



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

**LA EXPERIENCIA SURREALISTA EN LA POESÍA
HISPANOAMERICANA. ASIMILACIÓN, REINVENCIÓN Y
ALCANCES**

**Tesis que para optar al grado de
Doctor en Literatura Hispánica
presenta**

Gabriel Jahir Ramos Morales

ASESOR: Dr. Anthony Stanton

México, D. F., 2010



ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMIENTOS | 5 |
| LA EXPERIENCIA SURREALISTA HISPANOAMERICANA | 9 |
| Objetivo y problemas preliminares, 14 | |
| Recepción y crítica, 16 | |
| Criterio de selección, 36 | |
| Sistema de análisis, elementos de articulación, 38 | |
| Hacia el surrealismo, 43 | |
| LA INTERPRETACIÓN DELIRANTE DE LA REALIDAD: CÉSAR MORO | 53 |
| La vida escandalosa, 54 | |
| Un señor de levita recibe las felicitaciones del viento: Moro ante la crítica, 74 | |
| <i>La tortuga ecuestre</i> , 77 | |
| El paisaje que brota de tu presencia, 79 | |
| El alfabeto enfurecido, 83 | |
| El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras, 103 | |
| Solo el viento que trae tu nombre, 118 | |
| LA INSPIRACIÓN DE LA MANDRÁGORA: ENRIQUE GÓMEZ-CORREA | 121 |
| Competencia de centellas, 121 | |
| El ojo trastornado o el ojo del sueño, 141 | |
| La palabra quemada por su propia imagen, 146 | |
| La floración de la noche, 152 | |
| LA FOSFORESCENCIA DEL DESEO INFINITO: ENRIQUE MOLINA | 181 |
| El tren de plumas, 181 | |
| Que la palabra se pliegue a lo maravilloso, 184 | |
| El llamado de cazadores, 191 | |
| Los trabajos de la poesía, 201 | |
| Las fórmulas más puras del deseo, 210 | |
| El tren que se deshace, 236 | |

Apéndice literario: “Hoteles en viaje”, “Las apariencias terrestres”
y “Donde quiera que estés”, 240
Apéndice gráfico: Imágenes de *A Partir de Cero*, 245

UNA FORMA VELOZ ABRE LAS ALAS: OCTAVIO PAZ 247

Donde la vid se enrosca a columnas solares, 249
La imagen instantánea del mundo: *Semillas para un himno*, 266
Al alba busca su nombre lo naciente, 260
La luz despliega su abanico de nombres, 263
El sueño que no pesa y la lengua que delira, 295

CONCLUSIÓN 297

BIBLIOGRAFÍA 307

Surrealismo en general, 307
Surrealismo en España e Hispanoamérica, 308
César Moro y Perú, 310
Enrique Gómez-Correa, la Mandrágora y Chile, 315
Enrique Molina y Argentina, 316
Octavio Paz y México, 318
Otros materiales consultados, 320

AGRADECIMIENTOS

El desarrollo de este trabajo contó con la cercanía y favor de muchas personas. La guía del profesor Anthony Stanton, asesor del proyecto, dotó a estas páginas de mayor consistencia y lucidez. Sus lecturas atentas y acotaciones rigurosas me permitieron establecer una mejor aproximación de los poemarios. Las sesiones de revisión derivaron en un diálogo donde aun las abstracciones más huidizas del tema se hicieron materia familiar y apasionante. Agradezco al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, que gestionó la obtención de materiales y una estancia de investigación en la Universidad de Harvard. La documentación y experiencia así obtenidas hicieron posible llevar a buen término los objetivos de la tesis. Extiendo mi reconocimiento a la Comisión Lectora, formada por los profesores James Valender, Enrique Flores y Lourdes Franco, cuyas sugerencias permitieron mejorar algunos pasajes y aportaron perspectiva a la reflexión.

Los comentarios oportunos de profesores y compañeros del Colegio aportaron también luces durante la reflexión y escritura. Agradezco sentidamente a la profesora Martha Elena Venier. Su presencia eminente, el apoyo en mi formación, el entusiasmo de su charla e incansables perspicacia y amistad me han hecho habitual la búsqueda de lucidez.

Agradezco a mis colegas Iván Pérez Daniel y Claudia Pérez Ríos sus observaciones durante el seminario o preparación del manuscrito. Sin lugar a dudas, la cercanía y amistad de mis compañeros del doctorado rindieron también beneficios insospechados a mi trabajo. Es para mí inapreciable el apoyo y conversación de Juan Pablo, Hugo, Francisco, Adriana, María Elena, Daniel, Pablo, César...; así como, en la etapa de Cambridge, de Humberto y Carmen y la gentileza de la profesora Adriana Gutiérrez. A todos ellos mi reconocimiento y gratitud.

Nunca dejaré de agradecer a la profesora Carmen Armijo Canto, quien hace ya más de una década reconoció algún valor en mi trabajo y me dio la oportunidad de acceder a espacios de investigación y docencia.

Estos años tuvieron aún más presencias afortunadas y entrañables; y sólo con injusticia me atrevo a destacar a Sandra, Arturo, Martha, Antonio, Verónica. La paciencia de mi familia fue invaluable. Gracias a mis hermanos Kely y Alejandro; y a mis padres, Manolita y Jesús. Él soñó, como el mago de las *ruinas circulares*, que esta página se completaba. A su memoria.

Ô flots abracadabrantésques...

RIMBAUD

LA EXPERIENCIA SURREALISTA

HISPANOAMERICANA

El surrealismo es un acto de revelación. Intenta iluminar las profundidades no racionalizadas del ser y del pensamiento con el fin de hallar la fuente donde la existencia aparece más pura y plena; y con la esperanza de traer esa fuente del plano del interior mítico al de la realidad histórica. Su estrategia es una búsqueda intuitiva y asociativa que apunta a desentrañar la materia de los sueños y lleva al hallazgo y toma de conciencia de formas insólitas que declaran con cierta familiaridad el sentido de la vida en el mundo. El surrealismo es así un acto fascinado de conocimiento. Y su hallazgo se resuelve como una serie de signos fabulosos donde la realidad aparece atemperada y la existencia es pura animación.

Uno de sus puntos de partida es la noción de crisis de la civilización moderna, que amenaza al ser humano. De ahí intenta un escape por vía de la afirmación de la esencia prístina del hombre. Así, entre la búsqueda y el hallazgo, el surrealismo es un evento de *liberación total*; de las restricciones aparentes del pensamiento y de las coerciones de la historia. De ahí que también lo caracterice un sentimiento de esperanza que se va tornando en una búsqueda que se remonta a la conquista de lo desconocido para poder renovar el mundo. Es decir, se torna en un heroísmo. Así es

como el surrealismo se reconoce en la fórmula célebre de transformar el mundo y transformar la vida.

Los factores que lo harán posible son el amor, la poesía y la libertad. El amor restituye las relaciones simpáticas del ser humano con la naturaleza. Desde la relación de la pareja amorosa parten los elementos del mundo. El deseo libera la imaginación; postula espacios y experiencias habitables. La posibilidad de esa exploración incesante es la libertad. En el fondo, la acción reveladora y liberadora que es el surrealismo coincide con el hallazgo del don del *sentido*.

Se rescata del polvo la significación; se la encuentra en una noción intuida del origen, donde la existencia subjetiva y objetiva se integran. El surrealismo intenta restablecer el orden del mundo; su discurso es la atracción violenta de los fragmentos de Babel. El surrealismo se ocupa de expresar la posibilidad de esta experiencia, de manera que su mecánica se asemeja a la inspiración. La experiencia intuitiva y amorosa tiene una resolución verbal. El surrealismo promueve la conciencia, el conocimiento, del mundo desde las partes esenciales que definen nuestra vida en la realidad. Fuera del plano de la razón y de la historia, el sentido se halla hacia el fondo, en la dimensión mítica de la existencia. Las menciones de una *Edad de Oro*, con visiones edénicas y noches fértiles, simbolizan esta situación.

El hallazgo (o la esperanza de hallazgo) de formas prístinas donde se esclarece el sentido de la vida se define en la articulación de un lenguaje. Su materialización es una *escritura* poética azarosa en apariencia, pero consecuente con las fuerzas que la animan. Sus elementos discursivos apuntan a la idea de lo incivilizado; pues quiere

seguir un proceso de movimientos silvestres que revelen el sentido elemental de la existencia. Por ello se da un rompimiento simbólico con la discursividad racionalista y se prefieren temas distantes del establecimiento social.

El surrealismo busca el paso del ideal a la materia verbal y a la acción histórica; pero también requiere la vuelta de la existencia contingente del ser humano hacia el principio mítico y absoluto de la realidad. He aquí el cruce del idealismo surrealista con sus tentativas políticas. Busca la vuelta hacia la luz por la sumersión en la oscuridad aparente de la persona histórica. Al mismo tiempo, por su táctica expresa de acción, los surrealistas abrazan un materialismo histórico en sus blasones. El resultado quimérico se resuelve en el hecho de que el surrealismo busca reconciliar todas las oposiciones como meras apariencias. Su parte idealista no se conforma con reconocer una dimensión más pura correspondiente a los impuros elementos de la realidad inmediata; por el contrario, se distingue porque quiere traer el *más allá* al aquí y al ahora. Quiere abrir y ser un canal que comunique la parte mítica con la histórica.

El surrealismo es en primer grado un movimiento de ideas humanistas y estéticas que, como todo movimiento, es a la vez consecuencia y motor. La circunstancia que lo distingue ubica su origen o su foco de irradiación en las publicaciones y los actos que llevaron a cabo André Breton y su círculo a partir de 1924 en París. Su consecuencia inmediata y primera constancia es una postulación poética donde se erigen sus principales valores estéticos a manera de táctica verbal y social. El surrealismo se resuelve entonces en un movimiento literario, engastado y

disuelto por la historia. Pero no es ése su límite preconcebido. Ése es el punto de partida de donde se lo conoce; y es su punto de partida para conocer.

Uno de los primeros actos del surrealismo fue el reconocimiento de afinidades con escritores del pasado (Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire, Nerval, Sade; Blake, Swift...). La constancia de las influencias es más que un homenaje; forma parte de la búsqueda surrealista. Los “vasos comunicantes” tienen una función orgánica en el surrealismo, pues son su vía, su estrategia de exploración de las formas de rebelión y de revelación en la historia. Se observa que otras tácticas iluminan la proposición en turno. Otros *horribles trabajadores* están presentes en la perspectiva vital del surrealismo. Ello ocurre en el pasado, pero no se descarta que ocurrirá en el futuro, como evidenció Rimbaud.¹ El surrealismo, que es también esperanza, asume esto desde su principio.

Como actitud liberadora del espíritu humano, el surrealismo se traduce en una literatura, es decir, en una suma de escrituras. La mecánica de la evolución literaria (desde el surrealismo) es la de una fuerza expansiva, de ejecuciones peculiares en cada uno de sus movimientos. Las resonancias del surrealismo no se deben únicamente a las semejanzas formales externas, sino al encuentro bullicioso de preocupaciones estéticas e ideológicas afines en otros autores y tiempos. A esta razón se debe que el surrealismo se convirtiera en parte del espíritu de la modernidad. En lo particular, el surrealismo cedió a escritores de otras latitudes históricas y estéticas un principio de

¹ Arthur Rimbaud, “Carta a Paul Demeny” (en *Iluminaciones [Illuminations]* seguidas de *Cartas del vidente*, ed. de Ramón Buenaventura, Hiperión, Madrid, 1985, p. 141): “Alcanza [el poeta] lo desconocido y, aunque, enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡no dejaría de haberlas visto! Que reviente saltando hacia cosas inauditas o inenabables: ya vendrán otros horribles trabajadores; empezarán a partir de los horizontes en que el otro se haya desplomado.”

crítica de la realidad que tiende a inaugurar un lenguaje subversivo. Coincide en puntos diversos con otros movimientos artísticos o políticos. Hay notas surrealistas en general en la literatura moderna. Mas sus raíces estéticas y sus postulados son más difíciles de hallar de manera íntegra. Aquello que distingue a la participación en el movimiento surrealista como tal es la cercanía histórica con el grupo que lanzó el *Primer Manifiesto*, así como la ejecución y práctica de sus postulados ideológicos, teóricos y estéticos de manera consciente. En quienes así lo siguen puede haber variaciones en la realización formal de los poemas, pero no se implica una inconsistencia.

En la poesía hispanoamericana, como en toda la poesía del siglo XX, se encuentran resonancias surrealistas de diversa índole y consecuencia. Algunos de sus ideales, tonos y rasgos estilísticos se hallan disgregados, activos, en el decurso del lenguaje creativo. En muchos casos se habla sólo de una influencia o de un tono anecdótico surrealista. Pero hay *escrituras* donde se presenta un número mayor de notas e ideales del surrealismo; éstas, a su vez, interactúan con la idiosincrasia de la escritura poética en nuestro idioma y continente. Los poetas en esa situación continúan el movimiento surrealista con más o menos semejanzas o variaciones en la forma. Pero conservan las motivaciones surrealistas originales: la idea de revelación, la exploración en las zonas oscuras del ser, la noción de un *más allá* que se trata de traer al presente, la esperanza en el amor y la definición de un lenguaje que conmueve mágicamente el mundo.

OBJETIVO Y PROBLEMAS PRELIMINARES

El objetivo de este trabajo es distinguir y describir un grupo significativo de escrituras surrealistas en la poesía hispanoamericana atendiendo a sus preocupaciones estéticas y, a partir de ahí, a sus figuraciones formales. En concreto, se elabora un análisis de obras de un grupo de autores que reconocen su encuentro consciente con el surrealismo; asimismo se estudia su interpretación crítica y su reinvención en formas poéticas peculiares, así como su aporte al flujo del movimiento surrealista y a la poesía en lengua castellana.

El registro de la actitud y la actividad surrealista en la literatura en lengua española es muy variado. Va de la noticia distante al coqueteo estilístico a la plena participación y adopción de sus postulados. Muchas veces la posibilidad de reconocimiento de un autor como surrealista se nubla por la envergadura y variedad de las obras en cuestión, como puede suceder con las de la Generación del 27 o las de Octavio Paz. Es fácil desembocar en ligerezas de juicio, pues se pueden reconocer elementos surrealistas en buena parte de los poetas modernos, pero considero que ello no basta para declarar surrealista ninguna escritura. Sólo en aquellos libros donde el surrealismo se halle de manifiesto, con sus postulados y preocupaciones íntegros, en la articulación expresiva de los poemas, puede reconocerse una actuación y participación surrealista. No será raro que históricamente los autores de dichos libros

estén asociados de alguna manera a la figura de André Breton; pero no siempre la asociación será, como señalaré en su momento, estrecha o exclusiva.

Un sistema sencillo de acotación es necesario; aun si es difícil de precisar pues requiere a su vez de una concepción cerrada del surrealismo en general, cosa que por sí misma permanece en discusión. Pero es posible establecer un criterio de reconocimiento, que concibo como la convergencia de los elementos fundamentales de la estética surrealista –sus ideales, concepciones, propuestas y metas– con las motivaciones y determinaciones centrales del material verbal, la poesía, de autores idóneos por su encuentro con el surrealismo en la historia y en las ideas. Una selección hipotética de autores en esta situación incluye a aquellos a quienes tradicionalmente se ha dado un papel estelar en el surrealismo hispanoamericano; y que a su vez hicieron de sus ciudades centros de difusión surrealista. A la distancia se reconoce así Buenos Aires, Lima, México y Santiago. Y tras acercarse, destacan los nombres de Enrique Molina, César Moro, Octavio Paz y Enrique Gómez-Correa; de quienes no es difícil percibir su deuda con el surrealismo.² Considero útil la observación pormenorizada de los valores de sus escrituras cuando más cerca estuvieran del surrealismo en todo caso. Ello permite aclarar en términos concretos, en los momentos más notables, el papel que el surrealismo cumple en sus obras. Ello ofrece una serie de muestras para comprender el alcance real del movimiento surrealista en nuestro continente. Y, en último término, con este trabajo se ilustra una

² Estos poetas representan núcleos de actividad surrealista. En torno de Molina y de Gómez-Correa hubo círculos bien organizados. Junto a César Moro estaba Emilio Adolfo Westphalen. Y aunque la imagen de Paz resulta solitaria en el surrealismo en México, llegó a participar en un “grupo” surrealista, que fue directamente el de André Breton.

parte de la dinámica de la evolución literaria de uno de los episodios más esperanzadores de la condición humana, cerca de nosotros.

RECEPCIÓN Y CRÍTICA

Desde su origen, el surrealismo tuvo un proceso de recepción y crítica en Hispanoamérica, el cual se determinó tanto por las condiciones de asimilación como por la difusión surrealista. Hay que notar en primer lugar que el surrealismo se concibió como un movimiento ideológico internacional, al que con el tiempo se fueron agregando o disgregando participantes de diversas áreas creativas y reflexivas. Un poco a la manera en que el comunismo fue también un movimiento abierto a recibir simpatizantes de diversas latitudes, el surrealismo recibía colaboradores de diversas nacionalidades o medios creativos.³ Y además de recibir simpatizantes,⁴ el surrealismo también dispuso su foco de impacto en lugares diversos. Tuvo una difusión notable, entre las artes plásticas y la literatura, que incluye los manifiestos, las revistas, las exposiciones y los contactos personales.

Las exposiciones surrealistas son marcadores elocuentes de esta actitud plural. Allí participaron artistas tan célebres como De Chirico, Ernst, Dalí, Duchamp, Lam,

³ Véase la obra de Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste* (Hazan, [París], 2004); es el material más completo para revisar la historia del surrealismo desde su origen y en sus diversos alcances y contextos internacionales.

⁴ Como emblema de la apertura surrealista, recuérdese la frase que aparecía en la contraportada del número uno de *La Révolution Surréaliste*: “Nous sommes à la veille d’une RÉVOLUTION / SURREALISME / Vous pouvez y prendre part...” Fuente en *La Révolution Surréaliste*. Collection complète. Jean-Michel Place, París, 1975. El subrayado es mío.

Matta, Miró, entre tantos otros. Una exposición, como una revista surrealista, era una provocación estética y moral. Se esparcieron como *avanzada* del movimiento surrealista. Sobrevinieron las exposiciones internacionales, para 1936, en Londres y en Nueva York; en Lima,⁵ México y Santiago más adelante; se reiteraron, con los años, en París y en Nueva York. En cuanto a los grupos que resultaron de la marea surrealista, ya en 1926 había un grupo surrealista en Bélgica; en los años treinta se desarrolló un grupo en Birmingham, otro en Santiago, la Mandrágora; en los cuarenta apareció otro más en Quebec, Les Automatistes; apareció la revista *Dyn* en México; en los años cincuenta surge *A Partir de Cero* en Buenos Aires; en los sesenta apareció el grupo de Chicago; en los ochenta, otro más, en Estocolmo.

El surrealismo ya contaba con el interés de los poetas de *Contemporáneos* cuando ocurre la visita de André Breton a México en 1938. Antonin Artaud ya había explorado estos territorios dos años antes y en 1941 llegaría Benjamin Péret. En el dominio de las artes plásticas se desarrolló una labor surrealista en este país, visible en el grupo de *Dyn*⁶ y en la obra de Leonora Carrington y Remedios Varo.

La difusión devolvió aún más resonancias. César Moro escribía *La tortuga ecuestre* en México; en Chile el grupo de la Mandrágora presentaba sus primeras publicaciones; Aimé Césaire se encuentra con Breton en Martinica en 1941. Tiempo después, a finales de los años cuarenta, diversos escritores latinoamericanos se encontraron con Breton en París. El grupo de Aldo Pellegrini y Enrique Molina no

⁵ Véase Emilio Adolfo Westphalen, “La primera exposición surrealista en América Latina”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, FCE, Lima, 1996, pp. 305-311.

⁶ Entre las personas que animaron la revista *Dyn*, destacan los nombres de Wolfgang Paalen, Remedios Varo, Leonora Carrington, Gordon Onslow-Ford y César Moro.

tardaría en presentar sus propias actividades surrealistas.⁷ Es comprensible así que ante una *situación surrealista* en Hispanoamérica apareciera también la necesidad de reflexión sobre la misma.

La recepción crítica del surrealismo en Hispanoamérica comienza en 1924 con algunas menciones de la prensa cultural regular; y, más tarde, se dan observaciones más profundas, por ejemplo, en las revistas *Amauta*, *Sur* o *Contemporáneos*. La actitud general fue reticente, pero puede observarse que se conocía bien el movimiento.⁸ Se sabe por las memorias de los poetas que analizo en este estudio, que los libros de los surrealistas eran relativamente accesibles. Entre los poetas consagrados y los jóvenes promisorios, el surrealismo se leía. Existen también los diagnósticos de aquellos escritores célebres que pertenecen a la generación de la vanguardia hispanoamericana propiamente dicha. Algunos de ellos vieron con desdén las técnicas y posturas del surrealismo; otros reconocieron sus valores más hondos. Vale subrayar esas notas como señas de las reacciones diversas que el surrealismo suscitó.

Una de las críticas de Vicente Huidobro revisa los problemas de la parte formal y técnica:

¿Creéis que el control de la razón no se lleva a cabo? ¿Estáis seguros de que estas cosas de apariencia espontánea no os llegan a la pluma ya controladas y con el pase-libre horriblemente oficial de un juicio anterior (tal vez de larga fecha) en el instante de la producción? [...]

⁷ La revista *Qué* (1928 y 1930), de Aldo Pellegrini, tiene el mérito de ser la primera publicación surrealista en el continente americano, pero el momento estelar del surrealismo en Argentina vendría hasta tiempos de la revista *A Partir de Cero*, de Pellegrini y Enrique Molina, a principios de la década de 1950.

⁸ Algunos textos de acercamiento al tema de la primera recepción del surrealismo en América Latina son: Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, FCE, México, 2003; Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México, [1978]; Kira Poblete Araya, *El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias*, EFU, San Juan [Argentina], 2004.

Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado.
[...]
Sois víctimas de una apariencia de espontaneidad. [...]
Sé que el automatismo entra en gran medida en la producción de las obras de arte;
pero éste no es el automatismo del impulso que proclamáis sino el de la inspiración.⁹

Por su parte, es famoso el denuedo de César Vallejo, “Autopsia del surrealismo”, donde desdeña las cualidades de su técnica poética y la efectividad nimia de su participación comunista: “En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida [...] Toda la pomposa teoría y el abracadabrante método del superrealismo fueron condenados y vienen de unos cuantos pensamientos esbozados al respecto por Apollinaire.”¹⁰

Bernardo Ortiz de Montellano reitera la inspiración como punto nodal surrealista, entre sus antecesores y sus tentativas: “Lo que mejor estudia el surrealismo es la mecánica de la imagen poética, ya que con ella fija algunas de sus reglas técnicas. Considera con Reverdy que la imagen es creación pura del espíritu... ¿No es ésta una nueva, más dislocada y más romántica forma de la inspiración?”¹¹

Las observaciones de José Carlos Mariátegui y Alejo Carpentier arrojan mayores esperanzas sobre el surrealismo. Mariátegui reconoce la profundidad, más que literaria, del surrealismo y su alcance como movimiento espiritual. Más aún, nota que la estrategia reflexiva no puede conformarse con una de sus partes o productos verbales; para entender el surrealismo, hay que ir a su fuente:

⁹ Vicente Huidobro, “Manifiesto de manifiestos” [1925], en Verani, pp. 251 y 252.

¹⁰ César Vallejo, “Autopsia del superrealismo” [1930], en Verani, p. 218.

¹¹ Bernardo Ortiz de Montellano, “Notas de un lector de poesía” [1930], en Verani, p. 116.

La insurrección superrealista entra en una fase que prueba que este movimiento no es un simple fenómeno literario, sino un complejo fenómeno espiritual. No una moda artística sino una protesta del espíritu. [...] ...el superrealismo, como tendencia artística, es un fenómeno mundial, que se manifiesta en muchos escritores y poetas no calificados como suprarrealistas... [...] Ignora totalmente al suprarrealismo quien se imagina conocerlo y entenderlo por una fórmula, o una definición de una de sus etapas.¹²

Carpentier destacó la parte mágica y maravillosa de las exploraciones surrealistas, que modifican la realidad desde su raíz esencial:

¿Y dónde buscar lo maravilloso, sino en nosotros mismos, en el fondo de esa imaginación, capaz de crear en el más completo sentido de la palabra?

[...]

...nuestro esfuerzo creador debe tender a liberar la imaginación de sus trabas, a hurgar en la subconsciencia, a hacer manifestarse el *yo* más auténtico del modo más directo posible

[...]

Sus poemas nos revelan un mundo de milagros cuyas puertas acaban apenas de abrirse para nuestra sensibilidad. Los objetos más alejados encuentran inesperados vínculos, que los unen en una danza cósmica. Las comparaciones más insólitas se hacen posibles. El orden de los prodigios se altera. La magia reclama sus derechos. La esfinge devora a Edipo. La piedra filosofal existe.¹³

Puede observarse que las críticas son más acres en la superficie, en lo referente a la técnica y la orientación política; el valor que llama más en común la atención es la inspiración como base reflexiva del movimiento. Y Mariátegui y Carpentier notan que la naturaleza trascendental del surrealismo le permite comunicar la *experiencia*

¹² José Carlos Mariátegui, “El grupo surrealista” [1926], en Verani, p. 207; y “El balance del suprarrealismo” [1930], en Verani, p. 209.

¹³ Alejo Carpentier, “En la extrema avanzada. Algunas actitudes del ‘surrealismo’” [1928], en Verani, p. 164. La obra creativa de Carpentier recogió los términos con que aquí habla del surrealismo para llegar a momentos más personales y maduros. Sobre este tema véase Emir Rodríguez Monegal, “Surrealism, Magical Realism, Magical Fiction: A Study in Confusion”, en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, [1977], pp. 25-32.

surrealista más allá de sus primeros resultados históricos. Más aún, le reconocen al surrealismo una trascendencia que supera su primer marco de “vanguardia”.

Después, parte de la generación inmediatamente posterior a la vanguardia de Hispanoamérica, niños o adolescentes cuando el surrealismo surgió, lo retomó en la reflexión y en la experiencia poética misma. Con menos beligerancia se identificaron con él y lo asimilaron. Sus alcances son materia de los estudios de este trabajo y se comentan oportunamente. Según se verá, su época de mayor actividad ocurre entre 1938 y 1954. Justo dentro de ese periodo inicia la etapa de crítica del surrealismo como fenómeno hispanoamericano, que reviso ahora.

La idea del surrealismo en Hispanoamérica, aparte de la práctica efectiva de sus postulados, se ha afincado bajo la afirmación de que el surrealismo resultaba natural para América. Esta premisa funcionó principalmente como pantalla para legitimar las obras artísticas del surrealismo en estas tierras. El continente americano se avino bien a la idea de *más allá* buscada por los surrealistas, que a su vez era la evolución de los ideales de distancias exóticas del romanticismo y de las utopías del Renacimiento. Su apariencia distante –geográfica, histórica, lingüística, étnica– sugería la zona antípoda de la razón que era espacio acorde de la inspiración. Este espacio coincide con el mundo arcádico de los ensueños primitivistas que el surrealismo heredó de los románticos.¹⁴ Antonin Artaud se aventuró al encuentro de ese ideal

¹⁴ El *primitivismo* es “la crítica de la propia sociedad por medio de su comparación con un estilo de vida menos ‘avanzado’ cultural o tecnológicamente”. Si en principio fue un sistema de representación de un *otro* necesario, se lo puede comprender como parte de la subconsciencia cultural: una *presencia arquetípica en la vida psíquica*. Para los surrealistas, la noción de una Edad de Oro se perfiló con la postulación de una táctica para acceder a ella, por medio de la rebelión, ya fuera en los actos, en el lenguaje o en la experiencia del mundo. Sobre el tema, véase: Michel Bell, *Primitivism*, Methuen, Londres, 1972; Andrew Welsh, *Roots of Lyric: Primitive*

entre los tarahumaras. Breton, un poco menos literal, lo mencionó como seña de simpatía en su visita a México en 1938; y dio con ello inicio a la noción del “país surrealista”:

Pero México no es un mito, es un México que está vibrante, no sólo para el oído del poeta, sino para el de todos los hombres que tienen cuidado de distinguir la condición social de la condición humana, y se esfuerzan, como se hace aquí, en determinar los medios colectivos, para asegurar su compatibilidad.

—¿Hay un México surrealista? Si Ud. cree que lo hay, ¿dónde lo ha encontrado? — Aparte de todo lo que he dicho, México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro el México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas.¹⁵

Esta idea funcionaba desde la mentalidad europea y acarrea el problema de que la prefiguración romántica de lo distante no coincide necesariamente con el momento y problemas históricos particulares del lugar elegido por la fantasía. La idea se presta a malos entendidos en la observación somera y para el entusiasta de paso. Se la debe interpretar dentro de su propio contexto histórico, como parte del discurso de exploración surrealista. No es, por otra parte, un argumento válido de análisis de la motivación del surrealismo hispanoamericano en sí mismo, sino una fórmula de adhesión al ideario surrealista. Dudo que haya una base distintivamente “surrealista” en el inconsciente colectivo en nuestra zona cultural; mucho menos en los elementos tangibles de nuestra topografía. Querer reconocer como surrealistas esos elementos no es más que parte de una búsqueda apresurada —no menos válida por lo demás—,

Poetry and Modern Poetics, Princeton University Press, Princeton, 1978; la cita, en: Preminger y Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993, s. v. PRIMITIVISM. La traducción es mía.

¹⁵ Rafael Heliodoro Valle, “Diálogo con André Breton”, citado por Schneider, p. 136. Apareció originalmente en *Universidad de México* (junio de 1938), pp. 5-8.

por una parte de la crítica, de determinación de identidad cultural. Esa afirmación es una manera de aproximación a la experiencia surrealista hispanoamericana, pero no la fuente de actividad surrealista por sí misma.

De hecho, la experiencia surrealista en Hispanoamérica consiste en el activismo y obra de un grupo de artistas cuyas preocupaciones esenciales coincidían o se reconocían en las del movimiento surrealista: la búsqueda simbólica de las profundidades míticas del ser humano, dondequiera que éste se encuentre; pues la búsqueda del origen ocurre en una dimensión interna; y como la realización de un lenguaje determinado por esa búsqueda. Por parte de los poetas estudiados aquí, sólo Enrique Gómez-Correa llegó a enarbolar la idea de un determinismo geográfico surrealista, y no de manera central. El resto postuló más profundamente su visión de interiorización espiritual y mítica.¹⁶ En todo caso, lo que se podría ahora llamar la koiné del surrealismo, la suma de variantes internacionales de sus postulados estéticos y poéticos, dependió más de un estado histórico en crisis, compartido a nivel mundial. Éste promovió un lenguaje crítico que desgajaba la realidad en turno.

Cuando César Moro escribe en México la presentación de la Exposición Internacional del Surrealismo en 1940, declara la disposición natural, atávica, del Nuevo Continente al surrealismo, por su cauda atesorada de magia visible en el cielo nocturno de América:

¹⁶ Octavio Paz y César Moro expresaron su interés en culturas americanas antiguas. En Paz y en Enrique Molina, como se verá en su momento, es notoria la conciencia de la búsqueda del origen en un plano arquetípico genésico. De esta manera, adelante, sus textos son surrealistas porque coinciden con las búsquedas que animan al movimiento, más que por una determinación *avant la lettre*.

Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil siglos se confunden y se distinguen en la conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La Noche purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú. Países que guardan, a pesar de la invasión de los bárbaros españoles y de las secuelas que aún persisten, millares de puntos luminosos que deben sumarse muy pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional.¹⁷

Esta afirmación, aparte de lo ya dicho, reconoce como un vertedero de signos el paisaje latinoamericano, que de inmediato se torna simbólico; y señala un abrazo completamente atemperado del movimiento surrealista. Por otra parte, la idea de luces –revelaciones– entre la oscuridad no es inexacta. Pues en efecto los puntos luminosos del surrealismo en México o Perú contrastan con el ambiente general de incredulidad, aversión, rechazo o esnobismo ante ese movimiento.

El surrealismo se adoptó contra marea; entre la incompreensión y el conocimiento de iniciados. Que es lo mismo que decir que se conoció poco aunque sus animadores lo experimentaran intensamente. La obra poética plenamente surrealista se tardó en dar a conocer, se entendió mal o se olvidó. A pesar de todo, el movimiento surrealista tuvo una etapa efectiva en Hispanoamérica.

La idea de Artaud y de Breton, quienes visualizaron el continente americano como una posible realización histórica de los ideales a que aspiraban, tuvo una parte correspondiente en Juan Larrea, que había tenido probados contactos con la vanguardia europea e hispanoamericana. En 1944 aparece *El surrealismo entre Viejo y*

¹⁷ André Breton, César Moro, Wolfgang Paalen (organizadores), *Exposición Internacional del Surrealismo*. Enero – febrero de 1940 [catálogo], Galería de Arte Mexicano, México, 1940, s.p. Véase también L. M. Schneider, “De la exposición al éxodo”, en su libro ya citado, pp. 167-233. La presentación de Moro aparece en la página 173.

Nuevo Mundo,¹⁸ que desarrolla y reformula la misma idea: “La trascendencia surrealista [...] apunta de un modo decisivo hacia el Nuevo Mundo”. Para sustentarlo establece una crítica del movimiento surrealista en su circunstancia histórica y en su consistencia:

El surrealismo, como fenómeno histórico, constituye un fruto poético extremo de la civilización occidental que en él formula sus impulsos de superación o tendencia mutativa hacia la universalidad; fenómeno que forma parte de un sistema histórico más amplio –rpto de Europa– correspondiente a la transferencia o solución de continuidad entre un mundo antiguo y un nuevo mundo.

[...]

el surrealismo cumple su cometido que es llegar hasta el extremo límite de su mundo, al lugar desde donde se divisa la prometida Realidad.¹⁹

La reflexión sobre el surrealismo se hace converger con la preocupación sobre la posición histórica de América, que se quiere ver como resolución en la realidad de los ideales de la decadente Europa:

He aquí la clave del firmamento americano. La actitud específica del Nuevo Mundo –el contenido que justifica su plenaria calidad de continente verdadero– ha de ser, por primera vez en la Historia de la humanidad y como consecuencia de esa Historia, un Realismo con mayúscula en cuyo seno se convezan orgánicamente las antinomias polares.²⁰

En 1945, un año después de la obra de Larrea, aparece la *Histoire du surréalisme*, de Maurice Nadeau, que consolida el inicio de la reflexión y la toma de distancia crítica sobre el surrealismo en tanto que movimiento histórico más o menos cumplido.

¹⁸ Juan Larrea, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Cuadernos Americanos, México, 1944.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 68 y 72.

²⁰ *Ibid.*, p. 96.

En 1950 aparece el primer trabajo académico –de que tengo noticia– sobre el surrealismo en un contexto hispánico. Es *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, tesis publicada de Manuel Durán Gili,²¹ que revisa la presencia del surrealismo en poetas de la Generación del 27. Entre sus observaciones, distingue la etapa de desarrollo de “tendencias superrealistas en España” entre 1925 y 1936, y destaca que “el surrealismo no es en España un movimiento autóctono. [...] Es, más que un movimiento autónomo, una etapa en la evolución de los poetas que –en su mayoría– van acercándose a él lentamente, se detienen un instante en su umbral, y luego se apartan, buscando su renovación por otros caminos”.²² A partir de ahí, la vertiente de estudios sobre el surrealismo y la Generación del 27 ha requerido de un enfoque que conciba el surrealismo como una modalidad expresiva –no una adopción estética plena– que se independiza rápidamente de su origen doctrinario en Francia. Ésta es la postura crítica general ante los poetas que muestran algún filón surrealista en su bloque verbal, sin estar asociados al surrealismo de manera fija. No obstante, ha de cuidarse de no rebasar una acotación histórica congruente con esa modalidad surrealista, que no se puede extender ni alejar demasiado. Los poetas de este estudio, en cambio, superan la sola modalidad expresiva; están más apegados al cuadrante histórico y teórico del surrealismo. Y los problemas que de ahí surgen son también diferentes.²³

²¹ Manuel Durán Gili, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, UNAM / FFL, México, 1950.

²² *Ibid.*, pp. 38 y 39.

²³ La cuestión del surrealismo en España escapa de mi trabajo, pero vale anotar algunos textos para la orientación general al respecto: Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Turín, 1963 (en español: *Los poetas surrealistas españoles*, trad. de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 1971); Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1968 (en español: *Los surrealistas españoles*, Taurus,

Apareció en 1961, de Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*.²⁴ Allí se reconoce que el movimiento surrealista persiste más allá de 1939; y se observa en su fase internacional la latitud hispanoamericana, en los chilenos de la Mandrágora y en la revista *Dyn* de México. A los tres años apareció, del mismo Bédouin, *La poésie surréaliste*,²⁵ la antología final y “oficial” del surrealismo, donde se incluyen poemas de César Moro y de Octavio Paz. Por los mismos años, el surrealismo también entró en la historiografía literaria latinoamericana, como tendencia cultural y parte del ambiente de nuestra vanguardia. En la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Enrique Anderson Imbert, de 1961, aparecen ya los nombres principales del surrealismo en nuestro continente. Se reconoce a estos poetas dentro de su contexto nacional más un ingrediente surrealista característico en alguna etapa o en sus obras en general.²⁶ Más concreta es la observación de Guillermo de Torre en *Historia de las literaturas de vanguardia*,²⁷ que reconoce como repercusión surrealista en Hispanoamérica a las revistas *Dyn*, *Leitmotiv* y *A Partir de Cero*. Y destaca en la acción surrealista los nombres de César Moro, E. A. Westphalen, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa, Octavio Paz, Enrique Molina,

Madrid, 1972); C. B. Morris, *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972 (en español: *El surrealismo y España, 1920-1936*, Espasa Calpe, Madrid, 2000); Domingo Pérez Minik, *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975; Víctor García de la Concha (ed.), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982; Jesús García Gallego, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931) (La crítica de las revistas literarias en castellano y catalán)*, Ubago, Granada, 1984; Ángel Pariente, *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Júcar, Madrid, 1985.

²⁴ Jean-Louis Bédouin, *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*, Denoël, París, 1961.

²⁵ Jean-Louis Bédouin, *La poésie surréaliste*, Seghers, París, 1964.

²⁶ Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, II: *Época contemporánea*, FCE, México-Buenos Aires, 1961.

²⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.

Julio Llinás y Aldo Pellegrini. Ésta es a la fecha la lista mínima de este movimiento en nuestro continente.

En 1968 aparece el primer estudio sobre el surrealismo hispanoamericano elaborado por Stefan Baciú,²⁸ que dio paso a la serie de trabajos que se ocupa de reconocer y discutir la presencia efectiva del surrealismo en nuestro continente. En 1971 Julio Ortega señala la reunión de la tradición literaria hispanoamericana y el surrealismo,²⁹ que da pie a la liberación de una *escritura* peculiar del surrealismo y de nuestra poesía. Y, más allá, que da pie a la “escritura de la modernidad” en Hispanoamérica. En el radio de acción del surrealismo, entre nosotros, se menciona el “periodo surrealista” de Octavio Paz; el “lugar” primordial de César Moro, de quien ofrece Ortega un análisis sucinto de su lenguaje poético, así como del de Enrique Molina.³⁰ El propio Paz, en 1972,³¹ reflexiona sobre el papel unitario e internacional del surrealismo, del que se desprenden “actividades surrealistas” pero no “surrealismos”. Entre los poetas hispanoamericanos que participaron en el surrealismo, señala a César Moro, E. A. Westphalen, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Enrique Molina, Aldo Pellegrini, y a sí mismo. Ésta es la nómina central de los actores surrealistas en Hispanoamérica, de la que originalmente he partido.

²⁸ Stefan Baciú, “Points of Departure towards a History of Latin-American Surrealism”, *Cahiers Dada-Surréalisme*, 2, Lettres Modernes Minard, París, 1968.

²⁹ Julio Ortega, “La escritura plural (*notas sobre tradición y surrealismo*)”, *Revista Iberoamericana*, 37 (1971), pp. 599-618.

³⁰ Otros autores mencionados, en un muestrario amplio, son Pablo Neruda, Francisco Madariaga, Juan Sánchez Peláez, E. A. Westphalen, Marco Antonio Montes de Oca, Homero Aridjis, etc. Algunos de éstos son autores en quienes se reconoce, si no los postulados surrealistas, sí su naturaleza disruptiva del lenguaje literario tradicional.

³¹ Roberto González Echeverría y Emir Rodríguez Monegal, “Interview: Octavio Paz”, *Diacritics*, vol. 2, núm. 3 (1972), pp. 35-40.

En 1974 aparece por fin la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, de Stefan Baciú.³² Durante su preparación (que se remonta a 1955), contó con las observaciones de Benjamin Péret, André Breton y Octavio Paz, quienes orientaron, comentaron o aprobaron el trabajo. Su primera aportación consiste en reconocer en el surrealismo de Hispanoamérica un movimiento bien definido y más consistente respecto al de otras manifestaciones surrealistas fuera de Francia. De hecho, simpatiza con la idea de un “continente surrealista”, cuya geografía e historia señalan una afinidad innata con el surrealismo. De mayor importancia es su selección de autores, que fija a los poetas que “han participado, *sin excepción*, en los grupos locales vinculados al Movimiento Surrealista”.³³ De entre ellos, destaca como “valores definitivos” a Octavio Paz, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, César Moro y Magloire-Saint-Aude.

Pero la literatura moderna en general ha incorporado las preocupaciones y las estrategias del surrealismo en una gama diversa de matices, donde es posible que no haya ningún contacto real con el movimiento surrealista en sí mismo. Baciú llama *surrealizantes* a aquellas escrituras que presentan algún elemento surrealista, más bien estilístico, sin tener una identificación con los ideales estéticos fundamentales del surrealismo; y llama *parasurrealistas* a las escrituras que “coinciden o han coincidido con el movimiento o con su expresión poética”,³⁴ es decir, que coinciden con el ideario surrealista aunque no participaran en él. De aquí se deriva que el criterio de

³² Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974.

³³ *Ibid.*, p. 21. La lista de poetas es la siguiente: Argentina: Carlos Latorre, Julio Llinás, Enrique Molina, Aldo Pellegrini, Antonio Porchia; Chile: Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa; Haití: Magloire-Saint-Aude; México: Octavio Paz; Perú: César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

³⁴ *Ibid.*, p. 119.

reconocimiento de Baciú favorece la situación histórica e ideológica, para observar desde allí el desempeño estilístico. A diferencia de la crítica sobre el surrealismo en España o sobre visos surrealistas en momentos posteriores de Hispanoamérica, que trata de reconocer un *modo* surrealista que supera al surrealismo histórico.

Lo cierto es que el surrealismo es aprehensible como objeto sólo desde su situación histórica, su origen de vanguardia europea y sus alcances siempre enlazados a la figura de André Breton. En los movimientos aledaños y posteriores se pueden señalar características surrealistas, pero esos movimientos tienen otros rasgos centrales más definitorios, de manera que no podrá decirse como rasgo central que un poeta es surrealizante o parasurrealista. El surrealismo creó una conciencia que participa en muchos movimientos ideológicos del siglo XX, y en ese sentido es reconocible en ellos. Octavio Paz le asignó la idea de *enfermedad sagrada*, con la que se entiende que el surrealismo es una condición que afecta a la modernidad en general. Pero eso no hace de cada movimiento o escritura que tenga un rasgo suyo parte efectiva y distintiva del movimiento surrealista. Los términos *surrealizante* y *parasurrealista* son entonces sólo parcialmente útiles, pues presuponen la valoración de otras escrituras desde el mirador surrealista y no desde sus propias problemáticas. Así parece más viable la idea de *modo*, que no soslaya otras cualidades en la escritura donde se lo reconoce, cuando las escrituras que estudia no están directamente ligadas al movimiento surrealista reconocido en la historia.

Los poetas de la *Antología* de Baciu³⁵ participaron en efecto en el movimiento surrealista propiamente dicho; se relacionaron con el surrealismo –a veces brevemente– tanto en su historia como en sus ideas. Para el caso, existe un producto verbal derivado de esa relación. Esto no niega la fuerte influencia surrealista en otros autores de Hispanoamérica. Pero la escritura derivada de la resonancia surrealista constituye quizás otro problema. Para entender dicha escritura considero más útil la postulación de Julio Ortega, que sostiene que el surrealismo se reúne con la tradición y evolución de nuestra literatura de vanguardia sin la necesidad de señalar límites mayores; y edificando con ello un *texto del cambio*.

La *Antología* de Stefan Baciu representa la verdadera fundación del tema y sus problemáticas. Es la relación del evento y la reunión de los textos. La crítica posterior suma artículos, congresos y nuevas antologías donde se problematiza el lugar del surrealismo hispanoamericano y sus características. Vale destacar un par de ideas.

