayectoria mexicana de Artaud, también apela a la discreción cuando trata con su precario estado de salud, sus delirios y sus excesos. El encuentro con la Sierra Tarahumara fue decodificado magistralmente por el investigador, pues definía paso a paso la inmersiva ritualización que devolvería en Artaud la conexión con el ser primordial y lo llevaría a cosmogonías más antiguas que la cristiana, centrándose en los ceremoniales del peyote del pueblo rarámuri. “Su mayor equivocación consistió en desconocer el terreno que pisaba, en no tener conocimiento de que la Revolución Mexicana perseguía la fusión de México con la idea de contemporaneidad que él tanto odiaba. Pero fiel a sí mismo, eligió entonces su aventura interior, una definitiva paradoja” (1978: 106).

4. El rostro de la táctica

Como tercer capítulo, se ofrece una estupenda crónica en torno a la estancia de André Breton en México. El arranque marca un *tête-à-tête* entre los propósitos de los franceses y sus tajantes diferencias:

Artaud es un hereje del surrealismo, Breton es su máximo pontífice [...] Artaud busca desesperado y solitario en peregrinación consular una protección que le asegure su viaje; Breton viene, preciso y definitivo, a casa de Rivera y su meta es Trotsky [...] Artaud va hacia el peyote y los tarahumaras, Breton traza una nueva política para apuntalar las tesis del surrealismo [...] Intenta afianzarse en lo político, siguiendo el camino socialista [...] Artaud y Breton se reconcilian hacia 1937, después de una separación de 10 años y las experiencias del recién repatriado motivan de manera importante el viaje de Breton (1978: 109-110).

Previo al viaje de Breton a México, Schneider rescató una serie de artículos publicados en 1938, que en cierta forma avivaron la expectativa de tener al santón en la capital del país. Como “México de cerca, de lejos...”, el 19 de septiembre de 1936 en el periódico *El Nacional*, que fue la magistral respuesta de Luis Cardoza y Aragón a una carta previa de Breton (1978: 111). También aparece una entrevista hecha por José de Jesús Núñez y Domínguez a Breton en el semanario *Revista de Revistas* del 18 de mayo de 1936, antes de su llegada a México en abril, pero por cuestiones editoriales, publicada posteriormente. Aquí se mostraba el conocimiento de Breton hacia México, y las relaciones con artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, Alfonso Reyes y José Juan Tablada.

Sin embargo, el propio Schneider encuentra que la revista *Letras de México* será el medio que “monopoliza la mayor información sobre el poeta en México”, con un número especial coordinado por el surrealista peruano César Moro, que pisaría tierras mexicanas en marzo, a un mes de su llegada (1978: 120). Schneider analiza la revista de pies a cabeza, tanto el número especial como el resto de las noticias que se publiquen allí.

Después se catapulta el complejo y abundante material sobre Breton, el encuentro con Rivera y Trotsky, con quienes recorrió varios lugares del país y con quienes redactó el *Manifiesto por un arte revolucionario independiente* (julio de 1938), así como las feroces reacciones de sus detractores. Tras su despedida de México en agosto de 1938, Breton logró dos propósitos: la publicación “Souvenir du Mexique” en el número 12 de la Revista *Minotaure*, de mayo de 1939, y la muestra *México*, presentada en ese mismo mes en la galería Renou et Colle de París.

5. De la exposición al éxodo

El último apartado concluye con la simbólica, multicitada y siempre viva *Exposición Internacional del Surrealismo* del 17 de enero de 1940. Organizada por Wolfgang Paalen y César Moro en México, así como por André Breton desde París, fue respaldada por la edición en inglés y español de su catálogo. Si bien Schneider no pudo sustraerse a la fascinación de la memoria escrita y fotográfica de la muestra –así como a las performances que se dieron cita la noche inaugural–, tampoco cayó de bruces ante su sortilegio:

Ningún acontecimiento pictórico anterior había producido una alquimia catalizadora tan prodigiosa en la capital metropolitana. La información acumulada durante quince años, las presencias sucesivas de Artaud y de Breton conmocionaban el ambiente y “lo más granado de la sociedad culta” se reunió en la Galería de Inés Amor para presenciar el prodigio [...] Tal parece que este movimiento que en Francia se había manifestado en la lucha, se convierte en un acto de snobismo, al que concurre la burguesía mexicana y los artistas “in” [...] Este snobismo esencial [...] que reviste la exposición, cubría con su cáscara de banalidad y elegancia una nueva tendencia tácita y latente en México. Es a partir de esta muestra que empieza a revelarse un arte mexicano alejado del compromiso nacionalista, de la pintura con temática didáctico-revolucionaria, y de la supeditación a una historia mexicana construida a base de estereotipos (1978: 169-170).

Tras un acucioso análisis del catálogo, Schneider presentó más notas periodísticas que resultaron un rosario de chismes, reseñas sobre el postín de los invitados y una revisión alfabética de la intelectualidad asistente: de aquel *Tout Mexique* que con su presencia ahí, dicho sea de paso, podía quebrarle una pata al galopante nacionalismo revolucionario.