En 1985 apareció una *Antología de la poesía surrealista en lengua española* de Ángel Pariente.³⁶ Allí se incluyen poetas ibéricos y americanos por igual, atendiendo al orbe cultural hispánico como un todo. El surrealismo se entiende como modalidad expresiva de la poesía moderna. De tal grado que caben nuevos poetas en quienes se reconoce algún *filón* estilístico o temático surrealista, pero cuya participación o simpatía hacia el surrealismo es discutible (la Generación del 27, sin ir muy lejos; yendo más lejos: Vallejo, Girondo, Gilberto Owen, Novo, Neruda, Camilo José Cela).

³⁵ Octavio Paz (“Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”, *Plural*, 35 [agosto de 1974], pp. 74-76) señala dos omisiones: Francisco Madariaga y Aimé Césaire. Otro artículo derivado de la publicación de la *Antología* es el de Manuel Durán, “Hacia una definición de la poesía surrealista latinoamericana”, *Artes Visuales* (México), 4 (octubre-diciembre de 1974), pp. 21-23.

³⁶ Ángel Pariente, *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Júcar, Barcelona, 1985.

El marco temporal, no obstante, se mantiene restringido a poetas nacidos antes de 1930. En 2004 aparece *Un nuevo continente. Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*, de Floriano Martins.³⁷ Su esquema comprende un desdoblamiento del surrealismo en sus primeros tiempos hacia nuestro continente, donde fue asimilado orgánicamente, sin continuidad doctrinaria requerida, por poetas que se distancian en tiempo y espacio. Esto permite la inclusión de poetas como el venezolano Juan Calzadilla, el argentino Alejandro Puga (n. 1957), el canadiense Roland Guigère, el brasileño Sérgio Lima (n. 1939).

La necesidad de ampliar los esquemas surrealistas en ambas antologías corresponde probablemente con la idea de Stefan Baciú, de seguir el camino que el surrealismo en Hispanoamérica traza hacia los poetas *parasurrealistas*: “Otro libro que incluyera a los parasurrealistas y a los rebeldes (nunca a los surrealizantes) podría dar una buena imagen de este vasto territorio de la poesía latinoamericana; empresa excitante y peligrosa a la vez porque nos encontraríamos en un terreno donde, con frecuencia, se borran las fronteras.”³⁸ El *modo* surrealista verificable en muy diversos autores, considero, constituye por sí mismo otro tema de análisis, más allá del de la participación en el movimiento surrealista de algunos de nuestros poetas.

³⁷ Floriano Martins, *Un nuevo continente. Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*, Andrómeda, San José (Costa Rica), 2004. El antecesor inmediato de este trabajo, del propio Martins –y de título que refleja el de un célebre libro de Paz–, es *O começo da busca. O Surrealismo na poesia da América Latina*, Escrituras, São Paulo, 2001. Este libro ofrece un excelente panorama de la actividad surrealista en Latinoamérica, en su más amplio espectro, donde se destaca la revisión del surrealismo en el Brasil y en movimientos hispanoamericanos posteriores, como *Poesía sorprendida* o *El techo de la ballena*.

³⁸ Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, p. 119

En cuanto a las características de *estos* poetas, Anna Balakian³⁹ confirmó el empleo de técnicas surrealistas tales como el manejo desfasado de la imagen, la idea del azar en la visión del mundo y del lenguaje, el deseo como tema primordial. Pero hay un énfasis –agrega– en las *fuerzas misteriosas del universo*; y más particularmente, está la “visión monista de Breton”, que podía integrar los elementos del mundo con el objeto amoroso. En este sentido:

In the case of the Latin-American poets the human eye and ear achieved even greater penetration into the movements of the earth, which in turn opened up into the movements of the cosmos, giving this body of poetry a distinctively orphic quality.

[...]

The Latin-American poets who have come to my attention under the caption of surrealism have captured this notion of unity and totality and this new, convulsive beauty.⁴⁰

Esta idea pareciera fortalecerse por el entorno físico e histórico de estos poetas; por ejemplo, en *la loca geografía chilena*. (Y con ello se resiente un eco de las ideas de Larrea.) Pellegrini y Molina se identifican como *poetas cósmicos* (piénsese en el nomadismo de los paisajes de Molina). Paz semeja otro *magus* del lenguaje, como Breton. Se reconoce en general, en la peculiaridad del trato del paisaje, la nostalgia de una Edad de Oro, visible ante el paisaje propio. Mary Crow⁴¹ complementa esas observaciones precisando la idea –ya común en parte de la crítica– de que hay un telurismo, que a veces recurre al origen mítico indígena americano, en la escritura surrealista latinoamericana.

³⁹ Anna Balakian, “Latin-American Poets and the Surrealist Heritage”, en Peter G. Earle y Germán Gullón, edición citada, pp. 11-19.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 16 y 17.

⁴¹ Mary Crow, “El surrealismo latinoamericano”, *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 9, núm. 34 (1995), pp. 193-200.

Joaquín Roy⁴² subraya la importancia de observar la manera y las razones por las que un escritor americano asimila o rechaza los fundamentos del surrealismo. En efecto, para nosotros es más pertinente reconocer que la presencia y la disputa sobre el surrealismo en Hispanoamérica es parte de la historia de las ideas de nuestro continente. Las motivaciones de las adhesiones y de los rechazos son de por sí reveladoras. En general, afirma Roy siguiendo a Leopoldo Zea, la asimilación surrealista americana es parte de la búsqueda de identidad americana; y el resultado forma inevitablemente parte de nuestra literatura. En ese sentido, se puede decir que parte de nuestra vanguardia si no es surrealista, tiene en el surrealismo una de sus preocupaciones centrales.

Pierre Rivas⁴³ señaló la cualidad evolutiva del surrealismo en Hispanoamérica, entre la herencia y la mutación:

la présence du surréalisme en Amérique Latine excède de beaucoup les strictes filiations d'école et qu'il y a comme une osmose entre surréalisme et vision latino-américaine du monde. D'où ce paradoxe que s'il y eut peu de surréalistes stricts, l'esprit du surréalisme a fécondé durablement ce continent.⁴⁴

El surrealismo por tanto debe entenderse aquí –y sin faltar nunca a su origen– como una suma de preocupaciones que definen una actitud vital; y que según las condiciones de su movimiento, va definiendo nuevas formas, significativas según el medio donde aparece.

⁴² Joaquín Roy, “¿Hay un surrealismo hispanoamericano?”, *La Palabra y el Hombre*, 38-39 (1981), pp. 32-36.

⁴³ Pierre Rivas, “Le surréalisme en Amérique Hispanique. Heritage et mutation”, en Joseph Alonso *et al.* (eds.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, IFEA / PUCP, Lima, 1992.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

El surrealismo en la poesía de Hispanoamérica consta de al menos dos etapas. En la primera ocurren los eventos de asimilación y reinvención. Allí caben los poetas de la *Antología* de Baciú, los surrealistas propiamente dichos. Sus escrituras representan una exploración atenta de las posibilidades surrealistas en nuestra lengua. La segunda etapa es de disgregación de los elementos surrealistas en escrituras posteriores a las analizadas en este estudio; ya sean de los mismos autores, de escritores cercanos o de poetas más jóvenes. Esta segunda etapa, correspondiente al parasurrealismo de Baciú o al postsurrealismo de Paz,⁴⁵ no puede ya reconocerse puramente surrealista. Pero lleva consigo la conciencia del surrealismo.

El proceso de recepción y asimilación que ayuda a determinar el comportamiento del arte de vanguardia hispanoamericano es una característica de cualquier intercambio cultural, donde, a final de cuentas, el desarrollo de valores novedosos, que atiende a una nueva circunstancia, termina por ser un acto de expresión identitaria propio. El surrealismo, por complemento, se basó en valores que trascendieron fácilmente su momento histórico, pues apuntaban a preocupaciones universales; de ahí su éxito internacional. La ideología surrealista impactó en diversas medidas a cada medio expresivo.

Aparte de la poesía, la pintura y la narrativa tienen una pronunciada influencia surrealista y no podrían entenderse sin ella. Deben subrayarse como ejemplo central las figuras de José Carlos Mariátegui y de Alejo Carpentier, cuyas exploraciones en el

⁴⁵ Así considera Paz (reseña citada en la nota 34) a los autores posteriores al movimiento surrealista, pero afines al mismo.

indigenismo y en lo real maravilloso se ensamblaron en diálogo con el espíritu surrealista. Asimismo, las obras pictóricas de Wifredo Lam –poblaciones, pululaciones de insospechadas formas anímicas y térreas– y de Roberto Matta –asistencia no figurativa al *parto del pensamiento*– transitaron por el surrealismo a la vez que son altos referentes de la expresividad americana.

Ante el panorama recién expuesto, la relevancia de este trabajo consiste en confirmar la presencia de la poesía hispanoamericana en el movimiento surrealista con base en los elementos estéticos fundamentales del surrealismo. Y la tarea principal, una vez que se ha fijado apropiadamente el material de estudio, es analizar y describir pormenorizadamente esas escrituras que mejor caracterizarían el surrealismo en nuestra lengua, con el fin de aportar elementos para comprender este movimiento de una manera integral. Por añadidura, los cuatro estudios ofrecen a su vez luces en periodos creativos de estos poetas no especialmente revisados por la crítica.

CRITERIO DE SELECCIÓN

Con el fin de conocer con precisión los aspectos del surrealismo en la poesía de nuestra área cultural, mi selección parte de aquellos poetas que la crítica coincide en destacar casi sin reparos dentro del movimiento surrealista en Hispanoamérica: Moro, Westphalen, Arenas, Cáceres, Gómez-Correa, Paz, Enrique Molina y Aldo Pellegrini.

Para dar contexto a ese primer grupo deben distinguirse los lugares donde el surrealismo tuvo representación notable y asumida como tal: México, Santiago, Lima, Buenos Aires. Ello se verifica en la aparición de publicaciones surrealistas: *Mandrágora*, *El Uso de la Palabra*, *A Partir de Cero*, *Dyn*;⁴⁶ o en exposiciones (en México y en Santiago). En las revistas el surrealismo se esgrime como una ideología actual y patente, y se publica obra lírica de cepa surrealista. Entre los poetas que ahí participaron he elegido a aquellos de especial talento que hayan abrazado los valores de la estética surrealista, tanto en la escritura de poemas como en el activismo surrealista, en la reflexión, el periodismo, la organización o disrupción de eventos. De aquellos cuatro puntos cardinales se toman sendos poetas: Moro de Perú, Gómez-Correa de Chile, Molina de Argentina, Paz de México. Elegí asimismo la etapa en la que ellos se identificaron abiertamente con el movimiento surrealista y escojo, de acuerdo con las circunstancias del poeta y de la crítica sobre el mismo, un libro de poesía correspondiente a ese momento en cada caso. En cada uno de los estudios sobre estos poetas se ofrecen mayores detalles al respecto de sus aproximaciones al surrealismo.

El surrealismo en Hispanoamérica se avivó hacia la década de 1930, con la aparición fugaz de *Qué* (1928 y 1930) y los primeros libros de Westphalen. (*Las ínsulas extrañas* es de 1933.) Pero la aparición del grupo Mandrágora, la escritura de *La tortuga ecuestre*, la visita de Breton, marcan un quehacer surrealista mayor a partir de 1938. La década de 1940 es el espacio de convergencia de las preocupaciones sobre el

⁴⁶ La revista *Dyn* representa a México. Su interés, no obstante, gira en torno a las artes plásticas.

surrealismo de todos los autores revisados aquí y de las revistas y las exposiciones. Es el tiempo de los contactos con Breton y Péret. Es el tiempo de los viajes a París y del convivio en el café de la Plâce Blanche. Más adelante, en la década de 1950, ocurre un fenómeno de disgregación o maduración. La Mandrágora se desmiembra; dos de sus integrantes desaparecen y los restantes eligen la evolución o la soledad. Moro había escrito sus principales libros y moriría en 1956; Westphalen guardará silencio; Molina y Paz cerraron sus periodos más puramente surrealistas, aunque prosiguieron su desarrollo poético acompañándose del surrealismo de una manera menos estricta. *Semillas para un himno*, de 1954, bien puede cerrar esta etapa de auges. Este movimiento no se detuvo desde luego en seco y hubo más libros surrealistas (*Distribución del silencio* de Pellegrini es de 1966). Pero su mejor empuje se dispersó en nuevas preocupaciones y nuevas vías, no menos destacables en la historiografía literaria, que ya no necesariamente partían del surrealismo.

De este modo, el espacio de muestras se reduce y fija entre 1938 y 1954, etapa de máxima labor surrealista en Hispanoamérica.

SISTEMA DE ANÁLISIS, ELEMENTOS DE ARTICULACIÓN

Una vez definidos los poetas, mi intención es observar cómo funciona la estética surrealista en sus poemas y cómo se articulan sus *escrituras* bajo la influencia explícita del surrealismo. El punto de partida para encontrar las características esenciales del

surrealismo es su nivel estético; es decir, en sus preocupaciones sobre la percepción y la experiencia de la realidad, que se buscan alienadas de la experiencia habitual. Desvirtúan la percepción mediatizada por la razón en de favor una experiencia más inmediata, azarosa, onírica y, con todo ello, liberadora. Para el surrealismo éste es el medio de acceso a la posibilidad de la existencia plena. Desde allí es visible el desarrollo de su ideología, sus valores emotivos, morales y políticos; así como los valores poéticos, los de la producción de formas precisas, que definen la técnica. Es en aquel punto de partida donde un artista puede plenamente coincidir con el surrealismo.

Los elementos estilísticos del surrealismo son consecuencia de los fundamentos ideológicos, por lo tanto atender a la escritura automática o a temáticas oníricas no es el punto de partida en ningún caso ni una prueba terminante de la acción surrealista. Los elementos formales desde luego confirman el fundamento estético, pero debe evitarse suponer que aproximaciones estilísticas al surrealismo —de sí variable y diverso— bastan para adscribir un texto a ese movimiento. También se descarta cualquier prejuicio por el que se haya impuesto previamente la corona surrealista a un poeta o poema sin atender a sus valores expresivos e ideológicos primero.

Cada poemario aquí estudiado requiere acercamientos singulares y según necesidad se intensifica la revisión de áreas problemáticas; pero, en la medida de lo posible, se trata de proceder de acuerdo con un lineamiento general. En todos ellos se busca comprender su principio estético; su manera de formular el mundo y de

experimentarlo (*el lugar y la fórmula*). Esto significa establecer constantemente el lazo entre la meta comunicativa, su sentido (que suele ser la revelación), y su posibilidad (la táctica expresiva). De manera que, siempre alrededor de los poemas, se observará la intención ideológica y sus artefactos. Para determinar mejor el comportamiento de los textos se atiende primero a la descripción de elementos históricos, especialmente al encuentro del poeta en cuestión con el surrealismo –activo o razonado. Puesto que la experiencia surrealista evoluciona rápidamente, en ideas y estilos (por ejemplo en Molina o en Paz), es importante fijar ese momento de adhesión al surrealismo con ayuda de manifiestos u obra crítica y de la comparación sincrónica de tales textos de reflexión con la obra creativa. Para ello se ubican y citan los documentos biográficos o teóricos pertinentes. Con esto se procura señalar las primeras impresiones y vínculos del autor con el surrealismo; no obstante, no es mi objetivo historiar por completo la experiencia surrealista de cada poeta, sino sólo aquella que los haya llevado a la escritura del poemario en cuestión. Para elegir cada uno de los libros del estudio, se recuperan los textos que coincidan con el momento de máxima adhesión surrealista, en vida y en obra. Cuando aun así se requiere elegir entre más de un poemario, se atiende a parámetros de conveniencia crítica, como pueden serlo la lengua (francés, español) o el nivel de valoración que ya exista para el autor estudiado. Por ejemplo, la obra de Enrique Gómez-Correa es prácticamente desconocida, de manera que es útil aportar nociones sobre su texto –acaso– más valioso; en contraparte, el exceso de obra académica sobre Octavio Paz permite revisar un libro un poco desatendido. En todos los casos, la revisión de cada texto permite iluminar

partes de la obra de sendos poetas, posteriores o desentendidas en apariencia del surrealismo. A partir de allí se describen las preocupaciones estéticas y poéticas del autor con base en sus materiales críticos. Allí se señalan los elementos comunes con el surrealismo, adhesiones expresas, desarrollos de preocupaciones. En todos los casos resulta fácil ubicar elementos comunes entre la reflexión y la creación. A medida que se precisan estos elementos se va cerrando el marco de revisión, para aproximarse al análisis del poemario.

De los libros seleccionados, se describe primero el origen de su escritura, que suele estar ligada a activismos surrealistas. El objetivo central del análisis de los textos es destacar sus valores expresivos, su principal orientación comunicativa, lo que implica un ejercicio hermenéutico (a veces cerca del psicoanálisis), dada la habitual oscuridad y patetismo del discurso. Se intenta averiguar la materia y orientación de la imagen. El principio del análisis es precisar el fundamento estético que anima la producción lírica; el cual se apoya con la obra revisada en prosa. En cuanto al análisis concreto de los poemarios, se revisa el sentido de sus discursos; se los comenta y se señalan las partes más representativas, de donde se elige un grupo de poemas para su análisis. Éste consiste en la revisión del encuentro de los ideales estéticos y su efectividad comunicativa. La descripción de los textos atiende a sus temas y a sus recursos, en los niveles de lenguaje pertinentes. Se hacen alternativamente observaciones sobre el léxico, campos semánticos, la construcción sintáctica, las peculiaridades prosódicas, cuando es pertinente para esclarecer el todo. En cuanto a las figuras de dicción o de pensamiento, se llama la atención sobre los usos más

notorios o recurrentes, como la anáfora, la geminación, la acumulación o la amplificación, en la medida que iluminen el objetivo primordial.

Se tiene en cuenta de antemano que el lenguaje surrealista es plenamente analógico y tiende al empleo de la metáfora, del equívoco, de la polisemia y la libre asociación. Esta riqueza promueve que los textos sean tan multivalentes como inaccesibles; pero el estilo intrincado es más bien una peculiaridad casual del discurso surrealista. Este hermetismo discursivo, esa oscuridad casual, tiene una honda motivación en la noción *hermetismo* como cualidad de un discurso misterioso y taumatúrgico, el cual es parte de la estrategia de revelación y liberación surrealista. El texto surrealista invita constantemente al abandono en la intuición, en lo onírico, como clave para una interiorización órfica, con el fin de descubrir el sentido del mundo y la vida. Las afinidades –pero no lazos explícitos– con la tradición del *corpus hermeticum*, en realidad, declaran la raíz idealista del surrealismo. De acuerdo con lo anterior, se ha de buscar el sentido de los textos en la motivación reveladora más que en la peculiaridad estilística. Por esta misma razón, para la aproximación a los poemas tengo en cuenta también el análisis del mito y del nivel arquetípico.⁴⁷

Se atiende entonces al comportamiento estilístico de los versos cuando éste alumbra el sentido y la preocupación estética central; y se evita la mera observación de los caprichos formales de su escritura, que puede llevar a juicios inexactos. Se atiende a la motivación de la forma; a la marea y no a la ola. Tampoco se intenta

⁴⁷ He procurado establecer un método de análisis que se deriva de las peculiaridades de los propios textos y que a su vez ayuda a determinar las cuestiones alrededor de ellos. Las estrategias de aproximación atienden principalmente a estructura y nivel significativo, donde se alcanza el nivel mitológico. Véase la sección final de la Bibliografía.

redescubrir las operaciones estilísticas surrealistas;⁴⁸ pero se las reconoce y se procede a partir de ellas. Por lo tanto, será común ver en las páginas que prosiguen reflexiones que atienden a problemas de interpretación primero y de reflexión, percepción, moral y emotividad en el fondo; pues son éstas las que aportan mayor significado a los poemas.⁴⁹ A final de cuentas, la lectura de los poemas atiende a sus valores vitales, a la medida en que el verso resignifica la existencia en el mundo.

HACIA EL SURREALISMO

Para dar una mejor idea de los términos pertinentes en los análisis que prosiguen, deseo señalar algunas líneas más de aproximación al surrealismo y sin pretender, claro está, resumirlo.⁵⁰

En cuanto a su historia, el surrealismo se desarrolló en varias etapas. Ayudan a definir las revistas que produjo, las disensiones entre sus miembros, las variaciones de los acentos en preocupaciones poéticas y estéticas diversas. Para efectos de este trabajo, basta distinguir tres grandes periodos.⁵¹ El primero, dorado o heroico,

⁴⁸ La crítica ha desarrollado ya ese trabajo. Véase por ejemplo Michael Riffaterre, “Extended Metaphor in Surrealist Poetry” y “Semantic Incompatibilities in Automatic Writing”, en su libro *Text Production*, trad. de Terese Lyons, Columbia University Press, Nueva York, 1983, pp. 202-220 y 221-239 respectivamente.

⁴⁹ Se sigue constantemente la clase de observaciones de Ferdinand Alquié, *Filosofía del surrealismo*, trad. de Benito Gómez, Barral, Barcelona, 1974.

⁵⁰ La bibliografía sobre el tema, en su historia, filosofía e interpretación, es vasta. Dejo algunas obras de referencia en la bibliografía. Pero destaco la serie de trabajos de Anna Balakian, entre los que sobresale *Surrealism: The Road to the Absolute*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.

⁵¹ Para esta sección de la semblanza puede verse Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, París, 1964; y, más recientemente, Gérard Durozoi, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, [París], 2004. Sigo a Rodolfo Alonso (“Vida y pasión del surrealismo”, *Plural*, 113 [febrero de 1981], pp. 32-35) en el esquema tripartita.

contemporáneo de las vanguardias, se inicia en 1924 con la aparición del *Primer Manifiesto* y de los doce números de *La Révolution Surréaliste*. Aparecen, como parte del movimiento, las primeras experiencias de escritura automática, de busca de estados de médium, juegos de azar creativo y la actitud política beligerante en todos los medios que apunta hacia la revolución. Al segundo periodo, que inicia hacia 1930, lo caracterizan una mayor participación política, en *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, el *Segundo Manifiesto*, y la disensión o expulsión de miembros del grupo, que a su vez termina desengañándose del comunismo y recobrando distancia. Durante la Segunda Guerra Mundial aparece el tercer periodo, cuando Breton está en América y escribe los *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*. Según Rodolfo Alonso:

Los métodos y las ideas del movimiento se ponen de manifiesto en los mayores artistas de vanguardia de la época, acepten o no ser denominados surrealistas, y por todo el mundo aparecen discípulos y grupos enteros dispuestos a asumir y sostener los postulados surrealistas fundamentales de libertad, amor y poesía. El movimiento se enriquece así con el aporte de otras latitudes...⁵²

Esta tercera etapa es más reflexiva y madura. El surrealismo toma caminos diversos: es motivo de aparición de grupos simpatizantes, pero también ha alcanzado, subterráneamente a veces, a la poesía del siglo XX en general. Sobre esta influencia dijo Breton en 1952:

Es evidente, por otra parte, que después de treinta años de existencia y en razón misma de la influencia por oleadas más o menos fijas que ha ejercido, no podría sólo limitarse a aquellos que desean vivamente formar parte del actual entramado. No

⁵² R. Alonso, "Vida y pasión del surrealismo", p. 34.

dejan de producirse hoy obras que, sin ser exactamente surrealistas, lo son más o menos profundamente por su espíritu.⁵³

En ese punto, entre el anhelo de participar en el movimiento y la fundación de una voz propia, asisten los poetas hispanoamericanos al surrealismo.

En cuanto a sus valores ideológicos, el surrealismo parte de la noción de que el mundo moderno oprime y enajena al ser humano. Lo desnaturaliza. De ahí se desprende la necesidad de subversión, de protesta y de liberación, que propone transformar el mundo y la vida. Como el marxismo, el surrealismo quiere la liberación del hombre. Esto se instrumentaría con una búsqueda de conciencia de la situación del ser humano en la historia respecto de su fase originaria, tras cuyo choque se procura un nuevo equilibrio. Éste se emprende, en la realidad, por la acción artística, atípica e iconoclasta y con la participación social. El ansia de recuperar un estado pleno del ser humano lleva a la rebelión, a la negación y a la violencia contra los órdenes sociales establecidos. Es decir que el motor original para la violencia surrealista es el deseo. Al respecto comenta Ferdinand Alquié:

la violencia contra la sociedad, contra la religión, contra el mundo, recobra su origen primero en lo que el deseo tiene de más profundo, de más puramente natural. [...] Pero el deseo puede tomar otro camino, el de lo imaginario. Entonces, desrealiza el mundo, olvida sus leyes y se satisface cambiando la manera misma en que lo aprehende: ésa es la vía de la emoción, del sueño, de la ilusión, de la poesía y del delirio.⁵⁴

⁵³ Ángel Pariente, *Diccionario temático del surrealismo*, Alianza, Madrid, 1996, p. 353.

⁵⁴ Alquié, pp. 71 s. y 76.

El deseo emparejado con la violencia tiene como emblema el fuego en muchos de los poemas del surrealismo. Pues el fuego figura claramente el efecto escurridizo, la variación y la urgencia de las formas que el deseo descubre y se propone. Estas preocupaciones aparecerán en diversa medida en los poetas de este estudio. Especialmente los de la Mandrágora recogerán la idea del poeta como *héroe perverso*.

Los valores de la estética surrealista se sostienen en buena medida en un idealismo. Hay una noción de experiencia más pura más allá de lo visible; se acaricia la idea de búsqueda, en lo preconscious, de una experiencia más pura del uno mismo y de la realidad. Las vías tienen formas cambiantes, que se enfocan a un *trance*, sea el sueño, la locura o el amor y el deseo. Las búsquedas se definen en la postulación de imágenes internas y prístinas, que refieren el hallazgo de la parte primordial del ser humano. Con ello se intenta aniquilar los límites de que la historia y su coerción rodean la vida. Este idealismo se refleja en la constante exploración en la memoria y el deseo, de donde se postulan imágenes partícipes del presente. Es decir, se intenta atraer un *más allá* ideal al más acá del presente histórico.⁵⁵ El proceso de exploración implica la detonación del mundo histórico, que se reconoce caduco, para permitir

⁵⁵ El trabajo de Ferdinand Alquié sigue siendo el resumen más certero de estos valores en el surrealismo. “[E]n Breton se trata de descubrir el infinito en nuestras propias potencias, de actualizar directamente y según los caminos del deseo la totalidad de esas potencias, consideradas como capaces de trastornar el orden íntimo de la realidad con la cual se sienten en cierta afinidad secreta. Si el hombre debe convertirse en señor de la naturaleza, es en un sentido nuevo; en ese punto estamos más cerca de la esperanza mágica que de la esperanza científica; ya no es cuestión de reconstruir técnicamente el Mundo sometiendo a las leyes objetivas y rehaciendo las cosas conforme a procesos puramente mecánicos, diferentes de aquellos por los que la naturaleza los creó; se aspira a una conmoción que, al mismo tiempo que transforme el Mundo, cambie la vida. La esperanza en semejante conmoción supone el parentesco entre las potencias que construyen el Universo y los principios que dirigen nuestros pensamientos; conduce a la liberación de las fuerzas comunes al hombre y a la Naturaleza, fuerzas cuya imagen más aproximada nos la suministra el deseo. [...] Espera extasiada del porvenir, interpretación de lo maravilloso como signo de un más allá, no obstante humano, deseo de recuperación del pasado, preocupación en levantar todas las prohibiciones para alcanzar ‘la vida de la presencia’, esperanza de cambiar el mundo liberando el deseo...” (p. 48).

asomarse, a la distancia, a veces antípoda, al escenario paradisiaco donde el ser humano descifra su angustia existencial y su origen mítico. En ese escenario edénico está la fuente de las esencias y de la vida: es la llegada de los viajeros, el origen de los torrentes, la luz infatigable de los cuentos de hadas. La forma esencial de las cosas habita allí sin contingencias. No es forma angustiada, como el fuego; sino forma en reposo, como el agua, que es otro de los símbolos emblemáticos del surrealismo. El agua, *esencial y sustancialmente religiosa*,⁵⁶ purificadora, “[m]ás bien se vincula a la fluidez del deseo y opone al mundo de materia sólida de la cual pueden construirse objetos en forma de máquinas, un mundo pariente de nuestra infancia, donde no reinan las coercitivas leyes de la razón”.⁵⁷ La fluidificación de los elementos del mundo, en sus variantes simbólicas de fuego y de agua, constituye a la vez la destrucción de las leyes y el hallazgo del paraíso.

Pero representar las emanaciones del deseo, con el fin de vivirlas de nuevo, lleva a los problemas de cualquier idealismo: supremacía eventual de la imagen sobre la realidad, evanescencia de las experiencias invocadas, aislamiento del sujeto que proyecta imágenes (sea que sueñe o que desee), por ellas mismas.⁵⁸ El surrealismo es una lucha en términos abrumadores entre la presencia y la figura. Por eso, más que la certeza de la presencia, el surrealismo es la certeza de la búsqueda. Y la búsqueda es a su vez una esperanza en el porvenir. Dice Breton en el *Primer Manifiesto*: “Je crois à la

⁵⁶ Alquié, p. 96, recuerda esa frase de Bachelard en *L'eau et les rêves*.

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ Escribió Robert Desnos (“Tanto soñé contigo”, en Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*, Argonauta, Buenos Aires, 2006, p. 131): “Tanto soñé contigo, tanto caminé, hablé, me tendí al lado de tu fantasma que ya no me resta sino ser fantasma entre los fantasmas, y cien veces más sombra que la sombra que siempre pasea alegremente por el cuadrante solar de tu vida.” Véase además mi capítulo sobre César Moro.

résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire.” Ferdinand Alquie matiza: “el surrealismo pretende reconciliar el deseo y la representación; pero, a pesar de su esperanza en el futuro, concibe esa reconciliación sobre todo bajo el signo de un retorno al más acá”.⁵⁹

En cuanto a los valores formales, la preocupación central en la elaboración de cualquier poema surrealista es la posibilidad expresiva del encuentro azaroso e intuitivo de las palabras. El vocablo esconde posibilidades sorprendidas cuando se lo sabe atizar. Tómese como ejemplo el “Glosario” de Michel Leiris,⁶⁰ de donde cito: “INGÉNU – le génie nu”. De esta noción del lenguaje parte la mecánica para formar imágenes. Las palabras se ordenan según relaciones intuitivas; su resultado supera cualquier concepción racional, de modo que el discurso terminado tiende a ser sorprendente. Así se vislumbran además, puros e inmaculados, los elementos interiores, no del poeta, sino del lenguaje. En palabras de Anna Balakian: “the poet must look for the secret ramifications of words in the entire domain of language, the canals created by the association of sounds, of forms, and ideas”.⁶¹ La metáfora no depende tanto de la analogía, sino de la divergencia y de la contradicción. Es decir, la imagen se obtiene de la corrupción del sentido. El famoso *encuentro fortuito* de elementos que

⁵⁹ *Filosofía del surrealismo*, p. 195.

⁶⁰ Michel Leiris, “Glossaire: j’y serre mes gloses”, *La Révolution Surréaliste*, 3 (abril de 1925), pp. 6 y 7. No deja de ser curiosa la coincidencia de estas exploraciones creativas con la etimología medieval como estrategia de conocimiento y aproximación a la realidad: estrella: *stella*: *stans luna*: luna parada.

⁶¹ Anna Balakian, *Surrealism: The Road to the Absolute*, p. 146. Ofrezco en estas líneas un resumen de las observaciones sobre “La imagen surrealista” de esta autora.

chocan entre sí es a su vez la postulación de un efecto expresivo. Por tanto, la yuxtaposición es una de las circunstancias –más que recurso– del lenguaje surrealista.

De la imagen surrealista, destaca Balakian,⁶² se pueden resumir algunos aspectos, como la contradicción, visible en las series de afirmaciones, en apariencia congruentes, que van negando los elementos –o sus características–, recién descritos. También está la estructuración atípica de la imagen en sí misma, que no siempre completa en apariencia su sentido o que conduce a un cierre abrupto de lo que parecía sugerir. También las imágenes dan la impresión de visiones alucinantes, donde elementos comunes padecen efectos ajenos a su naturaleza (*verbi gratia*: la oxidación de un desierto). Lo abstracto se presenta muchas veces como objetos concretos y los objetos padecen la deformación de sus rasgos característicos. Por último, la imagen, al presentar elementos en contextos atípicos, promueve el humor.

El discurso intenta organizarse a la manera del comportamiento de los sueños: por condensación y transposición. Es decir, las imágenes representan varias situaciones o emociones a la vez; y los signos cambian constantemente sus valores significativos. *L'union libre* de Breton es ejemplo paradigmático; léanse sus versos finales: “Ma femme aux yeux de bois toujours sous la hache / Aux yeux de niveau d'eau de niveau d'air de terre et de feu”. En su libro aquí elegido, escribirá Paz: “Palabras locas peces vivaces frutos rápidos”. Suele haber en la representación de un elemento una calificación que lo violenta y que transforma su función significativa

⁶² *Ibid.*, pp. 152-156.

normal. Las imágenes tienen al mismo tiempo cargas de polisemia y de ambigüedad. Cada espacio vacío de sentido es el anuncio de un nuevo signo.

Muchas veces, el poema surrealista es una reacción en cadena de imágenes. Si cada imagen parte de un quiebre de sentido, éste se resuelve en una nueva imagen que repite la operación: “The composition of a poem is like an upside down pyramid, beginning with a word or metaphor, leading to an image and through conscious or unconscious associations to a series of images. Some of these poems consist of simple series, one image provoking the next one.”⁶³ Se procura la libertad absoluta de las palabras, situación que conduce hacia la escritura automática. El anhelo de esencias se refleja en la profusión de sintagmas nominales en la escritura de poemas. Los elementos gramaticales de transición o enlace entre los intervalos de cada imagen se suprimen y quedan sólo la yuxtaposición y la aposición. Las imágenes, de signatura trivial, contundente y naturalista, se oponen entre sí tal cual aparecen en el discurso y sin justificación racional de su presencia. Ello promueve encuentros imprevisibles y quiebres sintagmáticos.

La sintaxis no se ausenta; ni lo procura, como en *dadá*. Ocurre en cambio la postulación de una nueva sintaxis, de una nueva y explosiva estrategia de sentido que niega la percepción anterior y procura detentar una percepción renovada de la realidad. Idealmente, esta sola percepción ayuda a modificar la realidad. He ahí que el poema es un principio de revolución. La aglomeración de imágenes no es de ningún modo carente de sentido, de hecho hay una base fuertemente metafórica debajo.

⁶³ *Ibid.*, p. 157. Véanse también los artículos citados de M. Riffaterre.

Cada elemento sugiere una relación íntima, y muchas veces interpretable, con los deseos y preocupaciones internos del hablante. Más aún, he encontrado, cada elemento –sea un paisaje desolado, partes del cuerpo femenino, estatuas caídas– a su vez reitera un mensaje constante: el signo señala su propio hermetismo. El poema es un carro alegórico sin dirección necesaria y a veces en llamas. Con ello se da un aviso de irracionalismo u oscuridad, cuyo segundo mensaje es la invitación a experimentar cada escena postulada en sí misma, sin procesarla. La interpretación no es indispensable; la experiencia abrumadora, sí. De aquí que la estrategia de análisis del poema surrealista yazca más en comprender su orientación y su vitalidad, en lo emotivo de sus valores superficiales. La tarea de interpretación ofrece un festín freudiano, aunque monótono si sólo eso ofreciesen los poemas. Las escenas a lo Giorgio de Chirico se reiteran comúnmente. En ellas aparecen referencias a las ataduras que la sociedad mantiene sobre la vida humana; ataduras rotas o por romperse, en el encuentro de elementos literalmente desenterrados de otro ambiente y que refieren el deseo.

Los temas del surrealismo describen sus prefiguraciones teóricas. Es decir, giran en torno al deseo, a la rebelión y a la búsqueda del origen. En el amor se enlazan estos elementos. Se celebra en el erotismo y el deseo la presencia de la persona amada, quien se erige en símbolo del orden del mundo. En el amor “se recobran todos los prestigios del Universo, todos los poderes de la conciencia, toda la agitación del sentimiento; por él se efectúa la síntesis suprema de lo subjetivo y de lo objetivo, y se nos devuelve el encantamiento que los desgarramientos surrealistas parecían hacer

imposible. Del amor es de donde los surrealistas esperan la gran revelación...”.⁶⁴ El surrealismo es una forma de conocimiento en el amor.

Por su linaje romántico, el surrealismo enlaza la situación del sujeto amante con la naturaleza, que se convierte en referente de sus anhelos y en manera de su conciencia. El surrealismo va más lejos y problematiza la relación con la realidad y procura experimentar lo surreal: el mundo se convierte así en pantalla del sueño y creación verbal por sí mismo.

Dicho lo anterior, los cuatro estudios que prosiguen exploran en sendas escrituras las resonancias de estas concepciones, la manera como se reinterpretan y su originalidad y valores propios.

⁶⁴ Alquié, p. 108. Memorables libros ilustran estas reflexiones; baste mentar: André Breton, *Arvane 17*, Robert Desnos, *Corps et Biens*; Paul Éluard, *L'amour la poésie*, del cual recupero el primer poema:

A haute voix
L'amour agile se leva
Avec de si brillants éclats
Que dans son grenier le cerveau
Eut peur de tout avouer.

A haute voix
Tous les corbeaux du sang couvrèrent
La mémoire d'autres naissances
Puis renversés dans la lumière
L'avenir roué de baisers.

Injustice impossible un seul être est au monde
L'amour choisit l'amour sans changer de visage.

LA INTERPRETACIÓN DELIRANTE DE LA REALIDAD: CÉSAR MORO

Tu nombre aparece intermitente
[...]
A veces puebla el cielo en forma de minúsculas abejas
Siempre puedo leerlo en todas direcciones
Cuando se agranda y se complica de todas las palabras que lo siguen
O cuando no es sino un enorme pedazo de lumbre
O el paso furtivo de las bestias del bosque
O una araña que se descuelga lentamente sobre mi cabeza
O el alfabeto enfurecido

César Moro es el mejor representante del surrealismo en el continente americano. Luego de participar en el movimiento surrealista en París, animó las más notorias manifestaciones surrealistas en Hispanoamérica; y atrajo la estética surrealista a la lengua española dándole flujo propio. Su poesía, que representa de por sí un momento estelar de la poesía hispanoamericana, es el punto de partida para entender las consecuencias que el surrealismo llegó a tener entre nosotros.

Por su parte, en la escritura de *La tortuga ecuestre* se hace visible la madurez expresiva en la obra de César Moro (1903-1956). Es un libro especialmente revelador al que dan contexto la participación en el movimiento surrealista; la adquisición de la lengua francesa –y los retornos al español–; el intercambio de paisajes culturales entre Lima, París y México; el principio iluminador de la independencia intelectual y de la

libertad artística, de las cuales se derivó su relación con el surrealismo y la peculiaridad de su lengua poética.

LA VIDA ESCANDALOSA

En su juventud en Perú, la actitud e intereses artísticos de Moro incluían, junto a la poesía, las artes plásticas y la danza. Moro inició una carrera consistente en la pintura, cuyas primeras noticias se alejan hasta antes de 1922 en un dibujo del que Emilio Adolfo Westphalen da cuenta,¹ y “tiene realizada una obra importante como dibujante y pintor. Lo sabe, y por eso quiere *salir* de Lima, para que lo reconozcan, ya que entre los suyos se lo sigue considerando como un chiquillo”.² En la pintura inicia su viaje hacia las vanguardias con una primera predilección por los estilos del *art nouveau* y del *art déco*, que lo dispuso a recibir pronto nuevas influencias, como el cubismo. Pinta lo que después constituyó sus *Scènes péruviennes*, principal motor de su viaje próximo a Europa, y en las que un crítico llega a reconocer gran admiración por Picasso. Escribe a su hermano: “¿No piensas ir a París? Esa es mi idea, irme a París. [...] Sé que en París no todo es comprensión, en cambio sé que allí hay más gentes

¹ Emilio Adolfo Westphalen, “César Moro en 1922”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 170-176. (Recopilado de *Debate*, 32, Lima, mayo de 1985.) Según Westphalen (“Pinturas y dibujos de César Moro”, en *op. cit.*, p. 296-298), ilustró algunos libros: de José Vasconcelos (*Ideario de acción*, “de estilo cubista”), de Roberto MacLean y Estenós (*Alma errante*, en 1920) y de Federico Bolaños (1922).

² André Coyné, “César Moro: surrealismo y poesía”, *Biblioteca de México*, 13 (enero-febrero de 1993), p. 15. (Originalmente en *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina*, pp. 189-202.)

selectas reunidas que en todo el mundo. [...] En París por lo menos tengo la seguridad de hacer una exposición que sea nueva en París.”³

En esta época, idea el nombre con que firma en adelante y emblematisa así su nacimiento y su independencia como artista.⁴ Coyné da noticia de una carta (del 6 de septiembre de 1923), del poeta a su hermano, con la mención del nombre *César Moro*: “Cuando llegó tu carta, hace cuatro o cinco días, ya tenía –después de mucho pensar y no encontrar– un nombre: CÉSAR MORO...” En cualquier caso, prosigue Coyné, “no cabe duda de que dicha elección patentiza, mucho más que sus primeros versos, el nacimiento en Moro del poeta. Un acto fundador que, cuando llegue el caso, le permitirá elegir ser poeta en francés, porque dispone del nombre –tan magnífico como ‘eufónico’– que ha de legitimar su derecho.”⁵

El registro de poemas de Moro empezó con la publicación de tres textos en *El Norte* de Trujillo, en el número del 25 de enero de 1925. Estos y demás poemas de esos años fueron recuperados –bajo la rúbrica de “Primeros poemas (1924-1926)”– en la primera edición de *La tortuga ecuestre*⁶ por André Coyné. Él mismo comenta: “Son poemas de juventud de categoría desigual pero todos ellos manifiestan la

³ Coyné, “César Moro: surrealismo y poesía”, p. 15.

⁴ Westphalen da cuenta del nombre en una acuarela, firmada *César Moro*, con fecha de 1921 (“César Moro en 1922”, p. 172). Otras pinturas coetáneas aún dicen “Alfredo Quíspez Asín”, nombre legal de Moro.

⁵ Coyné, “César Moro: surrealismo y poesía”, p. 15. Otra circunstancia propicia para su joven vocación poética fue el frecuentar la casa de José María Eguren en Barranco, de cuya poesía permaneció devoto en los años posteriores, y de cuyo temperamento admiraría siempre la integridad y la dignidad del *poeta por excelencia*. (Coyné, “No en vano nacido”, *Eco*, 243 [enero de 1982], p. 303). Westphalen a su vez recuerda la *incorruptibilidad poética y vital de Eguren* (“Surrealismo a la distancia”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 151-152).

⁶ César Moro, *La tortuga ecuestre y otros poemas 1924-1949*, con una nota de André Coyné, Ediciones Tigroindine, Lima, 1958. Este material trata de reunir toda la poesía en castellano de Moro. De hecho, el colofón declara el 31 de diciembre de 1957 como término de la impresión. Una pequeña nota preliminar en la página 8 dice: “La edición original / de la Tortuga Ecuestre / se ha limitado / a 50 ejemplares / sobre papel Bond / con una xilografía en colores / original de Fernando de Szyslo [sic] / numerados del 1 al 50.”

libertad y la riqueza de una fantasía a la cual muy poco falta para que nos deslumbrase con nuevas evidencias, sin dejar ni un momento de desconcertarnos.”⁷

Los textos de “Primeros poemas”, todos en verso libre, muestran una labor poética involucrada si no con una vanguardia específica, sí con cierta búsqueda de modernidad. En general prescinden de puntuación y no hay una base rítmica regular, aunque se presiente una intuición bien afinada que sabe extender o abreviar las frases de cada verso. Hay poca tendencia a la rima, que en sus raras apariciones alterna asonantes y consonantes. Se delata la predilección de lecturas francesas, de simbolistas en particular.⁸ En la sección “Jaula de la serpiente” del poema “Parque zoológico” aparecen las siguientes líneas que muestran la noticia e interés de Moro en la vanguardia:

Esta es la serpiente dadá
semeja un gigantesco tornillo férreo

Ha inaugurado escuelas avanzadas
Y ahora desde su caja
Mira aviesamente

⁷ André Coyné, “Nota sobre la edición”, en *La tortuga ecuestre y otros poemas*, p. 82. “Viking”, el primer texto de los “Primeros poemas” de que se tiene noticia antes de la salida a Francia, está firmado en noviembre de 1924. Westphalen (“César Moro en 1922”, p. 171) aclara que en *Amauta*, 14 (abril de 1928; Ricardo Silva-Santisteban, anota enero de 1928), ya habían aparecido tres poemas: “Infancia”, fechado “Lima 1924”; “Oráculo”, fechado en “Cannes, setiembre de 1927” –y del que Coyné no da cuenta; y “Following you around”, fechado en “París 1928”. La rúbrica que Westphalen da del primer poema no coincide con ninguna de la sección “Primeros poemas 1924-1926” de la edición de Coyné: “Viking” está fechado en 1924, pero no da información de “Lima”; el texto inmediato, sin título, dice al inicio (casi a manera de título) “(para R. en Lima)”, pero está fechado “25. 1. 25”. “Following you around” aparece en Coyné, ed. cit., p. 48, en la sección “Poemas 1927-1949”, con el título “Abajo el trabajo” y fechado “París febrero 1928”.