Con bueno y malo, los afanes surrealistas siguieron retoñando. Dos años más tarde apareció *DYN*, revista de arte, literatura y ribetes surrealistas, con seis números dirigidos por Paalen y editados por Moro entre mayo de 1942 y noviembre de 1944. Como rito manifestario, el editorial del número de apertura desplegó una advertencia estética que, *avant la lettre*, será también una suerte de embrionaria despedida del surrealismo que escogió a México como su país-santuario.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, los poetas y pintores surrealistas que se habían refugiado en México lo van desocupando: Benjamin Péret en 1947; César Moro

en 1948; Wolfgang Paalen y Paul Éluard en 1950. Pero acá se quedarían las emblemáticas y bienamadas pintoras Alice Rahon, Remedios Varo, Eva Sulzer y Leonora Carrington. Cómo embrolla el destino los caminos. Yo, que ahora escribo este texto, durante buena parte de mi niñez y juventud me acostumbré a ver caminar a Leonora Carrington –de quien supe por mi padre– con una bolsa de compras, el cabello recogido y su inseparable gabardina, saludando al que la saludara por las calles de nuestro barrio: la Colonia Roma.

Las últimas líneas de Schneider cierran con una suerte de primicia. Adelantaba que tras la edición de este volumen seguiría otro que analizaría, a partir de 1950 y hasta los años ochenta, el cambio de actitud que México adoptó frente al surrealismo, de absoluta seriedad y profundidad, abandonando aquellas consideraciones otrora despectivas y satíricas que la invistieron de moda literaria pasajera: “El estudio de esta etapa vendrá a complementar lo expuesto en este volumen” (1978: 233). De este segundo libro no existe rastro. O bien jamás se publicó, o permanece como manuscrito olvidado que es menester recuperar, a guisa de homenaje a este magnífico escritor, formador de generaciones e infatigable explorador de memorias.

RESEÑAS

**MÉDIUMS, ARTE, GUERRA: EL SURREALISMO HOY (SOBRE
LA EXPOSICIÓN *SURRÉALISME*, CENTRE POMPIDOU,
04/09/2024-13/01/2025)***

Mariano Sverdloff
CONICET- Universidad de Buenos Aires

Sobre el surrealismo todo parece haber sido escrito. Catalogado, archivado, diseccionado, puesto en museo y en biblioteca como un episodio concluido de las vanguardias históricas del siglo XX, podría pensarse que el movimiento liderado por André Breton ya no tiene nada más para decir. Lo cierto es que la exposición *Surréalisme*, que fue exhibida en el Centre Pompidou entre el 4 de septiembre de 2024 y el 13 de enero de 2025 y ha comenzado a rotar por diversos museos del mundo, desmiente la idea falsa de que esta experiencia radical ensayada entre el sueño y la guerra, que proyectó esquivarlas en todas las artes y en todos los continentes, es un cadáver cultural, un artefacto inerte. El sueño: sabemos perfectamente que Breton y sus compañeros intentaban explorar el territorio oculto de la sexualidad y el inconsciente, con métodos que algunos podrán tachar de ingenuos, como la escritura automática o la paranoia crítica, pero que a la vista de resultados como los expuestos en el Pompidou, fueron extremadamente productivos. La guerra: como mostraba el “tambour”, sala de proyección circular en la cual también se exhibían los originales del manifiesto surrealista, es imposible pensar esta *vague de rêves* por fuera de la experiencia de la catástrofe moderna: los obuses, los *gueules cassées*, las máscaras de gas, las trincheras, los cuerpos comidos por las ratas, en una palabra la muerte en masa que Marinetti supo glorificar en textos ignominiosos como “La guerra, sola higiene del mundo”. Y en ese mundo de embriaguez por la carnicería, en el cual la humanidad al decir de Gunther Anders arribó a su obsolescencia, Breton y sus amigos reivindicaron la divisa de “cambiar la vida” formulada por Rimbaud, a la que por algún tiempo pusieron al servicio de la revolución comunista; una divisa que hoy, en plena crisis del antropoceno, cuando nos amenazan la extinción, el autoritarismo, la xenofobia y el terror económico, o la mera estupidez de las redes sociales, también puede ser la nuestra.

La “belleza compulsiva” (Foster 2008) del surrealismo no pertenece al pasado: procedimientos de la “estética surrealista” pueden haber sido absorbidos por la industria cultural, según se advierte en las propagandas de perfumes (qué son esas imágenes paradisíacas sino realizaciones de pulsiones eróticas) o en la sintaxis fracturada de las redes sociales (qué son esas partículas furiosas del odio sino aplicaciones alienadas del principio constructivo del montaje). Pero la potencia aurática de estas pinturas, esculturas y fotografías permanece incólume, indócil a las reterritorializaciones, como podrá comprobar cualquier espectador de la exposición que se pare frente a Salvador Dalí, Remedios Varo, Joan Miró. La potencia de los textos surrealistas, así como la de aquellos literatos a quienes Breton, Desnos y Aragon ungieron como precursores, también es

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.09

evocada por la muestra, que termina inscribiendo implícitamente al surrealismo en la tradición del *ut pictura poesis*. Y la exposición permite avizorar también la potencia teórica de las reflexiones que surgieron bajo la órbita del surrealismo o que, compartiendo un mismo terreno de problemas, discutían con él. Tal es el caso de la revista *Documents*, escisión anti-bretoniana de Georges Bataille, en la cual el autor de la *Historia del Ojo* pone en diálogo su materialismo de lo bajo y lo informe con la etnografía, la antropología y la historia del arte. Agreguemos que la materialidad heteróclita reivindicada por *Documents* quizá le haga más justicia a lo concreto de las experiencias surrealistas que las inflexiones, a menudo idealizantes, del *pope* Breton.

La muestra, concebida como un laberinto, desarrolla un recorrido temático en 13 secciones: *Entrée des médiums*, *Trajectoire du rêve*, *Lautréamont*, *Chimères*, *Alice*, *Monstres politiques*, *Royaume des mères*, *Mélusine*, *Forêts*, *Pierre philosophale*, *Hymnes à la nuit*, *Larmes d'Éros*, *Cosmos*. Es decir, que la exposición comienza con los “médiums” (en esa sección Breton, Péret, Soupault y los otros surrealistas son presentados en una serie de fotos) y termina en la sección *Cosmos* proyectándose hacia la exterioridad pura, el sublime de los astros. La exposición incorpora “clásicos” (Magritte, De Chirico, Picasso, Ernst) y artistas acaso no tan conocidos por el gran público como Toyen (Marie Čermínová), Dorothea Tanning o Víctor Brauner. También incluye bastantes obras no europeas, lo cual permite mostrar el alcance transnacional del surrealismo, que, como se sabe, nutrió todo tipo de elaboraciones en Latinoamérica, según se advierte por ejemplo en el caso del chileno Roberto Matta. Otra cuestión central es la incorporación de obras de artistas mujeres, como Dora Maar, Grete Stern o Eileen Agar; se trata de un acto de (algo) de justicia con el lugar del género femenino en el movimiento, que con frecuencia convertía a las pintoras, escritoras y fotógrafas en musas o en objetos mudos de contemplación y no las reconocía como artistas.

Más allá de la “historia del arte” o de las rutinas consagratorias de la institución “museo”, es decir de la obligada conmemoración de los 100 años del primer manifiesto, la muestra ofrece potencialidades políticas para el presente. Leída desde nuestro contexto signado por ascenso de las extremas derechas, la sección *Monstres politiques* adquiere una alarmante actualidad. En ella puede verse el cuadro *Le présent* de René Magritte, pintado en el fatídico año de 1939, donde un ave rapaz o carroñera deviene un emblema del liderazgo fascista; también está la famosa tapa del hombre decapitado dibujada por André Masson para la revista *Acéphale*, cuyos textos discutían de modo intenso la naturaleza del fascismo: en ambas imágenes se advierte el problema central del momento, la afectación de la cabeza humana. El mundo de los sueños tiene vasos comunicantes con el mundo de la política y de la guerra, como ya sabían los antiguos y como recordó Walter Benjamin en “Oniokitsch”, un breve texto sobre la relación entre el soñar y el surrealismo. Cito la excelente traducción de Ricardo Ibarlucía:

Ya no se sueña con la flor azul. Quien hoy despierte como Enrique de Ofterdingen debe haberse quedado dormido. La historia del sueño aún está por escribirse, y abrir una perspectiva en ella significaría asestar un golpe decisivo a la superstición de su encadenamiento a la naturaleza mediante la iluminación histórica. El soñar participa de la historia. La estadística de los sueños penetrará, más allá de la amenidad del paisaje anecdótico, en la aridez de un campo de batalla. Los sueños han ordenado guerra y la guerra

ha dispuesto, desde tiempos primitivos, lo justo y lo injusto, e incluso las fronteras mismas del sueño. El sueño ya no abre una azul lejanía. Se ha vuelto gris (Ibarlucía 1998:111).

Y en efecto, por esos años Charlotte Beradt comenzó a compilar los sueños que soñaban los alemanes bajo el dominio de los nazis. El resultado fue *El Tercer Reich de los sueños*, libro que últimamente ha recibido una creciente atención y fue publicado en 2019 por la editorial chilena LOM, con traducción de Leandro Levi y Soledad Nívoli. Beradt analiza la invasión del poder totalitario sobre el mundo de los sueños, es decir, el avance del terror, la humillación y la propaganda sobre un inconsciente devenido rayograma político. Los sueños son pues un documento histórico y pueden convertirse en un campo de batalla. Una guerra del imaginario que conecta con los heteróclitos territorios de la actividad surrealista, con el cine, con las fotos nocturnas, con Sade y Lautréamont, con los empedrados neblinosos de Atget, con las lágrimas de Eros, con la búsqueda de la piedra filosofal, con el espíritu acuático de Melusina, deidad agrícola invocada por Breton para redimir un tiempo de asesinato planificado:

Mélusine à demi reprise par la vie panique, Mélusine aux attaches inférieures de pierraille ou d'herbes aquatiques ou de duvet de nid, c'est elle que j'invoque, je ne vois qu'elle qui puisse rédimer cette époque sauvage (1992: 55).