⁸ Hay un epígrafe, en el tercer texto de “Primeros poemas”, en francés, de “Li Tai Po”; pudiera el quinto poema, “El corazón luminoso”, tener algún eco de Rimbaud y el séptimo recuerda en su título, “Esplín”, a Baudelaire. Pueden subrayarse algunos versos significativos, en “Esplín”, que anuncian la predilección temática de Moro y la apertura estilística de ese entonces, que a mi parecer preludian y atemperan el encuentro posterior con el surrealismo: “Como el fuego en la canción ardiente de la llama / como las lenguas innumerables del deseo / alegre roja ingenua / mi alma se adiestra / para la fiesta luminosa del pensamiento mío”.

“Parque zoológico” está dedicado a Alfonso de Silva, con quien una prima de Moro, Alina, se casó. Ella, que inició en Francia una carrera de cantante, lo presentará más adelante con el grupo surrealista. Salió Moro por fin del Perú a París en agosto de 1925,¹⁰ cuando tenía veintidós años y sus expectativas artísticas reposaban principalmente en la pintura y de manera secundaria en la poesía y la danza.¹¹

El París al que llegó Moro era el gran cruce de tendencias artísticas. Es comprensible que no fuera necesariamente el surrealismo su interés inicial: “el surrealismo surgía se expandía y ganaba adeptos entre los artistas plásticos. Es de ese año [1925] la primera exposición surrealista en París –pero a Moro le atraen entonces el rigor y la armonía de composiciones geométricas y cubistas.”¹² Si bien participó en dos exposiciones (en Bruselas –Cabinet Maldoror, marzo de 1926– y en París –Société Paris-Amérique Latine, marzo de 1927), los primeros tiempos en la capital

⁹ En las últimas líneas de este texto se alude a uno de los personajes dilectos del surrealismo: “Aquí está el gato negro / hierático guardián / de la jaula de los asesinatos / El sádico y profundo / gato negro / El faraónico conecedor del bien y del mal”.

¹⁰ Durante el viaje escribe “La carga de azúcar”, poema casi circunstancial fechado en “Puerto Chicama, 1-9-25”. Tres semanas después firma otro poema ya en Francia, “Arcachon, 22-9-25”, al que Coyné agrega otros cuatro, escritos también probablemente en Arcachon y uno más, del “14-1-26”, firmado en París. Estos textos son bastante diferentes de los anteriores. Cuatro de ellos están escritos en largas líneas que apuntan al versículo o sencillamente al poema en prosa. Algunos tienen tono epistolar y de vez en cuando recurre Moro a frases en lengua francesa. De nuevo aparecen algunas líneas afines al surrealismo: “Qué crueles mis sueños, cuando me hicieron ver aspectos agradables, cuando me mostraron que el sueño es más real que la vigilia, qué cruel la vida cuando me dio en sueño lo que en la vigilia no supe yo tomar...” Otro texto, de tema erótico, presenta un bombardeo de imágenes reforzado por el asíndeton y los juegos fónicos: “Vacilante visión vidriosos / ojos de volubles vetas / humo de barcos a vapor...” Este tipo de frases da cuenta del estilo contundente de articular imágenes, tan característico del peruano.

¹¹ Comenta Rafael Vargas (“Notas acerca de la relación entre César Moro y André Breton”, en *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*, Signo Lotófago, Lima, 2003, p. 106): “Moro se había embarcado a París con la intención de convertirse en bailarín profesional, para lo cual parece haber tenido especial talento –de hecho en París vivirá practicando, entre muchos otros oficios, el de maestro de baile.”

¹² Anota Westphalen, “César Moro en 1922”, p. 173.

francesa fueron difíciles y de estrechez;¹³ por falta de útiles dejó de pintar y la enfermedad lo distanció de la danza. Así, en esta época su labor como poeta empieza a cobrar mayor importancia.

De los años siguientes en Europa sólo se conservan tres poemas en español, de los cuales el primero acusa ya la influencia directa del surrealismo. El poema, de título francés y texto castellano, “Scarabée ou maman” (fechado “París 1927”), lleva un epígrafe de Louis Aragon, del que el poema es una variación bastante libre.¹⁴ El último poema en español en Francia está fechado en septiembre de 1928, sin título y con dedicatoria a Alina de Silva, quien fue su principal amistad en esos primeros años.¹⁵ El gusto de Moro completa su orientación hacia la literatura francesa. Así como encontraba en Moreau, Redon y Picasso sus ascendientes en pintura, en

¹³ Sobre la actividad y obra pictórica de Moro, pueden verse E. A. Westphalen, “Pintura y dibujos de César Moro” [con reproducciones, en *Amaru*, 9, marzo 1969] y “La primera exposición surrealista en América Latina” en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 296-298 y 305-311. También véase *Con los anteojos de azufre*, Centro Cultural de España, Lima, 2000; especialmente Rodrigo Quijano, “Con Los Anteojos de Azufre: Notas sobre Moro y las Artes Visuales”. Hay reproducción en línea en: <http://webserver.rcp.net.pe/convenios/moro/videamoro.htm> También hay una antología de la plástica en la antología de César Moro, *Prestigio del amor*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, PUCP, Lima, 2002, pp. 463-482.

¹⁴ Westphalen (“Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, ed. cit., pp. 205-217) comenta que también hay otro poema en español anterior a 1930, con epígrafe de Éluard. La recopilación de Coyné no lo registra. El segundo poema recuperado de esa época por Coyné implica algunos problemas filológicos. En la recopilación de Coyné se titula “Abajo el trabajo” y está fechado “París febrero 1928”. Como ya se indicó en la nota 7, Westphalen recuerda que apareció este texto en *Amauta*, 14, en abril de 1928, con el título de “Following you around”. Empero, Silva-Santisteban, en la cronología incluida en *Prestigio del amor*, aclara que el poema apareció en efecto en *Amauta*, 14, pero en el mes de enero. Otro dato y otra cuestión al respecto aporta la lectura del primer texto en francés conocido de Moro: “Con motivo del año nuevo” (firmado “París, 1930”). Su tercer párrafo inicia (versión de Armando Rojas, en *Biblioteca de México*, 13 [ene.-feb. de 1993], p. 13): “Un día oí un grito: ‘Abajo el trabajo.’” En ese punto, el propio autor hace una llamada a nota que dice: “Cfr. núm. 4 de ‘*La révolution surréaliste*’. De hecho, la portada de *La Révolution Surréaliste*, 4, complementa el título con la frase en tamaño menor: “et guerre au travail”. Sin mayor complicación, se está ante señales de adscripción al surrealismo.

¹⁵ Alina era la mujer de Alfonso de Silva, “el célebre pianista peruano y entrañable amigo de Vallejo” (R. Vargas, p. 110 n.). Luis Cardoza y Aragón (*El río*, FCE, México, 1996, pp. 219 y 268) cuenta que Alina, *pálida, muy joven y muy bella*, interpretaba tangos acompañada de su esposo. También, que en 1927 podía encontrarse en los cafés (como Le Dôme y La Rotonde) la *grata o sorprendente compañía* de gente como Carpentier, Toño Salazar, César Vallejo, A. de Silva, César Moro, M. A. Asturias, y a veces Huidobro o Larrea. Pedro Favaron (*Caminando sobre el abismo: vida y poesía en César Moro*, Antares, Artes y Letras, Lima, 2003) ofrece una iconografía donde pueden verse algunas fotos de Alina.

literatura los poetas modernos franceses marcaron su paleta verbal. Al respecto observa Westphalen:

[el vehículo] de la literatura francesa, sobre todo, el de su esplendorosa poesía moderna: el amor por Nerval, Rimbaud y Lautréamont, por Baudelaire y Mallarmé y, en este siglo, por Apollinaire, Raymond Roussel, Breton y Tzara, en especial, por su predilecto, Pierre Reverdy; le harían adoptar su idioma para la expresión poética, exaltarse y sentirse a sus anchas tratando de utilizar al máximo las posibilidades inéditas que le ofrecía un idioma tan diverso del nuestro. Luego, la adhesión al surrealismo sellaría definitivamente esa aceptación mutua del poeta y su nuevo ambiente.¹⁶

Hacia 1928 Alina lo presenta a los surrealistas, a cuyas tertulias empezó a asistir y con quienes hizo amistad. “Ingresó al surrealismo, convencido de que se trataba del ‘único movimiento’ de la ‘época’ que ‘intentara llevar la existencia humana hasta su grado máximo de incandescencia.’”¹⁷ Moro participa de sus discusiones y se involucra profundamente con sus ideas sin que falte la polémica. Mientras tanto, su presencia no dejaba de ser requerida por personajes de la talla de Breton, Éluard o Péret.

En estos años Moro adquirió el francés y lo hizo el medio natural de su expresión poética; “ello se debería al reconocimiento por Moro del francés como la lengua adecuada para la especie de poesía que él privilegiaba. Las ambigüedades de sonido y sentido –tan abundantes en el francés– se adaptan bien a las sutilezas y la duplicación de significados de buena parte de su obra poética.”¹⁸ Por su parte, Coyné

¹⁶ E. A. Westphalen, “Nota sobre César Moro”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 110. Publicado originalmente en *Revista de Cultura Peruana* (Lima), 4, enero de 1965.

¹⁷ Coyné, “César Moro: surrealismo y poesía”, p. 16.

¹⁸ E. A. Westphalen, “Para una semblanza de César Moro”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 196. Américo Ferrari, “Tres exiliados”, *Eco*, 230 (diciembre de 1980), p. 186, reflexiona también sobre esta cuestión:

agrega: “no bien ‘oyó la voz surrealista’, Moro quiso ser el instrumento que tan sólo sirviera a ‘orquestrar la maravillosa participación’ tal como la oyó desde un principio: en francés.”¹⁹

El manejo de la lengua francesa, que lo caracterizará ya casi siempre, empieza a hacerse visible a principios de los años treinta, con “À l’Occasion du Nouvel An” (marzo 1930) y “On rêve comme on sort le Dimanche” (diciembre de 1931). En 1932 muestra algunos poemas a Paul Éluard y a André Breton, quienes reiteraron en repetidas ocasiones su interés por el peruano.²⁰ A ellos dedica una colección fruto de esos años. “Estos poemas y su sombra consecuente y su luz consecuente están dedicados a André Breton a Paul Éluard con la admiración sin fin de César Moro”, dice al principio de la serie organizada al parecer en 1937, que no llegó a publicarse y que ahora se conoce como *Ces poèmes...*;²¹ este poemario es la primera colección del todo surrealista de Moro.

“Vano sería aventurar una respuesta a este por qué [el francés]; porque así lo quiso; una profunda afirmación de libertad, sin duda, incluso ante aquello que más suele atar a un hombre con su lengua materna. [...] El poeta poseía perfectamente las dos lenguas, pero su dedicación a la poesía y los inicios de su verdadera labor de poeta se identifican con la vida en medio de esa familia espiritual que fue para él el grupo surrealista de París; prefirió escribir en la lengua de sus amigos, como otros optan por escribir en la lengua de sus padres.”

¹⁹ Coyné, “César Moro: surrealismo y poesía”, p. 16.

²⁰ Coyné, *loc. cit.*, recupera los siguientes fragmentos: “‘Tengo siempre en la mente el recuerdo del poema perfecto que Ud. me ha dado’, le escribe, por ejemplo, Breton; y Éluard, más explícito: ‘Quiero manifestarle con qué placer estoy leyendo y releendo los admirables poemas del primer cuaderno que Ud. me ha confiado (...). Pocas cosas pueden unirme tanto a lo que todavía conservo de mi juventud.’” Breton lo invitó años después a escribir sobre arte mágico (misma encuesta que se dirigió a Octavio Paz) y todavía después escribió la breve esquela “Nôtre ami César Moro” (*Le Surréalisme Même*, 1 [1956], p. 60), en ocasión de su muerte. Westphalen (“Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 214 n.) copia la siguiente línea de una carta de Breton a Tzara, del 19 de julio de 1932: “Éluard y yo hemos recibido sendos poemas de Moro, alguien que sabe agradecer.”

²¹ *Ces poèmes / Estos poemas...*, ed. de André Coyné y trad. de Armando Rojas, Libros Maina, Madrid, 1987. La rúbrica de estos textos los ubica entre 1930 y 1936. Américo Ferrari (“Lord Moro y las moradas del amor”, en su libro *La soledad sonora*, PUCP, Lima, 2003, pp. 241 y 243) ha comentado sobre este libro: “Estos poemas, por la libertad con que se asocian las imágenes y por el automatismo de la escritura, atestiguan la identificación de Moro con las líneas directrices de la actividad poética del surrealismo. [...] La poesía de *Ces poèmes...* describe una parábola en la que se esboza la historia de un amor desde que el amante se acerca al amado e ignora la ausencia porque ‘mi fuerza nace de tu rostro.’”

Sus participaciones más visibles en el surrealismo se revelan además en las colaboraciones en el manifiesto *La mobilisation contre la guerre n'est pas la paix* (1932), en el libro colectivo de homenaje a *Violette Nozières* (1933) y en la publicación del poema “Renommée de l'amour” en *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (núm. 5, mayo de 1933, p. 38).²²

Ésta es la época cuando la lengua poética de Moro empieza a encontrar sus matices más peculiares y característicos. En el francés y en el surrealismo descubre el medio apropiado para su desarrollo estilístico, mismo que permanecerá intacto aun fuera de esa lengua y distanciado de ese grupo años después. Sus textos muestran ya el manejo del automatismo, su profusión de letanía de frases nominales de las que se deriva el ritmo del poema, y su brillantez característica. Sus preocupaciones emparentan la posibilidad de un mundo en la revelación de un paisaje donde el lenguaje, el deseo y el amor se confunden. Versos de un poema de la época lo sugieren: “C'est pour ta présence que la mer se lève / Nous on viendra toujours au paysage de nous-mêmes”.²³ Mas “Renommée de l'amour” es representante espléndido:

L'amour dédicace à l'amour
Les jours sans pluie
Et comme il convient les beaux jours
Pour l'amour et ses préférences
Au renom du plus vieil amour
À la pluie du mot amour

²² Westphalen (“Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas”, p. 214) da noticia de otro poema, en prosa, con el mismo título, fechado “20 de agosto de 1933”, que ha aparecido en *Escandalar* (Nueva York), 3 (julio-septiembre de 1980), p. 60.

²³ Aparece en la antología *Prestigio del amor*, ed. de Ricardo Silva-Santisteban, PUCP, Lima, 2002, p. 50.

Au seul amour sans regret sans bonheur sans retour
À l'avenir des fous
Aux fossoyeurs aux gais compagnons du bain
Au poignant au brûlant souvenir du tatouage
À ma chère mort
À ceux qui doutent encore
Aux trésors des aveugles
Aux larmes
À l'eau au vent au feu à l'amour
À l'espoir de celui qui brise son amour
Au torment de feu et de glace...²⁴

Coyné recuerda: “mientras escribía la extraordinaria secuencia de *Estos poemas...* Moro experimentó como nadie que ‘lo maravilloso es siempre bello’, que ‘cualquier tipo de maravilloso es bello’, que no hay ‘nada bello fuera de lo maravilloso’.”²⁵ La entrega con que se había dedicado a la plástica, de visos hedonistas y desesperados, no es diferente de la que emprenderá en su poesía. Observa Westphalen: “...vemos a Moro como ese pintor a quien ve *entregado de lleno*, plenamente gozoso a su tarea de hacer tangibles, vivientes, concretos, los volúmenes, las formas, la transparencia, la distancia y el color de su deseo.”²⁶

César Moro salió de París en 1933²⁷ y, tras un breve paso por Londres, vuelve a Lima a finales de año. De 1934 data la organización de otra serie de poemas, *Couleur de bas-rêves tête de nègre*, que tampoco llegó a publicarse;²⁸ y el artículo sobre la situación

²⁴ En ocasión de traducirlo, ha dicho Álvaro Mutis (“Encuentro con César Moro”, *Amaru*, 9 [marzo de 1969], p. 52): “Este poema es una muestra hermosísima de una poesía que, por su rigor y sus vastos dominios de sombra luminosa y transparente delirio, no tiene igual ni antecedente en la lírica de nuestra América.”

²⁵ Coyné, “César Moro: surrealismo y poesía”, p. 16.

²⁶ Westphalen, “Sobre César Moro”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 193.

²⁷ Westphalen (“Para una semblanza de César Moro”, p. 200): “es de suponer que hubo razones personales muy poderosas que obligaron a Moro a abandonar París. En su caso habrá que tener –desde luego– en cuenta la crisis social política económica por la que atravesó Europa al comienzo de los años treinta.”

²⁸ *Couleur de bas-rêves tête de nègre*, Altaforte, Lisboa, 1983. También en *Lienzo* (Lima), 7 (mayo de 1987), pp. 47-67.

cultural que el Perú enfrentaba, “Los anteojos de azufre”, donde se destaca su adhesión al surrealismo:

En este medio triste y provincial, sórdido como un tonel vacío, donde el medioevo se prepara a festejar dignamente al fundador de Lima, la bella bomba mortífera del surrealismo nos llega para ayudarnos a desesperar más y más, para destruir hasta en sus raíces el reflejo tristemente idiota del tal orden pernicioso y vicioso. [...] Nada [...] puede impedir que [...] salude al movimiento surrealista como un navío de nieve cargado de explosiones y que nada podrá detener en su devenir de transformar el mundo por el hombre y para el hombre –verdadera aurora boreal a cuyo solo resplandor empiezan a caer los muros de la bestialidad humana que nos separan del mundo implacable del sueño.²⁹

A principios de 1935, cuenta Coyné, Moro “asiste a la cópula de un par de tortugas elefantinas, a las que ve como monstruos antediluvianos. Lo que más le impresionó fue el grito lanzado por el macho al lanzarse sobre la hembra para penetrarla. Nunca lo olvidaría. En seguida adquirió una pequeña tortuga terrestre, a la que nombró Cretina.”³⁰ Se contentaría luego paseándola con correa por la Alameda Central de México, a la manera en que Nerval sacaba a pasear una langosta en París. Con esto aparece y empieza a tomar importancia el que será –en palabras de Breton– el ‘animal totémico’ de Moro³¹ y símbolo central en el poemario que me ocupará.

En su etapa americana, el surrealismo de Moro se volvió más febril. Con Emilio Adolfo Westphalen y la artista chilena María Valencia, organiza en la academia

²⁹ “Los anteojos de azufre”, en *Los anteojos de azufre*, texto completo reproducido en *Amour à Moro*, pp. 166 y ss. Es curioso que Moro y Paz elijan una misma imagen para sugerir las imágenes posibles por la estética del surrealismo. Compárese el “navío de nieve cargado de explosiones” con los siguientes versos del poema “Semillas para un himno”: “como en la infancia cuando decíamos ‘ahí viene un barco cargado de...’ / Y brotaba instantánea imprevista la palabra convocada [...] Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales”. Véase *infra* mi capítulo correspondiente.

³⁰ Citado por Silva-Santisteban en su “Cronología”, en *Prestigio del amor*, p. 34.

³¹ “Nôtre ami Cesar Moro”, p. 60. También en *Amour à Moro*, p. 111.

Alcedo en Lima en mayo de 1935 la primera exposición surrealista de Latinoamérica, compuesta en buena medida por trabajos propios. Entre las informaciones del Catálogo de la exposición, hay “una declaración de la tortuga Cretina (*La comodidad de la ropa / No es ejercicio suficiente*)”;³² hay también un prólogo cuya beligerancia –en concordancia con la destemplanza de “Los anteojos de azufre”– se anuncia desde el epígrafe de Picabia: “El arte es un producto farmacéutico para imbéciles”; su contenido, destructivo y autodestructivo, ataca todo tipo de complacencias. Hay un “Aviso” del que se desprende una invectiva a Vicente Huidobro, quien, con respuesta afrentosa, da pie a un altercado repleto de diatribas e insultos entre ambos.³³ Y un poema de tono acre, donde el registro en español reaparece en su poesía.

Entre otros poemas, hacia 1937 compone un “Poema recortado”, *collage* de recortes de periódicos; y “Sueño de un dependiente de barbería a las tres de la tarde”, que Coyné considera “tal vez el más estrictamente surrealista” de este periodo.³⁴ También escribe –o dibuja–, en francés, un conjunto de poemas visuales, *Raphael*.³⁵

Por entonces, también con Westphalen, y Manuel Moreno Jimeno, edita *CADRE*, boletín de apoyo a la República Española, que les conlleva presiones políticas y persecuciones policiales. En marzo de 1938, vuelve a salir Moro de Perú para llegar a México, donde permanece diez años. Aquí prosigue su activismo surrealista y comienza el periodo de su madurez creadora.

³² Información de Coyné en su comentario al texto en *Los anteojos de azufre*, en *Amour à Moro*, p. 169.

³³ La reseña de este evento y los textos que de él dan fe (como *Vicente Huidobro o el Obispo Embotellado* y “La bazofia de los perros”) son comentados por Julio Ortega, “Moro, Westphalen y el surrealismo”, *Biblioteca de México*, 13 (enero-febrero de 1993); también aparece en Julio Ortega, *Arte de innovar*, UNAM, México, 1994, pp. 43-68.

³⁴ *La tortuga ecuestre y otros poemas*, pp. 53 y 54. Véase la “Nota sobre la edición”, de Coyné, p. 83.

³⁵ “Raphael”, trad. de Armando Rojas y R. Silva-Santisteban, separata de *Lienzo* (Lima), 11 (junio de 1991).

De inmediato Moro tomó parte trascendental en la animación del surrealismo, sobre todo con motivo de la próxima venida de André Breton a México. Hasta ese momento, buena parte de los medios mexicanos mantenía distancia y reticencia hacia el movimiento surrealista. En cambio, Agustín Lazo, a quien Moro conoció tal vez desde Francia, acababa de publicar una “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”.³⁶ Breton llegó en abril de 1938 y *Letras de México* le dedicó su número de mayo, donde Moro, Villaurrutia y Lazo publican traducciones de textos surrealistas y Moro un poema titulado “André Breton”, que homenajea el mejor estilo surrealista:

Como un piano de cola de caballo de cauda de estrellas
Sobre el firmamento lúgubre
Pesado de sangre coagulada
Arremolinando nubes arco-iris falanges de planetas y miríadas de aves
El fuego indeleble avanza
Los cipreses arden los tigres las panteras y los animales nobles se tornan
incandescentes
El cuidado del alba ha sido abandonado
Y la noche se cierne sobre la tierra devastada

La comarca de tesoros guarda para siempre su nombre³⁷

El poema sugiere el quiebre de las formas comunes de la realidad. Su devastación permite acceder a un espacio más profundo de la existencia humana, a un paraje más dócil y dúctil al deseo y al inconsciente, cuyo asomo final semeja la dicha de una tierra encantada.