Con el avance de las extremas derechas y la IA, que son fenómenos distintos pero relacionados, en el soñar se libran también hoy batallas decisivas. Los algoritmos generan textos e imágenes *kitsch* que son el promedio de otros millones de textos e imágenes ya generados por otros usuarios. Nuestros propios onirismos son el producto de esa pasta monótona y gritona, masticada en el scrolleo insomne que es la contracara tetanizada de la lucha diurna por la supervivencia. Todos hemos soñado alguna vez con un meme, un reel o un insulto de twitter, y necesitaríamos que un nuevo surrealismo trabaje con esos materiales como el viejo lo hacía con los carteles publicitarios. Lejos pues de las imágenes y los textos basura producidos por la IA, la actividad surrealista propone un sueño lúcido hecho de materiales psíquicos y culturales heterogéneos, paisajes pulsionales irreductibles a la codificación digital, una singularidad rugosa que evoca los objetos desgastados (cada uno a su modo) que encontramos en los mercados de pulgas o abandonados en la calle. La aparición imprevista del Objeto, que produce esas instantáneas de la catástrofe a las que aludió Adorno, posibilita la revelación del sueño, que es “una forma verdadera de libertad” (Schmukler 2024). Recomendando, pues, entrar a la muestra con los celulares apagados.

BIBLIOGRAFÍA

- BERADT, Charlotte. *El Tercer Reich de los sueños*, traducción y prólogo de Leandro Levi y Soledad Nívoli, posfacio y notas de Barbara Hahn. Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2019.
- BRETON, André. *Arcane 17*. Paris, Le livre de poche, 1992.
- FOSTER, Hal. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.

IBARLUCÍA, Ricardo. *Onirokitsch, Walter Benjamín y el surrealismo*, incluye edición bilingüe del texto “Onirokitsch” de Walter Benjamin. Buenos Aires, Manantial, 1998.

SCHMUKLER, Enrique. “El sueño eterno del surrealismo”, en *Nueva Sociedad* n° 314, noviembre-diciembre de 2024. Accesible en <https://nuso.org/articulo/314-sueno-eterno-surrealismo/>.

Sitios:

<https://www.centrepompidou.fr/fr/offre-aux-professionnels/enseignants/dossiers-ressources-sur-lart/le-surrealisme>.

MAGNETFELDER - Los surrealismos latinoamericanos a través de las colecciones editorial del Ibero-Amerikanische Institut de Berlín *

Verónica Stedile Luna

ICI-BERLIN, Institute for Cultural Inquiry

FaHCE- UNLP

El Ibero-Amerikanische Institut de Berlín, más conocido como IAI para quienes frecuentan sus colecciones, es la segunda biblioteca más grande de libros en español fuera del ámbito hispanohablante. A partir del acervo que allí se encuentra, la investigadora Susanne Klengel organizó, con la colaboración de Marcos Alves, la curaduría y montaje de “Surrealismus in Lateinamerika. Zeitschriften und Künstlerbücher“, muestra que puede verse hasta marzo de 2025 en la sala de lectura abierta del Instituto.

En resonancia con una serie de exposiciones que se dieron por el centenario del Manifiesto Surrealista, el recorrido al que el IAI nos invita sugiere continuidades y desvíos respecto de las narrativas más consolidadas sobre el movimiento. Como señala Klengel en una conversación a propósito de su trabajo, no se trata de una muestra sobre el surrealismo en América Latina, que pretende dar cuenta de una historia total, sino de exhibir un relato posible a partir de los materiales bibliográficos que se encuentran en el Instituto. Así, se trata de un modo de organización en el cual la *historia* emerge desde los objetos disponibles. Esos objetos, libros y revistas, pueden ser recorridos a partir de su reunión por países: Perú, Argentina, Chile, México, Brasil y el Caribe; a la vez que son cruzados con otro criterio transversal: las cosmovisiones y cosmologías surrealistas. Ahora bien, el tipo de recorte que organiza la materialidad del archivo se encuentra, asimismo, expandido por otro tipo de movimiento crítico: la hipótesis de que el surrealismo continúa ejerciendo impactos, encantos, activaciones en la actualidad.

De este modo, el término “magnetfelder” –campos magnéticos–, impreso con letras rojas en uno de los diez paneles que acompañan las vitrinas, es un dispositivo de montaje que arma un territorio, como también una temporalidad extensa, hecha de conexiones distantes e intensas en la historia. La doble arista del magnetismo podría mostrarse así: por un lado, los bordes de esos contactos se delinean con hallazgos muy particulares de la colección del instituto –no necesariamente coincidentes con los libros más canónicos; por ejemplo, el catálogo impreso de la exposición surrealista que llevó a cabo Aldo Pellegrini en 1967, cuyos procedimientos gráficos y editoriales son de un alto grado de experimentación– y por otra parte, la decisión de extender transtemporalmente los vasos comunicantes de ese magnetismo, se evidencia en la inclusión de libros y artículos de Roberto Bolaño, o la invitación al poeta-performer-editor Cristian Forte, quien expuso sobre el proyecto Archibrazo de Juan Andralis y los grupos Etcétera y Errorismo, surgidos en Argentina entre los años ’90 y principios del siglo XXI.

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.08

Considerando este doble clivaje del magnetismo –temporal y espacial– marcado por delimitaciones materiales, pero también por hipótesis críticas que hacen dialogar de un modo particular a esos materiales, me interesa leer los efectos de sentido que se producen alrededor de tres aspectos de la muestra que considero importante resaltar desde sus implicancias críticas: la decisión de hacer foco en el término “cosmologías” y “cosmovisiones”; el tipo de objeto que organiza la exposición: libros y revistas; y el carácter extraterritorial de estos materiales reunidos.