³⁶ *Cuadernos de Arte* (Universidad Nacional de México), 3 (marzo de 1938). Véase Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*.

³⁷ *Letras de México*, 5 (mayo de 1938), p. 4.

El mismo mes aparece, en el suplemento del número 3 de la revista *Poesía*, su antología “La poesía surrealista”,³⁸ de utilidad y actualidad aun ahora. Para el poeta que ya había hecho del francés su medio predilecto, esta antología representa un nuevo equilibrio para su expresión española, aclimatada así al estilo surrealista. La nota introductoria es un pequeño manifiesto de los valores estéticos del surrealismo escrito con el lenguaje característico de Moro, que incluye la postulación de frases nominales de imágenes de una naturaleza violenta cuyos términos se desgajan constantemente en nuevas imágenes. Como si este paisaje fuera el pensamiento del hombre, y su violencia la cicatriz por donde se asoma a su interior misterioso:

El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la mirada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y de fresas. El tigre real que asola las tierras de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines de cristal de roca. Los nombres de Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio.³⁹

Tras este momento de participación surrealista, Moro viaja en mayo a San Luis Potosí, donde conoce a Antonio, destinatario de los poemas de *La tortuga ecuestre*, poemario que empieza a escribir ahí mismo. La rúbrica del libro se ubica entre 1938 y

³⁸ Apareció después en *Estaciones*, 1 (primavera de 1956), pp. 130-148. La nota en homenaje que ahí escribe Elías Nandino informa que *La tortuga ecuestre* corresponde al año de 1942; probablemente de entonces data una de las tentativas de publicación. Hay una *editio minor*: César Moro, *Los surrealistas franceses*, ed. y prólogo de Luis Mario Schneider, UNAM, México, s. a. (Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 75). Las mismas traducciones también están en *La poesía surrealista*, presentación de Ricardo Silva-Santisteban, PUCP, Lima, 1997.

³⁹ Moro, *Los surrealistas franceses*, p. 7.

1939; de esos años se conservan otros poemas, que suelen iluminar o desarrollar algunos aspectos de los textos. Especial interés tienen las “Cartas” dirigidas a Antonio –casi poemas en prosa– en 1939 y algunos poemas sueltos. “El amor al despedirse dice sueña conmigo...”⁴⁰ introduce algunos términos recurrentes en lo que se ha dado en llamar el ciclo de *La tortuga ecuestre*: el nombre del amado, el alfabeto simbólico que lo invoca, el paisaje desolado que lo circunda. A la vez, puede verse la influencia de Xavier Villaurrutia y el “Nocturno de la estatua”:⁴¹

El amor al despedirse dice sueña conmigo
el sueño es una bestia huraña
que hace revolve los ojos con la respiración
entrecortada pronunciar tu nombre
con letras indelebles escribir tu nombre
y no encontrarte y estar lejos y salir dormido
marchar hasta la madrugada a caer en
el sueño para olvidar tu nombre
y no ver el día que no lleva tu nombre
y la noche desierta que se lleva tu cuerpo

Algo posterior es “Libertad – Igualdad” (26 de abril de 1940), donde los símbolos del poemario se vuelven a presentar: la tortuga ecuestre y el tigre, y el tono recrudescido que se hará visible más tarde en la culminación del “ciclo”, en *Lettre d’amour*. Coyné recupera un poema sin título ni fecha,⁴² que sigue a “Libertad – Igualdad”; entre sus últimos versos se lee: “En el agua dorada el sol refleja la mano dorada del zenith”, que también es epígrafe de la tercera sección de *La tortuga ecuestre*;

⁴⁰ Coyné lo recoge en *La tortuga ecuestre y otros poemas*, p. 58 (se confunde con el final del poema anterior). Está también en *Prestigio del amor*, p. 209.

⁴¹ Cierta aventura en los territorios del sueño anima ambos textos. Aparte del uso reiterado de infinitivos, pueden compararse los siguientes versos de Villaurrutia: “Correr hacia la estatua y encontrar sólo un grito”, con éstos de Moro: “y no encontrarte y estar lejos y salir dormido”.

⁴² *La tortuga ecuestre y otros poemas*, p. 62.

y: “En el paisaje: el fuego y la poesía”, es igualmente el título que será adjudicado al primer poema de esa misma sección.

La elección de la lengua de *La tortuga ecuestre* y sus poemas adláteres puede resultar controvertida. Bajo el argumento de que Moro se inclinaba ya por el francés, ha parecido necesitar justificación su retorno al español. Una hipótesis sugiere que se escribió en la lengua del destinatario. Debe tenerse en cuenta también que su lengua contextual era el español desde hacía cinco años, cuando dejó Francia. Lo cierto es que Moro era un artista pleno y llegado el momento justo sabía elegir el medio apropiado para la mejor expresión de sus imágenes. Esto lo acercó al francés; esto mismo ocurre en el idioma de *La tortuga ecuestre*. La aparición del español en la escritura de Moro, en términos de la misma, es un rasgo de actitud creadora, una predilección y peculiaridad de una misma, y más profunda, voz poética.

En 1939 aparece en Perú el único número de *El Uso de la Palabra*, publicación que Moro organizó a la distancia con Westphalen. La página liminar de la revista tiene el mismo tono desafiante del Catálogo de la exposición de años antes en Lima. Se alza contra *la bestia fascista* y quiere restituir “en su primitivo valor la objetividad de la palabra, quiere mostrar su esplendoroso poder corrosivo hiriendo de muerte los anacrónicos residuos fatales que aún se agitan en este continente”. Y se identifica con el surrealismo:

Sobre esta vida de hojarasca levemente ruidosa y lamentablemente nula, el ojo carnívoro del surrealismo lanza sus rayos mortíferos, lo “irracional concreto” abre sus fauces de catapulta. Toda especie de actividad de consecuencias imprevisibles, peligrosas y vertiginosas, como la masturbación soporífera o el incesto luminoso nos

ha de abrir nuevos capítulos del conocimiento, es decir de la transformación de la realidad.⁴³

En otro texto de Moro en la misma revista, “A propósito de la pintura en el Perú”, aparece otra de las declaraciones donde se observa su temperamento artístico: “No propongo ninguna escuela en reemplazo de otra. Sólo quiero suscribir al postulado de ‘toda licencia en Arte’. Contra las escuelas que no hacen sino dar fórmulas para mejor entretener al comprador y no quitarle el sueño ni interrumpir su digestión. El arte empieza donde termina la tranquilidad. Por el arte *quita-sueño*, contra el arte adormidera.”⁴⁴ La transformación de la realidad, el conocimiento alcanzado por medios irracionales, el deseo y el sueño, y la transgresión del orden emparentan estas tomas de postura con los surrealistas y describen –como se verá– parte de la estética de *La tortuga ecuestre*. De hecho, en la primera página de *El Uso de la Palabra* aparece “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”, poema final de *La tortuga ecuestre*.

En México César Moro continuó en su colaboración con *Letras de México*.⁴⁵ En febrero de 1940 organiza con Breton y Wolfgang Paalen la Exposición Internacional del Surrealismo, que se abre en la Galería de Arte Mexicano, para la que escribe la presentación, suerte también de manifiesto,⁴⁶ donde se reconoce la importancia de las vanguardias, se reitera la oposición al fascismo, se ensalza el papel de los surrealistas y

⁴³ Cito de *Los anteojos de azufre*, en *Amour à Moro*, pp. 173-174.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁵ Dos textos de Moro en *Letras de México*, y de título elocuente, son: “La trayectoria del sueño” [reseña sobre un trabajo de Breton], 10 [octubre de 1939], p. 5; y “La realidad a vista perdida” [comentario sobre la situación política de la época –y debe notarse la cercanía de este título con uno de sus poemas de *La tortuga ecuestre*], 11 (noviembre de 1939), p. 8. Más tarde, en 1944 y 1945, escribe crítica de arte.

⁴⁶ Véase la reseña en Schneider, *México y el surrealismo*, pp. 167-233; especialmente la página 173.

sus predecesores (Lautréamont, Sade) y se manifiesta la adscripción de México y Perú al “surrealismo internacional”.⁴⁷ El párrafo final recupera una frase de Breton que sustenta una esperanza de un porvenir casi idílico: *habrá una vez (il y aura une fois)*,⁴⁸ ubicada en el futuro verbal, apunta a la posibilidad de cambiar la vida del hombre y la historia, en un tiempo cercano pero no subordinado a los hechos contemporáneos. Es un tiempo más vivificante que caducible, como sugiere la alusión a la fórmula liminar de los cuentos de hadas:

Pero, *habrá una vez*, el muro que nos impide ver el mar total, la noche total, caerá; las puertas del sueño abiertas a todo batiente dejarán libre el paso, apenas perceptible, de la vigilia al sueño; el amor dejará para siempre sus muletas y las heridas que cubren su cuerpo adorable serán como soles y estrellas y todo género de planetas en su constelación de devenir eterno. Olvidado el lenguaje, se cumplirá la profecía del Cisne de Montevideo “la poesía debe ser hecha por todos, no por uno”.⁴⁹

En México Moro participó principalmente en *Dyn* y en *El Hijo Pródigo* (merced a la amistad que tenía con Villaurrutia). Las premisas de *Dyn* heredan la preocupación moral en buena medida surrealista pero procuran seguir una línea más independiente, según sugieren el manifiesto liminar “Suggestion for an Objective Morality” y el texto “Farewell au Surréalisme” de Wolfgang Paalen.⁵⁰

⁴⁷ César Moro, presentación del *Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo. Enero-febrero de 1940*. André Breton, Wolfgang Paalen, César Moro (organizadores), *Aparición de la Gran Esfinge nocturna. Relojes videntes, Perfume de la 5ª dimensión, Marcos radioactivos, Invitaciones quemadas*, Galería de Arte Mexicano, Milán, 18, México, D.F., 1940, s. p.

⁴⁸ André Breton, “Il y aura une fois”, *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 1 (julio de 1930), pp. 2-4.

⁴⁹ Moro, presentación del *Catálogo...* La primera frase de ese texto es “El siglo XIX estalla en una granada fantástica, se abre en un sostenido fuego de artificio, el árbol de la sangre al desnudo, en un cráter manando maravillas...” Es curiosa la semejanza de términos, una vez más, con el poema de Octavio Paz “El prisionero”, que en su quinto verso dice: “atraviesas el siglo diecinueve con una granada de verdad en la mano”. Probablemente los anima una misma fuente, quizás de Breton.

⁵⁰ Las publicaciones de Moro en *Dyn* constan de cinco poemas en francés (“Buisson”, “Lueur”, “Pierre-mère”, “Au fond du temps” –que se reunieron en *Le château de grison*; y “Le temps” –que apareció en *Pierre des*

Mientras que algunos textos de *La tortuga ecuestre* aparecieron de manera dispersa (el libro completo no llegó a editarse en vida de Moro),⁵¹ su producción francesa prosigue visiblemente desde el inicio de los años cuarenta. Escribió entre 1939 y 1941 *Le château de grison* (publicado en 1943);⁵² en diciembre de 1942 firma *Lettre d'amour* (publicado en 1944), magistral culminación del estilo afincado en *La tortuga ecuestre* (Coyné lo ha considerado su epílogo).⁵³ En 1944 comienza a escribir la serie *Pierre des soleils* (1944-1946). En el mismo año diside de André Breton, luego de que éste, a la zaga en Nueva York y en la dirección de la revista *VVV*, hubiera publicado *Arcane 17*. En la reseña, Moro señala la pérdida de rigor y lucidez en el maestro. No obstante, ni la diferencia con la militancia surrealista, ni el desacuerdo con Breton significaron un alejamiento completo.⁵⁴ “La ruptura de 1944 fue, de ese

soleils); de la firma al manifiesto susodicho y del texto “Coricancha”, también llamado “Biografía peruana”. Colaboró 17 veces en *El Hijo Pródigo*, entre reseñas, traducciones, crítica de arte y fragmentos (tomo IV, p. 239) de “El fuego y la poesía”, que es un poema de *La tortuga ecuestre*.

⁵¹ En 1942 aparecen más textos de *La tortuga ecuestre* en una antología bilingüe realizada en Norteamérica: Dudley Fitts (ed.), *Anthology of Cotemporary Latin American Poetry*, New Directions, Norfolk, Conn., 1942, pp. 380-391. En *Prometeus*, 1 (febrero de 1949) apareció “El mundo ilustrado”, cuando Moro ya había partido al Perú.

⁵² Xavier Villaurrutia escribió una reseña de este libro (*El Hijo Pródigo*, 7 [octubre de 1943], p. 81), donde destaca la cercanía y eficacia de Moro en el uso de recursos surrealistas: “[El título del libro] confirma la predilección de los poetas sobrerrealistas que pusieron en juego el famoso ejemplo de los objetos disímbolos que se desplazan y se dan cita en un lugar que la razón común encuentra inadecuado. [...] Un castillo de grisú resulta un enlace de ideas y materias que sitúan al lector, de pronto pero ya para siempre, dentro de una mina de lo poético. [...] Los inesperados encuentros de objetos y palabras; las frecuentes y finas aliteraciones; las imágenes que a menudo sorprenden por una novedad que no sabemos si está lograda por la vigilia propia del poeta o por un abandono también premeditado, confirman la idea de que los poemas de César Moro [...] merecen una atención verdadera.” E. A. Westphalen escribió otra reseña (“Moro: *Le château de grison*”, *La Prensa* (Lima), 20 de febrero de 1944; recopilado en *Escritos sobre arte y poesía*, pp. 35-36.), de la que cito una descripción precisa del estilo de Moro: “Siempre me ha sobrecogido esta aparición del auténtico poeta, asegurando poema tras poema una visión primigenia de un mundo sellado e inaccesible, que gracias a él, de pronto, se nos abre con su misterio persistente y su belleza desolada.”

⁵³ Coyné, “César Moro: surrealismo y poesía”, p. 19.

⁵⁴ La crítica y distancia con Breton aparece en una reseña: César Moro sobre André Breton, *Arcane 17*, *El Hijo Pródigo*, 30 (septiembre de 1945), pp. 181-182. Cuenta Coyné (“No en vano nacido”, *Eco*, 243, enero 1982, pp. 287-306; p. 293) que: “Moro había tenido una primera diferencia con Breton cuando éste, en 1938, suscribiera, junto con Diego Rivera, el manifiesto *Por un arte revolucionario independiente*, en parte inspirado por Trotsky [...] lo que le chocaba, para el caso, era que Breton estampara su rúbrica al lado de la de Rivera, personaje por el que sentía el más profundo desprecio: se trataba, antes que todo, de una cuestión de ética.”

modo, la conclusión de un ‘lento proceso de apartamiento’ que se iniciara tiempo atrás y que explican las circunstancias –el lugar y el momento– así como ‘la pérdida de toda fe en el porvenir’ que, paralelamente, Moro experimentaba ante el crecimiento de la mentira y del horror en el mundo que lo rodeaba.”⁵⁵ Aun así, Moro no renegó del surrealismo propiamente; he aquí algunas de sus palabras al respecto: “Sabemos lo que debemos al Surrealismo, sabemos aún que nuestra expresión en el terreno poético le debe más que mucho al Surrealismo. Raramente se reunieron en grupo alguno tales capacidades poéticas, tal sentido de humanidad en lo que éste tiene de dinámico y rebelde...”⁵⁶ Se comprende así la autenticidad artística de Moro. No fue para él el surrealismo una mera escuela, ni normatividad poética ni manierismo; fue la confluencia de ideales afines a sus propias búsquedas. “Él nunca renegó del surrealismo, sino que [separó] lo que en ese movimiento era lo esencial –la persecución de la maravilla...”, escribe Coyné.⁵⁷

Moro salió de México en 1948. Un asomo a la vida que había llevado aquí es visible en sus cartas a Westphalen, publicadas años después.⁵⁸ La imagen principal es la del aislamiento, la soledad unida a la escasez, los placeres privados de la literatura y

⁵⁵ Coyné, “No en vano nacido”, p. 296.

⁵⁶ Citado por André Coyné en “César Moro entre Lima, París y México”, prólogo a César Moro, *Obra poética 1*, p. 18. Aparece también en Julio Ortega (ed.), *Convergencias / divergencias / incidencias*, Tusquets, Barcelona, 1973, pp. 215-227.

⁵⁷ “César Moro: surrealismo y poesía”, p. 20.

⁵⁸ *Vida de poeta*, Lisboa, 1983. Reproducido en *Vuelta*, 95 (octubre de 1984), pp. 24-30. En la carta del 5 de julio de 1946, p. 26, dice: “Si pudiera decirte cuánto me agobia la vida, cómo se organiza para matar toda esperanza, todo deseo, antes de matarme físicamente. Darse enteramente a una idea o a un amor y después de ocho años de dedicación, encontrarme peor que al comienzo, es decir, más solo por esta derrota y tan magullado.”

la pintura, la depresión y la enfermedad.⁵⁹ En algunos textos escritos ya en el Perú puede verse que la poesía, y la vida entregada a la poesía, siguen guiando las preocupaciones del poeta. Colabora en *Las Moradas*, donde presenta una traducción de poemas de Pierre Reverdy, “el más grande poeta viviente, el solitario, el pájaro de la melancolía” (núms. 7-8, 1949). Publica una “Carta a Xavier Villaurrutia”, donde reconoce en la poesía la reivindicación humana:

No sé si la Poesía deba situarse en el presente, en el futuro o en el pasado. Sola, se sitúa en el tiempo barriendo con las pueriles antinomias que quieren separarla de la vida como si precisamente en Ella no estuvieran contenidas y resueltas de antemano todas las reivindicaciones humanas, desde las más elementales hasta las más elaboradas y complejas. Fuera de Ella –hilo de Ariadna–, la desesperación, el fragor estéril de las simulaciones, la cequera que inmoviliza dentro del Laberinto.⁶⁰

Semejante esperanza se observa también al final de “Viaje hacia la noche”, uno de sus últimos poemas en español:

y todas las piedras arrojadas
al vendaval a los cuatro puntos cardinales
vuelven como pájaros señeros
devorando lagunas de años derruidos
insondables telarañas de tiempo caído y leñoso
oquedades herrumbrosas
en el silencio piramidal
mortecino parpadeante esplendor
para decirme que aún vivo
respondiendo por cada poro de mi cuerpo
al poderío de tu nombre oh Poesía

⁵⁹ Mejor panorama deja la nómina de sus allegados, los “amigos indispensables”: Agustín Lazo, Villaurrutia, Pellicer, Novo, Gilberto Owen, Wolfgang Paalen y Alice Rahon, J. Vázquez Amaral, Remedios Varo y Benjamin Péret, Leonora Carrington, Antonio Acosta Martínez, E. Francés, Gordon Onslow-Ford.

⁶⁰ César Moro, “Carta a Xavier Villaurrutia”, *Las Moradas*, 7-8 (1949) pp. 117-120. Cito de la p. 118.

La poesía es el medio de salvación para su condición de exilio, de ser ajeno al medio que lo circunda: Lima, a la que llama *la horrible*. De 1949 a 1950 escribe *Amour à mort*, uno de sus libros más bellos, de tono más mesurado y melancólico (véase por ejemplo “Encore têt”). En 1953 escribe los tres textos de *Trafalgar Square*, su último trabajo publicado por separado, en 1954. En el número uno de *A Partir de Cero* (1952), revista dirigida por Enrique Molina, habían aparecido algunos poemas de *La tortuga ecuestre*, que no se publicó sino hasta el final de 1957, a casi dos años de la muerte del poeta, ocurrida el 10 de enero de 1956.

UN SEÑOR DE LEVITA RECIBE LAS FELICITACIONES DEL VIENTO:

MORO ANTE LA CRÍTICA

La obra de César Moro tuvo durante muchos años un carácter marginal, que ha ido perdiendo poco a poco, a la par que comienza a iluminarse su lugar en la literatura hispanoamericana y en el surrealismo internacional. Aunque se cuenta ya con varias ediciones parciales, y no es difícil topárselo en antologías, ni aquéllas son después de todo tan accesibles, ni éstas son tan elocuentes como para permitir juicios mayores. En efecto sólo existe una *poesía completa*,⁶¹ que desde su misma presentación señalaba la necesidad de recuperar aún otros textos. La aparición de la *Obra completa* en la Colección Archivos, detenida indefinidamente ahora, hubiera significado el término

⁶¹ César Moro, *Obra poética, 1*, prefacio de André Coyné, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980. Acaso esta promesa de un “2” sugiera una recopilación de los textos sueltos.

de un largo recorrido de recuperación y reivindicación. La recuperación sigue de cualquier forma. (Quizá su condición inevitable de poeta secreto asegura el asombro reiterado de descubrirlo.) De *La tortuga ecuestre*, por otra parte, existen al menos seis ediciones,⁶² de las que la primera y las apariciones de sus poemas por separado, dispersos en una antología y en publicaciones periódicas anteriores a 1956, siguen siendo la base de análisis.⁶³

Pese a las dificultades filológicas, las valoraciones de la personalidad y obra de César Moro no han faltado. Más aún, su entrada al canon latinoamericano, por parte de sus lectores al menos, es indiscutible. El primero que sugiere esto –quizá– es Estuardo Núñez, quien en 1938, en un *Panorama actual de la poesía peruana*, da fe de las diligencias de Moro: “Inspirados por César Moro, que permaneció varios años en Francia y que trajo de allí el espíritu pugnaz, se ha publicado en 1935 un cuaderno-catálogo de trabajos sobrerrealistas peruanos y chilenos realizada en Lima, y que

⁶² Ricardo Silva-Santisteban, *Prestigio del amor*, PUCP, Lima, 2002, ofrece una Bibliografía de Moro y sobre Moro. He aquí las ediciones: *La tortuga ecuestre y otros poemas; 1924-1949*, ed. de André Coyné, Tigrondine, Lima, 1957 [como señalé más arriba, esta edición se propuso recuperar la obra poética en castellano]; aparece completo en Julio Ortega, *Palabra de escándalo*, Tusquets, Barcelona, 1974; *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. de Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1976; aparece en la ya citada *Obra poética*, pp. 47-69; en la antología *Prestigio del amor*, selección, traducción y prólogo [mismo de la *Obra poética*] de Ricardo Silva-Santisteban, PUCP, Lima, 1998 [con reedición aumentada en 2002]; y *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, edición e introducción de Américo Ferrari, epílogo de A. Coyné, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002. Tengo noticia de una edición francesa, lo cual significaría un hito para otro canon, al cuidado de Américo Ferrari, en prensa hasta donde sé.