La cosmología como un punto de mirada, objetos editoriales y domiciliación

Uno de los propósitos de Susanne Klengel ha sido mostrar el lado ecocrítico del surrealismo, relevando, en muchos de los materiales seleccionados, las políticas de la “atención” que los surrealistas mantuvieron con la naturaleza: “en una dimensión estética pero también interesada por preguntas que hoy nos resultan urgentes” (Klengel), como el desplazamiento de la mirada antropocéntrica hacia otras formas activas y actuantes de la naturaleza. Esta mirada es un modo de acercamiento a la noción de “cosmovisión” y “cosmología”, que encarna en el encuentro con otras ontologías y epistemologías culturales.

El precioso libro de Leonora Carrington, *El mundo mágico de los mayas*, publicado en México en 1964, donde documenta también el proceso de creación del mural homónimo para el Museo Nacional de Antropología; el libro de fotografía de Manuel Álvarez Bravo con prólogo de Benjamin Péret, acerca de la escultura azteca (1943); la versión al francés por Péret de *Livre de Chilám Balám de Chumayel* (1955); la atención puesta en las publicaciones de Xul Solar y Torres García que exploran magia y esoterismo, configuran las marcas de esa orientación curatorial que, antes que organizarse en torno a procedimientos formales particulares (como el collage o el automatismo), elige modos de encuentro con diversas formas de ver el mundo.

Como afirman F. Laplantine y A. Nouss en la entrada “Montaje”, el encuentro entre “reunión” y “separación” de los elementos es en sí mismo una instancia de mediación que opera como procedimiento, y por lo tanto como configurador de sentido.¹ Así, la decisión de incluir a Joaquín Torres García supone una valoración de las exploraciones por epistemologías menos racionalistas, antes que resaltar los debates teórico-formales que para algunos artistas concretos separaban a Torres García del surrealismo.

Este interés por las cosmovisiones, compartido con uno de los acentos de la exposición “Surrealisme” del Centre Pompidou de París, cobra acá entonces otras torsiones, delineadas por las características de los materiales, sus modalidades de circulación y las condiciones de su domiciliación. Esta relación particular entre las cosmovisiones del surrealismo y el diseño de una *zona* creativa marcada por conexiones afectivas, dedicatorias, colaboraciones, traducciones que pueden verse en las publicaciones, se articula en la imagen con que nos encontramos al inicio de la muestra.

¹ En Laplantine, François y Nouss, Alexis (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

La narración expositiva sitúa el *mapa* que la revista *Variétés* publica en 1929 como una suerte de fractal narrativo: “Le Monde au temps des surréalistes”.

El tipo de montaje de sentidos entre la imagen, el título, la fecha y la misma revista belga, no carece de un cierto efecto irónico. Por un lado, las distorsiones y pulsiones no-representacionales de una geografía sin proporción, parece tan absurdo como presentarlo desde el punto de vista del “tiempo” o “época” del surrealismo. A su vez, revela finalmente las temporalidades heterogéneas y complejas que marcaron los intercambios entre Europa y América Latina. Klengel subraya la presencia exclusiva, en este mapa, de



México y Perú como países *nombrados*. Y muestra cómo desde mediados de los años veinte, una publicación como *Amauta* no sólo traduce, sino que interpela al surrealismo europeo; se inicia el grupo surrealista *Qué* en Argentina entre 1926 y 1928; se escribe el Manifiesto Antropofágico. Lo que esto pone en escena es que, si hay una cosmología, esta es indisoluble de las características de internacionalización de las discusiones estéticas y, por lo tanto, es indisoluble de los modos en que actividades como la traducción y la comunicación no son reducibles a instancias mediadoras, sino que forman parte de las vías de creación.

Otro aspecto acerca del cual la exposición invita a reflexionar tiene que ver con el recorte material que la configura: “Zeitschriften und Künstlerbücher”, revistas y libros de artista. De entre los muchos mundos que configuran el imaginario surrealista –pinturas, objetos, fotografías, performances teatrales, sonidos, filmografía, grafismos–, el mundo de las publicaciones es solo uno de ellos. Naturalizar estos objetos como medios de difusión podría hacernos olvidar que ellos conforman una zona de creación no homologable a otras materialidades. Así por ejemplo, leer el nombre de André Breton en *Amauta* es leerlo en yuxtaposición al ensayismo de José Carlos Mariátegui y las discusiones sobre indigenismo; como leer a Wifredo Lam de la mano de Fernando Ortiz consiste en pensarlo en un debate más amplio sobre la tradición oral en Cuba, la música y la transculturación.

Entrar al surrealismo latinoamericano por la materialidad editorial es, entonces, un modo particular de agudizar la mirada, de establecer conexiones, redes y filiaciones que no coinciden necesariamente uno a uno con otros modos de creación y circulación. Recorreremos los paneles y vamos teniendo la certeza de que la publicación no es un soporte de expresión, sino el espacio mismo de la experimentación que, a su vez, conecta tramas insospechadas, montajes de nombres en apariencia alejados. Una tarea apasionante a la que este ejercicio de mirada invita es lanzarse a la investigación de las editoriales

donde se publicaron por primera vez los libros expuestos: podremos ver que algunas fueron proyectos nodales de grupos y revistas surrealistas, pero otras no, y estas publicaciones comparten catálogo con otros universos literarios alejados; podremos ver relaciones institucionales y autogestivas conformando los meandros editoriales de muchos de los trabajos.

En este sentido, la muestra pone de relieve que, así como la cosmovisión que atraviesa esos campos magnéticos entre países y publicaciones es constitutiva de las políticas de circulación tanto de los libros como de los artistas incluidos, la dimensión latinoamericana resulta indisociable de la extraterritorialidad de los materiales. Reunidos y recogidos, ellos son también un recorte producto en parte del azar y los caminos de bibliotecas personales (por ejemplo, la biblioteca de Mauricio Kagel, que cuenta con ejemplares dedicados de Julio Cortázar, parte del acervo César Moro).

En ese sentido, el magnetismo del surrealismo es recuperado en términos de filiaciones y conexiones muy concretas, que tienen la forma de una dedicatoria, una firma, una traducción: Leonora Carrington, por ejemplo, migrada desde Inglaterra, traducida por César Moro en *Las Moradas* a propósito de sus memorias “*Abajo*”, publica en México *El mundo mágico de los mayas*; Remedios Varo es comentada por Roger Caillois; César Moro aparece como responsable de la Primera Exposición surrealista en Perú en 1935, pero también como destinatario de los libros dedicados por Jorge Cáceres de Chile y como organizador de la Exposición Internacional del Surrealismo en Ciudad México (1940) junto al austríaco Wolfgang Paalen y a André Breton; Enrique Gómez-Correa dedica un libro a Norah Lange; vemos la revista francófona *Tropiques*, pero también a Aimé Césaire traducido al alemán en 1962.

Como propone Susanne Klengel, “Surrealismus in Lateinamerika. Zeitschriften und Künstlerbücher” es, por un lado, una afirmación de las particularidades temporales e históricas del surrealismo en América Latina, como también un modo de mostrar en qué medida los artistas latinoamericanos tocaron o transformaron, con sus publicaciones e intervenciones, el estado de lo que se llamó surrealismo europeo. Sin homogeneizar las diferencias bajo el sentido de la “internacionalización” como rector de las estéticas, la exposición hace un ejercicio de mirada oblicua para encontrar la autodiferencia en la pregunta por la identidad.

EL FANTASMA NECESARIO

**SOBRE 1924. OTROS SURREALISMOS – FUNDACIÓN MAPFRE –
6 DE FEBRERO A 11 DE MAYO DE 2025***

Luciana Del Gizzo
Universitat Pompeu Fabra

Mientras pugnaba por hacerme un lugar para ver “Le dimanche” de Óscar Domínguez en la muestra *1924. Otros surrealismos*, que se encuentra abierta al público actualmente en la Sala Recoletos de la Fundación Mapfre en Madrid, escuché sin querer un breve intercambio de la pareja que, entre otros muchos visitantes, me impedía acercarme al cuadro. “Ese espejo no está reflejando el caballo. Hay algo que está mal, como que lo parte a la mitad”, dijo la mujer. “Es que esto no tiene lógica”, respondió su compañero. La escena me recordó otra que había presenciado dos años atrás mientras visitaba el Museo Reina Sofía, que incluye una buena colección de obras surrealistas. En una sala se exhibía “La edad de oro” de Luis Buñuel. Entre el público había dos chicas italianas de catorce o quince años que se desternillaban de risa frente a ciertas escenas entre toscas y levemente voluptuosas. Sus padres, incómodos, trataban de acallarlas y de persuadirlas para abandonar la sala.

Ambas situaciones me provocaron la siguiente contradicción: por un lado, cierta simpatía despertó en mí la idea de que el surrealismo continúe interpelando del mismo modo en que lo hacía cien años atrás, generando la pregunta por la lógica, por el carácter representativo de las imágenes y la vigencia de esa representación en un mundo que pasó desde entonces por un sinfín de formas de cuestionarla; por otro se me hizo patente la pregunta acerca de qué nos dice hoy el surrealismo, si en verdad persiste en manifestar lo mismo y, en ese caso, qué significa en este nuevo contexto. Es decir, si todavía impugna la lógica racional, si todavía escandaliza la moral burguesa, ¿eso significa lo mismo en un contexto diverso como el actual? ¿O por el contrario, su valor es sólo histórico? La afluencia de público y su reacción descartan esto último.

La exposición, que se puede visitar hasta el 11 de mayo, nos coloca ante esos interrogantes a especialistas y profanos, básicamente, porque el dispositivo provocador de las obras expuestas sigue funcionando, más cuando es posible apreciarlas en conjunto. Pero como decía, el punto no es sólo ese, sino también cómo se interpreta esa provocación hoy. Parte de las obras reunidas por la curadora Estrella de Diego en Madrid forman parte de una exhibición colaborativa entre el Museo Real de Bellas Artes de Bélgica, el Centro Pompidou de París, el Hamburger Kunsthalle, el Philadelphia Museum of Art y la Fundación Mapfre. Sobre una base común de producciones surrealistas, en cada centro, la muestra adoptó diferentes enfoques y títulos, así como incorporó obras propias o locales. De esta manera, mientras en el Centro Pompidou se llamó simplemente “Surréalisme” y comenzaba con una referencia directa al contexto bélico del movimiento (cf. la reseña de Mariano Sverdloff en este mismo número), en la Fundación Mapfre de

* DOI : 10.31009/forma.2025.forma.i20.07

Diego se propuso poner el foco en una suerte de zona alternativa o no canónica del surrealismo, es decir, aquellos exponentes que no formaron parte del núcleo central del grupo francés, sino que, más cerca o más lejos del eje parisino, produjeron bajo la égida de sus ideas.