⁶³ En su Bibliografía, Silva-Santisteban toma nota de ellas: “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”, en *El Uso de la Palabra* (Lima), 1 (diciembre de 1939), p. 1; “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas” y “El mundo ilustrado”, en Dudley Fitts, *An Anthology of Contemporary Latin-American Poetry / Antología de la poesía americana [sic] contemporánea*, New Directions, Norfolk, Connecticut, 1942, pp. 380-387; “El fuego y la poesía” (partes II, III y V), en *El Hijo Pródigo*, 15 (junio de 1944), pp. 161-162; “El mundo ilustrado”, en *Prometeus* (México), 1 (febrero de 1949), p. 27; “Un camino de tierra en medio de la tierra” y “Batalla al borde de una catarata”, en *A Partir de Cero* (Buenos Aires), 1 (noviembre de 1952), s. p.; “La leve pisada del demonio nocturno”, en *Dominical*, supl. de *El Comercio* (Lima), 15 de enero de 1956, p. 2; “El olor y la mirada” y “Oh furor el alba se desprende de tus labios”, en *Literatura* (Lima), 1, febrero de 1958, pp. 3-4.

contiene sugestivos documentos literarios.”⁶⁴ Llama la atención también que Moro fuera incluido en una *Antología de poesía latinoamericana* hecha en Estados Unidos en 1942, con textos que no habían aparecido aún en ninguna parte.⁶⁵ Tratándose de alguien que aún no publicaba un libro, resulta notorio que se lo incluyera en trabajos académicos. En efecto, la marginalidad de Moro acusa más a su desconocimiento relativo que a su valoración. Significativamente, José Miguel Oviedo lo incluye en su *Historia de la literatura hispanoamericana*,⁶⁶ no sin aclarar su inserción difícil a causa de que la lengua en que regularmente escribió fue el francés. No es, no obstante, un lugar en el canon la cuestión central en Moro. Apenas si lo requirió por cincuenta años; lo cual revela, en su independencia y en su singularidad, su autenticidad poética: la supremacía de su habilidad creadora sobre las nacionalidades o las lenguas. Como su propio nombre, él las eligió.

Los sobrevuelos de la crítica coinciden en que la etapa mexicana de Moro es la más brillante. Oviedo y Silva-Santisteban consideran *La tortuga ecuestre* la obra maestra de Moro: “en *La tortuga ecuestre* tenemos razones más que suficientes para declarar que Moro es uno de los más grandes poetas surrealistas de nuestra lengua en este siglo.”⁶⁷ Julio Ortega, por su parte, reconoce la excelencia de Moro en este poemario. (Al igual que en *Le château de grisou* y en *Amour à mort*; todos a su vez coinciden en que *Lettre d’amour* es ya su poema central, ya su texto más conocido, ya su obra más alta.)

⁶⁴ Estuardo Núñez, *Panorama actual de la poesía peruana*, Antena, Lima, 1938, p. 40.

⁶⁵ Fitts, *An Anthology of Contemporary Latin-American Poetry*. Esa aparición significó una de las primeras publicaciones de poemas de *La tortuga ecuestre*.

⁶⁶ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3: *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 418-421.

⁶⁷ J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana...*, p. 419.

Súmese a lo anterior el hecho de que *La tortuga ecuestre* se escribió en la misma época de la visita de Breton a México y de los trabajos a favor del surrealismo de César Moro. Sus circunstancias verbales, estéticas e ideológicas sugieren el momento de articulación de un lenguaje plenamente surrealista. Resulta por lo tanto terreno conveniente tanto para conocer al mejor Moro como para observar el más puro surrealismo en su escritura.

LA TORTUGA ECUESTRE

La tortuga ecuestre ocupa pues un centro en torno del cual otros poemas gravitan significativamente. A esto Américo Ferrari ha llamado el “ciclo de *La tortuga ecuestre*”.⁶⁸ En las “Cartas” a Antonio y en algunos otros textos, hasta llegar incluso a *Lettre d’amour*, transitan las mismas preocupaciones y el mismo destinatario. El libro propiamente dicho consta de trece poemas desde su primera edición de 1957. Coyné informa que Moro descartó cuatro textos, mismos que él insertó en esa primera edición como “Poemas separados de ‘La tortuga ecuestre’”; el primero (¿o los

⁶⁸ Américo Ferrari, “Lord Moro en las moradas del amor”, *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*, PUCP, Lima, 2003, pp. 239-249. La agrupación bien puede incluir algunos textos más, pero hela aquí (p. 244): “Así pues, lo que podríamos llamar el ciclo de ‘La tortuga ecuestre’ integra en total: 1) El poemario *La tortuga ecuestre* –mayo de 1938-1939 según la cronología establecida por André Coyné (1957: 83)– constituido por 18 poemas con títulos o numerados. 2) Cuatro poemas separados de *La tortuga ecuestre* que, según Coyné, pertenecían a la primera versión del poemario pero que el poeta descartó por meros motivos de presentación editorial (v. nota a pie de página en la presente edición). 3) Dos poemas anexos a *La tortuga ecuestre* (“Antonio es Dios” y “Libertad-Igualdad”, el cual, fechado en agosto de 1940, cierra este ciclo de poesía erótico-lingüístico-geográfico: poemas de amor en castellano escritos en México). 4) Siete cartas dirigidas al mismo inspirador de los poemas, cuatro de las cuales (II; III; IV; V) no se diferencian en nada de lo que se suele llamar ‘poemas en prosa’. En total: 31 textos.”

cuatro?) bajo el título “La guerra de los siglos” y los siguientes con indicación numérica del 1 al 3. Ninguno de éstos había sido publicado antes en revistas.

Los trece textos parecen estar divididos en tres secciones⁶⁹ precedidas de sendos epígrafes. El primero de ellos es de Baudelaire (que tradicionalmente ha preludiado todo el libro en ediciones posteriores), el segundo de Calderón de la Barca (que parecía sólo referirse al séptimo poema, “El humo se disipa”, salvo que aparece antes del título), el tercero es del propio Moro y es fragmento también de un poema externo.⁷⁰ Esta división parece distinguir la preferencia, sugerida por el epígrafe, de algunos motivos sobre otros; pero esa agrupación tampoco es del todo contundente o excluyente. El segundo epígrafe parece inclinarse mejor a los temas de los dos poemas que lo siguen: “Adonde voraz y ciego / es el Minotauro el fuego / y es el laberinto el humo”. El fuego y el humo, y el humo como sombra, son elementos recurrentes en “El humo se disipa” y “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, lo que no implica que tales elementos no aparezcan en otras secciones. De otro modo, los epígrafes sugieren temáticas presentes en los poemas a lo largo de todo el libro. Éstas se analizarán más adelante. De cualquier manera, en general, el lenguaje del libro es bastante congruente consigo mismo, no se restringe ni deja de recurrir a todos los términos posibles cuando así lo requiere la expresión. De hecho hay otros parámetros bajo los cuales mejor se distinguen los bloques temáticos o

⁶⁹ “La separación en tres partes de *La tortuga ecuestre* se debe a la indicación de Iván Ruiz Ayala, quien consultó uno de los manuscritos del libro”, informa Silva-Santisteban en “Esta edición”, en *Prestigio del amor*, p. 30.

⁷⁰ Coyné lo ubica en la sección “1927-1949”, en *La tortuga ecuestre y otros poemas*, p. 62. No tiene título y la primera frase del párrafo con que inicia es: “Teniendo en cuenta lo siguiente y lo próximo y lo demás...”

intenciones en la escritura; son visibles en aquellos textos sobre el amor y en aquellos sobre la posibilidad del poema.

EL PAISAJE QUE BROTA DE TU PRESENCIA

En cuanto a la temática, se observan dos vertientes: la mayoría de los textos son de carácter erótico, mientras que los otros atienden a las capacidades de la palabra poética.⁷¹ En todos los poemas la preocupación parece ser el intento de poblar de imágenes un espacio vacío. El tema, pues, es el amor y la posibilidad de convivencia amorosa merced a las palabras, en un espacio recreado al instante por la contemplación, rememoración o invocación de la imagen amada. Julio Ortega explica: “*La tortuga ecuestre* es un libro breve y radical: poesía del amor y amor como poesía; Moro crea aquí un mundo verbal absoluto: perfecto y autosuficiente como toda gran poesía. La imaginación verbal, el amor interrogado, la poesía haciéndose: signos de una poesía que nace de la pasión amorosa y que se dobla en la meditación poética.”⁷² Y, puesto que el tema amoroso se lleva a su última consecuencia, la preocupación que en el fondo unifica todos los poemas –y que también es premisa surrealista– es transformar la realidad. Transformarla violentándola, detentando su orden para

⁷¹ Según Iván Ruiz Ayala (*César Moro y La tortuga ecuestre*, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1998, pp. 25-26), hay dos grupos, amatorios y autónomos. Los poemas del segundo grupo son a su juicio: “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, “A vista perdida”, “La vida escandalosa de César Moro” y “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”.

⁷² Julio Ortega, “Introducción a César Moro”, *Revista de Bellas Artes*, 31 (enero-febrero, 1970), p. 5.

acordarlo con las intuiciones de su deseo. Tras el quiebre y en su transfiguración, el mundo se recrea; al mismo tiempo la palabra es destructora y generadora.

La representación de ese mundo está así íntimamente ligada al deseo. La fuerza que anima sus movimientos y transfiguraciones es el erotismo; a la presencia o ausencia del amado debe sus generaciones o sus cataclismos. Ha comentado Elena Altuna:

En los textos que integran *La tortuga ecuestre* asistimos a la construcción de una zona de pasaje, de contacto entre lo extenso y continuo –el reino de la naturaleza metaforizado en la ‘tortuga divina’– y lo discontinuo, el cuarto, el cuerpo, que desatan sus límites al operarse en ellos la transformación de la realidad. Esta permutabilidad de zonas y universos discursivos se presenta a la base de la revolución del lenguaje del surrealismo y tiende a la disolución de las oposiciones elaboradas por la cultura.⁷³

Constantemente se observa en los poemas que su mundo es una consecuencia del amor: *y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia de hecatombe*, dice en “El mundo ilustrado”. El poema “Antonio es Dios” y las *Cartas* respaldan esta idea:

Antonio es el origen de la Vía Láctea [...] Antonio es el nombre genérico de los cuerpos celestes [...] Antonio puede crear continentes si escupe sobre el mar / Antonio hace dormir el mundo cuando cierra los ojos [...] Antonio ocupa toda la historia del mundo [...] México crece alrededor de Antonio. [...] Te puedo dar todos los nombres: cielo, vida, alfabeto, aire que respiro. [...] En tu deseo todas las formas reprimidas, exaltadas, demenciales, absurdas se resuelven y se hacen [...]. Crece la realidad y por primera vez la muerte no existe.⁷⁴

⁷³ Elena Altuna, “César Moro: escritura y exilio” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39 (1994), p. 111.

⁷⁴ Cito de la *Obra poética*, ed. cit., pp. 73 y 75.

En cierto modo, *La tortuga ecuestre* es la liberación de aquellas *formas reprimidas* en el verbo poético. La forma y eficacia de la realidad se activa al mismo tiempo que el lenguaje, apasionada y patética. El gemir de un ave, el canto de una sirena, el paseo misterioso de los peces son todas revelaciones de los hábitos anímicos de la voz poética.

El deseo que anima y articula a esta poesía consiste en una conciencia de alienación, de distancia entre la voz del poeta y el objeto amado. Esto afantasma en principio su realidad; la desrealiza. Es decir: lo real no se destaca por dar fe de algún objeto o evento, sino por ser constancia de la ausencia. “El libro asume la presencia del amor pero, desde su plenitud como ausencia. [...] La irrealidad instalada como lo real suscita así desde la ausencia una presencia ideal, y esta operación es la aventura verbal del deseo, el espacio de la magia poética.”⁷⁵ En el mismo lugar, Ortega reconoce esta poesía como un “ejercicio del deseo amoroso que quiere trocarse en la realidad misma desde la intensa intuición de un vacío como signo, de un revés como agobio”.

El deseo, como angustia y como voluptuosidad; sus fantasmas, es decir, sus imágenes anheladas en una fase en negativo; y su encuentro –ya en positivo– en las palabras y en las imágenes, constituyen el móvil estético fundamental de esta poesía. Su problemática, bien arraigada en la poesía occidental,⁷⁶ muestra también una de las

⁷⁵ J. Ortega, “Introducción a César Moro”, p. 6.

⁷⁶ Altuna, p. 117, observa que este tipo de operaciones amorosas son correspondientes con aquellas de la poesía trovadoresca y cortés: “Según este cuerpo de doctrinas la génesis del amor era explicada como un proceso fantasmático: no un cuerpo externo, sino una imagen interior –esto es, el fantasma impreso a través de la mirada en los espíritus fantásticos– es el origen y el objeto del enamoramiento, y sólo la elaboración y la contemplación de esta imagen puede [sic] generar una auténtica pasión amorosa. La fantasía, la memoria y el

principales y más profundas empresas del surrealismo: hacer que aquello ausente, el vacío constituido por el anhelo, se pueble merced a la explosividad de la palabra poético-mágica. En la poesía de Moro se busca “ganarle a los mecanismos disolventes de la memoria y de la realidad trivial una presencia destellante en medio de su ausencia”, comenta Guillermo Sucre.⁷⁷ Al hacer de la sombra una iluminación, una *sombra lúcida*, el mundo se vuelve un paraíso recuperado.

El erotismo se erige en el libro, y en concordancia con el surrealismo, como una forma de experiencia absoluta. Y, más aún, como una forma de conocimiento. Los poemas se efectúan en un espacio donde la dimensión erótica y el aspecto del mundo coinciden. La conciencia del mundo, el deseo y las palabras convergen. El deseo y el amor promueven un hedonismo ante un espacio vacío que se resuelve en la invocación de imágenes. El Mundo así enunciado es entonces una gesta de la memoria que a sí misma se ha conquistado, una edificación instantánea o, mejor, una materialización de fuerzas internas que sorpresivamente, merced del automatismo surrealista, se revela, lúcido, preciso e instantáneo, como el espacio iluminado por el relámpago. La valencia de los espacios vacíos del deseo se torna positiva. Y la actuación ahí del poeta implica una empresa de recuperación, una aventura promovida por la soledad y, al fin, un heroísmo; pues ha descendido a los territorios de lo subconsciente, ha robado un fuego, se ha inmolado, con el fin de recrear el

sueño concurrían a dar existencia a una imagen cuya visión interior permanecía aún en ausencia del objeto sensible.” Esta ascendencia no es extraordinaria en el surrealismo. De hecho, ya Ferdinand Alquié (*Filosofía del surrealismo*) ha estudiado las relaciones de las posturas surrealistas con el platonismo.

⁷⁷ Guillermo Sucre, *La máscara / La transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975, p. 402.

mundo.⁷⁸ Debe subrayarse aquí que la conciencia del deseo y la postulación de una experiencia gozosa en las palabras, se resumen en la escritura como conciencia y conocimiento.⁷⁹ “El erotismo, pues, como experiencia de la continua fugacidad de *lo otro*”, concluye Sucre.

EL ALFABETO ENFURECIDO

Largas líneas configuran el verso libre de sus poemas, que a veces tienden al versículo y a veces hacen contrapunto en versos de apenas una palabra. La construcción de imágenes está finamente ligada al ritmo de los poemas. Cada enunciado origina un verso que desarrolla variadas prosecuciones de la imagen o postulado inicial, de modo que la extensión de los versos depende de la consecuencia de imágenes que la escritura automática permita. Y en esa marea rítmica la capacidad significativa de las imágenes se precisa. La repetición anafórica sugiere un ritmo de *cataclismo y de ceremonia*⁸⁰ que delata un verso cercano a la letanía y al sortilegio, conque empieza a delinearse la invocación maravillosa en la forma, que se verá también en el contenido de los poemas. El patrón rítmico de cada texto suele hallar un rompimiento o cambio, ya sea por la variación de una forma verbal, por el uso de un modificador de

⁷⁸ Sobre el mito de Prometeo en la poesía de Moro, véase Martha Canfield, “César Moro, ladro di fuoco”, *Sinopia* (Padua), 8 (1987), pp. 20-24.

⁷⁹ Véase J. Ortega, “Introducción a César Moro”, p. 7.

⁸⁰ Según Coyné, “Al margen”, en Julio Ortega, *Palabra de escándalo*, Tusquets, Barcelona, 1974, pp. 448-451. El editor informa que “Esta nota de André Coyné es el prólogo que escribió en 1967 para una frustrada edición de *La tortuga ecuestre* en Buenos Aires.”

modo o finalidad o por cualquier otro elemento que corte el flujo ya establecido. Al cambiar el *tempo* del poema se dota de tono conclusivo a las frases inmediatas, donde suele empezar otro ciclo anafórico.

La ausencia de puntuación subraya la ambigüedad sintáctica y significativa. Aunque muchas veces el discurso arroja oscuridades en su sentido, no es impreciso en las imágenes. Las imágenes, yuxtapuestas, encuentran sus propias relaciones en la disposición de versos, en la simpatía y temple armónico que las reúne sin requerir mayor racionalización de sus relaciones. Allí se funda una especie de sintaxis propia, cabal para el poemario, por la que las imágenes, en su postulado visible y sonoro, predicen su propia existencia y sus funciones apuntan siempre a la posibilidad de seguir enunciándose. La naturaleza de esa sintaxis es metafórica, pues delega en el acercamiento de circunstancias en apariencia ajenas entre sí el hallazgo de relaciones sorprendidas (como sugería Reverdy). En adición a esto hay algunos modificadores (conjunciones, modificadores de modo; polisíndeton, asíndeton) cuya aparición estratégica aumenta o disminuye la tensión emocional de los textos.

En el desarrollo de los enunciados destaca la abundancia de frases nominales y la escasez de verbos. Mas como se ha sugerido, la falta de predicación sintáctica por medio de los verbos se suple por las relaciones metafóricas entre las imágenes. Más aún, pese a la apariencia estática que pudiera suponerse, esta lengua poética es especialmente móvil y dinámica. Ello es posible por diversas razones que dan fe de la capacidad creativa de Moro: el flujo nominal se anima, en principio, por las elecciones semánticas y léxicas que lo organizan y que encuentran afinidades y funciones por

virtud metafórica; por el ritmo, cuya insistencia o silencio refuerza un elemento o una acción; y por las pocas mas efectivas apariciones verbales. En realidad, al interior de las tiradas de frases nominales abundan vocablos de ascendencia verbal: participios adjetivados, verboides o complementos propios de una predicación verbal.⁸¹ Puede especularse incluso sobre la acción o afirmación sugerida por los calificadores de los sustantivos.⁸² Aparte, los verbos suelen tener aquí un aspecto más bien imperfectivo, principalmente si están conjugados en presente (la gran mayoría) o si son infinitivos o gerundios, pues su condición de no acabados, de estar en proceso, apoya la sensación de transcurso y de fugacidad. En algunos casos el uso del futuro sugiere la realización del proceso visto en el desarrollo del poema: “Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero entre dos trenes que chocan”, escribe en “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”. En otro caso se declara una postura: “No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno...”, dice en “A vista perdida”.

Ahora bien, la profusión nominal es también consecuencia de la escritura automática. La articulación del poema hace estallar la imagen en escenas insólitas que conducen a nuevas e inusitadas figuraciones. El hecho de que las imágenes transcurran como un listado apunta a su aparición intempestiva e inexplicada. Y su presencia, contundente y sin subordinación, afirma su existencia. Como se explicará más adelante, la secuencia de frases nominales reitera la propia capacidad recreativa de esta poesía. Y debe notarse también que cada una de esas frases sustantivas, a la

⁸¹ Como es el caso de “A vista perdida”, donde todos los versos entre el primero y el último pueden interpretarse como complementos de verbo de régimen prepositivo, que es allí [*no*] *renunciar a*.

⁸² Por ejemplo, en un verso como “El árbol como una lamparilla mínima”, de “A vista perdida”, se sugiere la idea de *brillar*.

distancia, es la variación o la búsqueda de un solo sujeto, su origen: “Tu imagen aparece a cada instante debajo de todas las imágenes, de todas las representaciones”, dice Moro en la Carta IV.⁸³ De manera que cada una de estas instancias es predicado nominal del ser, así divinizado, que las anima.

La voz poética se cubre bajo la profusión de los enunciados nominales, a la vez que el sujeto hablante y consciente se esfuma y su único rastro es la aparición interminable de paisajes, objetos o eventos. Pero no desaparece; su conciencia, su saber de las cosas y de sí mismo, está disgregada entre las entidades que conciertan la totalidad del paisaje. El sujeto se despersonaliza en el paisaje que inventa o el paisaje es el aspecto ilimitado del sujeto, lo cual también implica una despersonalización. En momentos estratégicos reaparece. Se revela en los verbos conjugados en primera y en segunda persona. Las más de las veces la presencia de la segunda persona se ve en los complementos, pero en general se observa una dirección del decir poético; del sujeto que padece el deseo y produce la voz poética hacia la segunda persona, de la que parten los espacios simbólicos de los textos.

Esta intención de los textos, esta orientación de la escritura, dota al libro de un tono epistolar, no lejano del de las “Cartas” a Antonio y principio de lo que será la *Lettre d’amour*. Es un requerimiento constante, una convocación. A esta luz, el libro debe un tono elegíaco a la interpelación de un ser querido, con mayor o menor certeza de su cercanía, con deseo del mismo que roza la zozobra, bajo un tono lamentatorio. La nostalgia característica del modo elegíaco se origina con la

⁸³ *Obra poética*, p. 77.

conciencia de la carencia; ya sea del cuerpo amado, ya de la patria perdida. En la poesía de Moro, se deplora por igual el amor y el paisaje del exilio. Pero a veces el resultado es opuesto; bajo el principio del deseo, la figuración del amado, que se desglosaba en paisajes desolados, ocurre exuberante, como celebración. Ambos resultados provienen de una misma base, que es la experiencia inmediata del deseo: el estupor. Es decir: la experiencia en su formato más puro, con aristas en el delirio, la conciencia, el conocimiento, el sueño, la locura y el regocijo.