Así, en esta muestra tienen un peso similar tanto Salvador Dalí como Remedios Varo, tanto André Breton como Óscar Domínguez, tanto René Magritte como Maruja Mallo; pero también José Alemany, Maud Bonneaud, Nicolás de Lekuona, María Martins, Joan Massanet, Ángel Planells, Delhy Tejero, Amparo Segarra. Y no se queda en los españoles: Leonora Carrington entre el Reino Unido y México; Dorothea Tanning, Kay Sage y Helen Lundeberg de Estados Unidos; Jane Graverol de Bélgica; Unica Zürn y Richard Oelze de Alemania; Juan Batlle Planas, Horacio Coppola, Raquel Forner, Leonor Fini y Grete Stern de Argentina; la lista de nombres y nacionalidades podría seguir. Esto hace que la exposición resalte por la multiplicidad de artistas, entre quienes sobresale particularmente la cantidad de mujeres, y por la diversidad de latitudes; más aún, se destaca por la amplitud temporal, ya que supera por varias décadas, como el mismo movimiento, la barrera de los años veinte en que algunos críticos y teóricos intentan encasillar a las vanguardias.

Todo esto documenta un surrealismo proliferante que, visto con la vara de la excepcionalidad del siglo XX puede pensarse como el original y sus epígonos –y entonces distinguiríamos entre surrealistas y surrealizantes, como a veces se hace–, pero que hoy nos revela la potencia de sus ideas, el alcance y la difusión de su poética en espacio y tiempo y, sobre todo, la capacidad para captar las urgencias del siglo pasado, es decir, aquello que requería ser expuesto, pensado o gritado con apremio. Porque lo que el surrealismo vocifera, y a veces incluso brama, en la mayor parte de estas obras es la violencia desatada en cuerpos que estallan y se articulan de formas aberrantes, o se desmiembran en partes sangrantes, o abren su piel para mostrar interiores abyectos o alienados, o simplemente miran al espectador con ojos suplicantes de terror, en paisajes metafísicos que, a pesar de su quietud –o tal vez a causa de ella– turban más de la cuenta.

Es que, más que el sueño o la locura, que solemos repetir livianamente como los temas frecuentes de esta poética, es la violencia espasmódica del siglo XX la que aúlla en sus obras. Me refiero a la crueldad de las guerras, pero también la de los holocaustos, los totalitarismos y las hambrunas, la de las injusticias y las persecuciones políticas, religiosas y económicas, la de los sometimientos del poder público o doméstico, la de las ideologías de cualquier tendencia que se pretenden hegemónicas y para eso ahogan el disenso. El cuerpo transido por estas amenazas, tantas veces consumadas, se muestra de manera obscena sobre geografías arrasadas o sobre espacios poblados de elementos siniestros o lúgubremente despojados. Porque el surrealismo sueña en sus imágenes, sí, pero cuando lo hace casi siempre son pesadillas.

Es conocido que cuadros como “Construcción blanda con judías hervidas (Premonición de la Guerra Civil)” (1936), de Dalí, o el “Guernica” (1937) de Picasso ejemplifican esto. Pero también es posible leer en esta línea “Máquina de coser electrosexual” (1934), de Domínguez, que expone un cuerpo de mujer desnudo, tumbado boca abajo, sin brazos y con la cabeza cubierta por un lienzo, que está siendo fagocitada por una planta carnívora desde los pies; sobre su espalda cae la sangre de un toro muerto sobre cuyo cuerpo exangüe se divisa en segundo plano una máquina atrapa peluches. El desmembramiento del cuerpo femenino, la animalización y mecanización del acto sexual, combinados con la simbología de la mercancía barata y la presencia de la sangre habla de vínculos humanos desnaturalizados por la enajenación y la crueldad. En otra línea, un

cuadro como “Le doublé secret” (1927), de Magritte, expone la dualidad de una personalidad aparentemente apacible, que revela un interior siniestro: aunque el análisis canónico de esta obra señala que dentro de esa cabeza hay cascabeles, relacionados a la tradición carnavalesca, lo que se nos muestra es oscuridad y nudos interconectados que, relacionados con el título, exponen el secreto perverso de la dualidad, o bien el terror de dos perversiones.

Las geografías metafísicas que construyen algunas obras, producen más que extrañamiento, desasosiego. “A las cuatro, en verano, la esperanza” (1929), de Yves Tanguy, parece mostrar un fondo marino, pero al mirarlo con más detenimiento no es tal y entonces lo habitual se vuelve extraño; más aún, cuando en ese espacio conocido-desconocido el título del lienzo deposita una promesa. La propuesta de Joan Massanet en “Paisatge. La Costa Brava” (1930-1934) es más drástica: sobre un fondo que exhibe un paisaje terrestre o marino –el color de la superficie y los reflejos sobre ella no permiten especificarlo–, coloca en primer plano un conjunto que podría asimilarse con los vestigios del tronco de un árbol, la huella desdibujada de un rostro, un hueso, líquido chorreante; a su lado, una especie de barca en proceso de derretimiento. El paisaje de playa se convierte entonces en un recuerdo en proceso de borramiento, en una memoria en descomposición que, aunque no expone violencia, evoca lo perdido, lo que no puede ya volver.

“Ofrenda” (1938), de Raquel Forner, también trae la añoranza de un mundo acabado: los únicos vestigios de vida están representados por un hilo de sangre que cuelga de la cabeza caída de una estatua y un ramo de flores cortadas, en clara referencia a un universo estallado, a una civilización desintegrada, de la que sólo quedan las ruinas de un reciente pasado de esplendor. Un cuadro como “Sueño y presentimiento” (1947), de María Izquierdo, en el que una mujer saca por la ventana su propia cabeza mutilada, cuyas lágrimas riegan una maceta en forma de ataúd con una cruz, al tiempo que una serie de cuerpos seccionados se alejan hacia un espacio desconocido, denota una violencia íntima, igualmente perturbadora y agobiante. En un modo de representación diferente, pero en el mismo sentido, los fotomontajes de Grete Stern, que realizó para ilustrar la sección “El psicoanálisis la ayudará” de la revista *Idilio* entre 1948 y 1951, donde Gino Germani respondía inquietudes de las lectoras, construyen imágenes que exponen los terrores de las mujeres en su propia cotidianidad doméstica.

Cuando el surrealismo se decide más claramente por la figuración mimética, sus representaciones son igual de inquietantes. No hace falta sangre ni cuerpos desmembrados para exponer animalizaciones que, como un espejo deformante, resaltan la aberración de nuestras conductas habituales. Eso es lo que expone “Pareja de pájaros antropomorfos” (1944), de Suzanne van Damme, cuya apariencia humana refleja la actitud naturalizada del espectador paseando por el museo, conducta burguesa que tal vez oculta otras reveladas por el contacto con la obra. A esta figuración inquietante pertenece también “Cumpleaños, 1942” (1942), de Dorothea Tanning, la obra que se muestra en la portada del catálogo. El autorretrato representa a la pintora de pie, con los senos descubiertos, una falda de género y ramaje enervante; a su espalda, se abre una puerta que muestra la apertura de otras puertas de habitaciones hacia el infinito y, a sus pies, una suerte de murciélago peludo con alas emplumadas. La combinación de ese entorno y la mirada de la protagonista entre turbada y reflexiva, en lugar de remitir a la fiesta que supondría un aniversario, denota la inquietud de una angustia disimulada.

Acaso sea la obra de Remedios Varo la única que da un respiro, que permite elevar la mirada hacia un lugar donde la magia construye un refugio. Ya sea con una mujer que lleva su cara y que muele estrellas por la noche para alimentar a una luna personal en

“Papilla estelar” (1958) o en “Catedral vegetal” (1957) donde, a pesar de que exhibe un bosque interminable de árboles abovedados, el carro ornamentado propulsado a vela que traslada a una chica que se asoma por la ventana genera una sensación de refugio en una Edad Media figurada, más solícita con las mujeres. De igual manera, “Ícono” (1945) presenta una torre de un castillo medieval en pleno vuelo, con la puerta abierta, donde la princesa, que no se deja ver, puede entrar y salir a capricho, o salir volando por el mundo en su pequeña fortaleza. Significativamente, ese cuadro está colocado en un retablo, quizá con el objetivo de venerar la libertad del viaje hacia las estrellas de un sueño sin pesadillas.

Es cierto que algunas obras como las de Varo dispensan de la violencia. También lo hace la que abre la muestra: “Armario surrealista” (1941), de Marcel Jean, que representa fielmente un ropero de madera, cuyas puertas abiertas dejan ver un cielo celeste, con algunas nubes, como una apertura a la esperanza. Este comienzo deliberado de la exposición, significativamente diferente a la apuesta bélica del Centro Pompidou, marca la intención de señalar una salida frente a tanta turbación. Sin embargo, en la mayor parte de las obras expuestas es común la atmósfera extrañada o la mirada escrutante hacia el espectador, o espacios arrasados que espetan desasosiego. En todos los casos, interpelan en cuanto a un abismo representado, donde los deseos y los sueños parecen caer en un vacío, el mismo que deja el frenesí de la violencia una vez acabada.

El surrealismo es entonces hoy un álbum de fotografías familiar viejo, pero al revés. En lugar de evocarnos la felicidad pasada, los momentos compartidos, los abrazos recibidos, nos enrostra el abismo que como humanidad descubrimos en el siglo XX. Nuestras violencias y también nuestros deseos frustrados y nuestras perversiones agazapadas o desatadas y nuestros traumas descubiertos y todo nuestro odio negado bajo la alfombra de la corrección política. El surrealismo es un muerto vivo, como lo advirtió Cortázar en 1949, pero ahora vuelve cien años después para recordarnos lo que ocurre cuando nos encerramos en nacionalismos absurdos; cuando no abrazamos a nuestro diferente de manera sincera en todo lo que tiene para enriquecernos y no como un modo de insuflar la singularidad; cuando se avivan las supremacías en detrimento de la libertad; cuando se justifican las hegemonías tanto ideológicas como territoriales hasta el punto de llegar a la invasión con cualquier excusa; cuando los conflictos absurdos entre quienes respiran la misma cantidad de veces al día nos hace entrar en riesgo de aniquilarnos. ¿Hace falta decir que hoy más que nunca necesitamos la presencia del fantasma surrealista para mantener viva la memoria de un pasado que nos acecha?



Funded by the
European Union

Funding: This review is part of a project that has received funding from the European Union’s Horizon 2023 research and innovation program under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement 101151576 (MULTISURREALISM).