El rasgo principal en la construcción de los enunciados es la repetición y enumeración anafórica, que Elena Altuna ha estudiado y caracterizado en Moro como *geminatio*, la “repetición textual de una parte de la frase que, a la vez que ancla el objeto poetizado en la iteratividad, desencadena la acumulación de elementos disímiles; ello produce un doble efecto de fijeza y dispersión, el uno en el orden de lo paradigmático, el otro en el orden de lo sintagmático”.⁸⁴ O más simple, la *geminatio* es “la variación a partir de un patrón que opera por repetición”.⁸⁵ Esto es posible por la postulación recurrente de intervalos nominales, verbales o de modo, a veces con una misma palabra o un sonido semejante, al inicio del verso, por ejemplo:

El estupor
El estupor de cuentas de cristal
El estupor de vaho de cristal de ramas de coral de bronquios y de plumas...⁸⁶

⁸⁴ Altuna, p. 111.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 122. Cabe aclarar que ‘geminación’ es el recurso retórico que duplica un término para desarrollarlo de otras formas: una concatenación. En su artículo, Altuna le da un sentido más abstracto (que refuerza con el latín y las negritas), pues de éste se desarrollan otros recursos más sencillos, como la anáfora, las reiteraciones, etc.

⁸⁶ Hay mínimas variantes entre las ediciones consultadas. Para *La tortuga ecuestre*, sigo su edición príncipe.

“La **geminatio** opera, pues, por iteratividad y el ritmo se produce como resultado de la alternancia entre repetición y variante del patrón nominal. La anáfora fija el eje paradigmático, lo que produce un movimiento de atracción hacia este eje de la variación operada en el sintagmático, absorbiéndola, lo que además es forzado por la ausencia de puntuación.”⁸⁷ Lo anterior se resuelve en que las “repeticiones” ocurren como reiteraciones; o sea, determinaciones por desarrollo o aposición, variación de un mismo motivo en diversas circunstancias, mismos que apuntan hacia una amplificación en la expresividad y en la emoción de que está cargado el poema. Hay una consecución metafórica constante, una iteración, más que de una imagen o elemento fijos, de la facultad recreadora y de la fuerza imaginativa. Las imágenes se desarrollan así en términos que las modifican o precisan, de los que se desprenden nuevas imágenes. El poema subraya así su propio proceso expresivo, determinado instantáneamente por la propia expectación que la proposición de una imagen provoca. Esto no es otra cosa que la escritura automática surrealista bajo el dominio de Moro. El abandono al automatismo no es absoluto; muchas veces el poema guía su transcurso por la repetición de una frase nuclear o *Leitmotiv* en el cual se engarzan tantas variaciones como pueda requerir la intuición del poema. El nombre y el renombre acaban por ser las insignias de esta forma de versificar.

Los campos semánticos confluyen natural o sorpresivamente. El desorden o el choque son aparentes, pues el mundo de estos poemas es especialmente congruente consigo mismo; sus elementos conservan una contigüidad aun en las instancias más

⁸⁷ Altuna, p. 112. La misma autora le da mayor profundidad al vocablo ‘iteratividad’, que más allá de ser la repetición de un elemento, es la variación, la alternación, la otredad engendrada por la profusión de términos que siempre anuncian nuevas posibilidades de desarrollo o enunciado.

disparos. De nuevo, lo que reúne aun sus vuelos más excéntricos es la conciencia del deseo y el requerimiento verbal de poblar el paisaje que en aquél se origina. Su selección léxica señala así los términos de una Naturaleza de aspecto y actos siempre asombrosos, siempre en trance de transfiguración; y junto a ésta hay aspectos u objetos banales de un mundo más trivial, más moderno o inclusive *real*. Elementos del mar, del bosque, del espacio o del cuerpo amado; todos son un conjunto de *animalia*, ya bestias ya proliferaciones vegetales ya la vitalidad con que los elementos de la Naturaleza conquistan y conmueven ese mundo. Ello implica una suerte de *collage* verbal en los poemas. Superpuestos en el paisaje, surgen, como apariciones (todo parece volverse encantamiento), objetos como una pluma, un trapo, un columpio. Aquí puede explicarse que la ausencia de verbos sirva también a un efecto de simultaneidad cubista. Dice en “La leve pisada del demonio nocturno”:

Y te levantas como un astro desconocido
Con tu cabellera de centellas negras
Con tu cuerpo rabioso e indomable
Con tu aliento de piedra húmeda
Con tu cabeza de cristal
Con tus orejas de adormidera...

Sin embargo, estos términos y objetos están en constante movimiento, el de la reiteración constante de imágenes sobre sí mismas, lo que da paso a otras nuevas imágenes.

Puede observarse que dos términos clave en Moro son el *lujo* y el *estupor*. El lujo se debe a la profusión de imágenes pródigas en significación y multiplicidad

sémica. El estupor ocurre ante el ostentarse de estas visiones pasmosas entre frases insólitas; el estupor es consecuencia de la predisposición erótica que las animó y que subyuga a la voz poética. El estupor es así conciencia en el deseo y en el lenguaje. De acuerdo con Julio Ortega: “El estupor es por ello la contemplación de este canje que liga, ‘El estupor como ganzúa derribando puertas mentales’: conocimiento y vértigo, lucidez y totalidad.”⁸⁸

Estos poemas son una declaración constante del prestigio, del renombre, del amor. Su exposición sigue transformaciones de imágenes agónicas donde confluyen el gozo y la desesperación, la fruición y el padecer: “La imaginación es el comienzo del juego: un juego que contempla su nacimiento, que lo vigila con placer y con dúctil ironía; pero es también el espacio de las conjunciones que el poema recoge: figura y sentido, a la vez, de una persona en el amor, en el mundo, en la poesía.”⁸⁹ Así, algunos poemas hacen más hincapié en la descripción del cuerpo amado, *verbi gratia*: “El olor y la mirada”, “El humo se disipa”, “La leve pisada del demonio nocturno”; mientras que otros señalan alguna acción respecto del amor: “Un camino de tierra en medio de la tierra”, “El mundo ilustrado”, “Oh furor el alba se desprende de tus labios”, “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, etc. Los textos donde es visible principalmente una reflexión sobre la expresividad del poema mismo tienen el aspecto de un manifiesto –“A vista perdida”–, de un presagio –“Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”–, de una invocación –“La vida escandalosa de

⁸⁸ J. Ortega, “Introducción a César Moro”, p. 6.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 5.

César Moro”– y, rasgo del que todos los poemas participan, de conjuro –“Varios leones lamen al crepúsculo la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”.

La construcción de las imágenes concede especial importancia al campo de lo visual. Si, como he dicho, se procura en esta poesía poblar un vacío, la profusión de formas visibles es su acto primordial. *Langue déliée: / Horreur du vide*, dirá en “La fenêtre de la Meduse”.⁹⁰ La angustia del deseo promueve el poema, el acto. Y la poesía es una secuencia de actos, el decir, y de efectos, la imagen; situación que se reitera constantemente, abrumadora, hipnótica, novedosa. A la distancia, el enunciado básico de los poemas apunta a la propia capacidad recreativa, derivativa, de las imágenes. Su consecuencia son los paisajes poblados de elementos que en su presentación ya empiezan a ser otra cosa que sólo anuncia otra más. *Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada de pie de madrepora*, dice, por ejemplo, en “El olor y la mirada”. Precisamente en *la mirada* los elementos encuentran su constancia instantánea; sin que medie la razón –se quiere, como el automatismo surrealista– se deja a las formas transitar a nuevas posibilidades de su existencia. Todo ocurre en los ojos; su *razón* se establece mejor allí que en el cerebro: *Je fuis les aveugles car ils ne pourront me comprendre / Tout le drame se passe dans l’œil et loin du cerveau*.⁹¹ Según Guillermo Sucre, “sus imágenes, debería decirse con más precisión, son cristalizaciones del ver. Si el estupor es lo que las desencadena, se trata, como él mismo lo dice, de un ‘estupor de cuentas de cristal’ [...] No se trata de que nazcan o no de la fascinación, sino que ellas mismas por su naturaleza o su situación

⁹⁰ En *Le château de grison*, en *Obra poética*, p. 106.

⁹¹ *Ibid.*, 110.

en la estructura del poema, son la fascinación: fijas y vertiginosas, translúcidas y espejeantes.”⁹²

El drama ocurre en los ojos, *hacia adentro*. Pues las imágenes buscadas tampoco están en la superficie de lo real, sino más al fondo, en el subconsciente, en el sueño y en el deseo. El cuerpo del amado es la forma predilecta; de ella se parte o a ella se llega: *Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo*, dice en “Oh furor el alba se desprende de tus labios”. De allí surge el principal problema de su actitud estética. La imagen del amado es un fantasma; cada nueva imagen es una tentativa por materializarlo. Como en la fórmula de los poetas de cancionero, sólo *hay ver y desear*. La idea es traer la imagen hacia la luz de una experiencia más plena, en términos platónicos, de modo que la propia vida también se ilumine: *Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar*. En “El fuego y la poesía”, por ejemplo, es especialmente visible el claroscuro padecido por la palabra entre la presencia y la ausencia del amado; mientras que en la sección tercera se sabe su ausencia, en la cuarta, tras su invocación, se lo establece en el presente:

Amo la rabia de perderte
Tu ausencia en el caballo de los días
Tu sombra y la idea de tu sombra
Que se recorta sobre un campo de agua
Tus ojos de cernícalo en las manos del tiempo
Que me deshace y te recrea

[...]

Ahora sería fácil destrozarnos lentamente
Tu cabeza gira tus piernas me envuelven
Tus axilas brillan en la noche con todos sus pelos

⁹² Sucre, *La máscara / La transparencia*, p. 400.

Las secuencias de imágenes suelen estructurar listados que en algunas ocasiones desembocan en la mención del amado. Aunque de acuerdo con el propio poemario, todas las imágenes son ya su mención, su búsqueda: *Siempre puedo leer [tu nombre] en todas direcciones*. La voz poética es exploración en las imágenes de un solo deseo: *como un camino que se pierde en otro continente* (“El mundo ilustrado”). Al inicio de la Carta II dirá después: “Estoy libre de deseo. Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro. [...] Descarte es ver todos los árboles y el cielo y el agua y el aire en ti.”⁹³ Los aspectos del paisaje son versiones de él; más que glosa, el poema es transfiguración; signos en efervescencia que conservan su fijeza apenas unos instantes para ser otra cosa, un *alfabeto enfurecido*. Aun cuando el paisaje aparece desolado, es referente de aquél: “El abrir y cerrarse de puertas que conducen al dominio encantado de tu nombre / Donde todo parece / Un inmenso campo baldío de piedras y pedruscos interpretables”. A veces el paisaje se puebla del nombre: “Tu nombre aparece intermitente [...] A veces ocupa el horizonte / A veces puebla el cielo en forma de minúsculas abejas / Siempre puedo leerlo en todas direcciones”. Si el nombre y figura del amado se reviste de multitud de imágenes, a veces, a fuerza de agotarlas, reaparece, desnudado de sus referentes, su cuerpo:

Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu frente y un barco
sobre el mar y las adorables tortugas como soles poblando el mar y las algas
nómadas y las que fijas soportan el oleaje y el galope de nubes persecutorias el
ruido de las conchas las lágrimas eternas de los cocodrilos el paso de las ballenas

⁹³ *Obra poética*, p. 75.

la creciente del Nilo el polvo faraónico la acumulación de datos para calcular la
velocidad del crecimiento de las uñas en los tigres jóvenes la preñez de la
hembra del tigre el retozo de albor de los aligatores el veneno en copa de plata
las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tu rostro

[...]

Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo

[“Oh furor el alba se desprende de tus labios”]

La construcción de las imágenes, especialmente las metáforas, denota la búsqueda de acceder a una realidad más profunda por el quiebre de la superficial. Ello se logra por la reunión de realidades atípicas entre sí, de escenarios insólitos y de actos inauditos. La contigüidad de elementos que no pertenecen al mismo campo es el primer rasgo de oposiciones en convivencia que crean la sensación de azoro. Se concede a las palabras la libertad de encontrar correspondencias, de que se ejerza una atracción verbal entre los elementos que acabe por asemejarlos, como en las metáforas de Reverdy. Estas imágenes señalan que en el pensamiento profundo, en el subconsciente, aquello que afuera es improbable, convive, ocurre naturalmente, aun a reserva de resultar opaco su sentido en el exterior. Y cada elemento nuevo vuelve a sugerir una imposibilidad. La escena poética no se construye de acuerdo con una lógica, sólo subraya su secuencia caprichosa y azarosa. El poema surrealista, aquí como nunca, es un *frottage* hecho sobre el subconsciente. Las fisuras no necesitan razón para estar ahí; sencillamente, ocurren. El poema final, “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”, es el ejemplo mejor logrado de lo dicho. Es un bombardeo de escenas precisas de gran fuerza metafórica, cuyos referentes, huidizos, parecen apuntar al subconsciente en sus regiones más

complejas: el deseo, la infancia, lo sagrado, el superego desfigurado; e incluso un viso metalingüístico del lenguaje que puede atraer, de forma instantánea, esos ambientes.

Véanse algunas líneas como ejemplo:

en el rincón más hermético de una superficie accidentada como el rostro de la luna
en la espuma de la rabia del sol anocheciendo en el beso negro de la histeria
en el lenguaje de albor de los idiotas o en el vuelo impecable de una ostra
desplazándose de su palacio de invierno a su palacio de verano
entre colchones de algas ninfómanas y corales demente-precoces y peces libres como
el viento empecinado golpeando mi cabeza nictálope
[...]
a mil pies bajo el mar
[...]
una mujer desnuda hasta la cintura
un hombre y un niño desnudos varios guijarros desnudos bajo el frío de la noche
[...]
un caballo acostado sobre un altar de ónix con incrustaciones de piel humana

En resumen, el mapa del libro parte de un decir amoroso hacia una celebración, invocación y lamento del deseo; hacia una tentativa de cambiar su figura, de rellenar sus sombras; hacia la posibilidad de transformar la realidad por la inmersión verbal en el subconsciente, hacia la suerte de las fuerzas emotivas inexplicadas; hacia el desarrollo de paisajes enteros, de una Naturaleza, donde la imagen del amado se cifra y descifra; hacia la conquista de esos paisajes en el gozo o su pérdida en la zozobra. Así, los poemas se agrupan en dos preocupaciones que se entrelazan constantemente: aquellas sobre el amor y aquellas sobre las palabras. Considero por el momento que los epígrafes introducen algunos de los motivos más recurrentes y significativos a lo largo de todo el libro. En los poemas inmediatos se puede probar la recurrencia de los motivos, en grado menor, pero no encuentro

alguna distinción funcional mayor, especialmente a la luz de las otras guías temáticas del libro.

Los textos que se centran en las cualidades del poema son “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”, “A vista perdida”, “La vida escandalosa de César Moro” y “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”. Están distribuidos un poco hacia los extremos. Los primeros aquí citados ocupan los lugares uno y cuatro, mientras que los siguientes, las posiciones doce y trece, de trece poemas en total. El primero, introducción al libro, sugiere el rompimiento con lo real aparente. “A vista perdida” muestra tanto las cualidades del verbo surrealista (variaciones del estupor), como la postura moral inscrita en su ejercicio verbal (*no renunciaré*). “La vida escandalosa de César Moro” tiene vínculos con los textos amorosos (no son estrictas las distinciones) al tiempo que se solaza en señalar algunas maneras de la estrategia de exploración interna. Este poema, al igual que el último, “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”, muestra imágenes sobre la inmersión en el subconsciente y se solazan en el automatismo.

Los textos más amorosos quedan hacia el centro del libro. El principal marcador para reconocerlos es la interpelación a una segunda persona. Además, puede observarse que algunos textos destacan la presencia del amado (“El olor y la mirada”, segundo poema; “El humo se disipa”, “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, séptimo y octavo); otros subrayan la relación entre éste y los elementos visibles de la naturaleza (“Un camino de tierra en medio de la tierra”, “El mundo ilustrado”, poemas tercero y quinto); otros más acusan la nostalgia y

ensayan figuraciones del amado ausente (“Oh furor el alba se desprende de tus labios”, sexto; “Batalla al borde de una catarata”, “La leve pisada del demonio nocturno”, noveno y décimo). El poema once, “El fuego y la poesía”, muestra en sus secciones uno, dos y cuatro la constancia del amado; la tres y la seis, su ausencia; la cinco, su relación con el paisaje. El libro no concluye en la conquista de la presencia o la meditación de lo ausente, más bien se ocupa de mostrar las diversas estaciones adonde para el verbo poético, al que le delega especial importancia colocándolo al principio y al final del libro. Con eso se recalca que el poemario fue concebido como una aventura de la palabra.

Prosigue la lectura del título y de los epígrafes. Analizaré los poemas primero y cuarto, respecto del lenguaje; el quinto, en cuanto al paisaje de signos que es el amado; el octavo, sobre la presencia conquistada del mismo; el sexto, por lo que se refiere al deseo en ausencia. Comentaré también algunas imágenes surrealistas de los poemas once, doce y trece.

La tortuga ecuestre es una frase por demás evasiva. Se tiene noticia de la tortuga *terrestre* que el poeta adquirió en Perú y llamó *Cretina*, tras haber contemplado la cópula de una pareja de tortugas en el zoológico. El libro no abunda en tortugas. Aparece en “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas” “una tortuga musical divina y cretina”; también en “El fuego y la poesía”, sección V, tras un listado de nombres de

personajes famosos por sus pasiones: “Armodio⁹⁴ Nerón Calígula Agripina Luis II de Baviera / Antonio *Cretina* César”; y en el título del poema final: “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”. En textos exteriores, aparece, en la Exposición surrealista en Perú, “una declaración de la tortuga Cretina (*La comodidad de la ropa / No es ejercicio suficiente*)”, según informa Coyné. Resulta, en cambio, bastante iluminador al respecto el poema de 1940, “Libertad / Igualdad”:

La divina tortuga asciende al cielo de la selva
Seguida por el tigre alado que duerme reclinada la cabeza sobre una almohada
viviente de tenuirrostrós
[...]
En vano los ojos se cansan de mirar
La divina pareja embarcada en la cópula
Boga interminable entre las ramas de la noche
De tiempo en tiempo un volcán estalla
Con cada gemido de la diosa
Bajo el tigre real
[Que para el tigre y la tortuga sea interminable la boda en la boga interminable por las
ramas de la noche]⁹⁵

La opinión de Américo Ferrari⁹⁶ sugiere que hay una especie de *idilio-tragedia* tramado entre la tortuga y el tigre, que serían las imágenes de César y de Antonio. De acuerdo con la naturaleza divina del amado en el libro, el tigre vendría a ser su representación totémica. En “La leve pisada del demonio nocturno” se caracteriza como tigre al amado: “Esa porción en que se esconden los designios nefastos y la sospecha que tuerce la boca del tigre que en las mañanas escupe para hacer el día”. El tigre es

⁹⁴ Harmodio y Aristogitón, amantes, asesinaron al tirano Hiparco en el siglo VI a. C. Se les reconoció como mártires de la libertad. Véase Tucídides, VI, 56-59.

⁹⁵ Este último verso no aparece ni en la primera edición ni en *Renombre del amor*, pero lo cita Américo Ferrari (“Lord Moro y las moradas del amor”, p. 247) sin mayor explicación.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 245-247.

creador del mundo. Compárese con el siguiente verso del poema “Antonio es Dios”:
“Antonio puede crear continentes si escupe sobre el mar”;⁹⁷ o con la frase de la Carta III: “Hermoso demonio de la noche, tigre implacable de testículos de estrella, gran tigre negro de semen inagotable de nubes inundando el mundo.” Puesto que la tortuga también es divinizada, puede suponerse que de su trato celeste con el tigre ocurren transformaciones en el mundo. El trato consiste en la cópula; la tortuga gime *bajo el tigre real*. Si la tortuga es *montable*, ello explicaría quizá el epíteto de *ecuestre*.

A ese respecto Ferrari trae a colación la frase de la Carta IV: “Abrásame en tus llamas poderoso demonio [como en otra parte llama al tigre]; consúmeme en tu aliento de tromba marina, poderoso Pegaso celeste, gran caballo apocalíptico de patas de lluvia, de cabeza de meteoro, de vientre de sol y luna, de ojos de montaña de luna.” Ferrari también se cuestiona si acaso la tortuga anda sobre el Pegaso. Es difícil lanzar más suposiciones. Desde luego debe tenerse en mente que la expresión *tortuga ecuestre* denota una tortuga a caballo, aunque no he encontrado elementos bastantes para sustentar esa lectura.⁹⁸ Baste la observación de que, según lo visto, bien puede aludir el título del libro a la reunión de los dos animales totémicos que lo rigen, de manera que el *idilio* entre ambos sería el tema y anécdota anunciados desde el principio.

André Breton reconoció la tortuga como el *animal totémico* de Moro.⁹⁹ La idea es acertada, pues el totemismo resultaba en efecto, en su cualidad de vincular

⁹⁷ *Obra poética*, p. 73, v. 11.

⁹⁸ Véase *infra* la nota 105.

⁹⁹ “Nôtre ami Cesar Moro”, p. 60.

orgánicamente al individuo con la Naturaleza, afín a las búsquedas surrealistas.¹⁰⁰ De por sí, la tortuga suele simbolizar un vínculo entre un sujeto y lo divino, y no obstante no deja de ser un actor del mundo natural inmediato. De ese modo, individuo y tótem comparten destinos semejantes, como ocurre aquí en la identificación tortuga/César o tigre/Antonio.¹⁰¹ En términos discursivos, el tótem es un emblema, es decir, el enunciado simbólico de un concepto. En el poemario, la tortuga funciona en dos niveles significativos: como un elemento más de la *animalia* pródiga del libro; y como una de las estelas que organizan los movimientos y pugnas del mundo verbal creado. El versículo de “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas” –“Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo de las islas del Pacífico que navega en una tortuga musical divina y cretina”– orienta un poco la lectura del animal en el libro. Dos mitos griegos saltan a la mente: el de la invención de la lira por parte del dios Hermes, a partir del caparazón de una tortuga, tributada después a Apolo; y de ahí, la lira divina, mágica, de Orfeo.¹⁰² De lo que se desprendería que la *tortuga* simboliza aquí la poesía, especialmente la lírica.

Sin ir más lejos, del verso recién citado puede colegirse que la tortuga es marina y sirve de cabalgadura a un caballero moribundo de las islas del Pacífico. El

¹⁰⁰ Las cuestiones entre el tótem y la expresión artística formaron parte de las preocupaciones de Wolfgang Paalen, quien en 1939 llegó a México. Fundó *Dyn* en 1941, en cuyo grupo estaba Moro. Véase de Paalen, *Totem Art*, México, s. p., [1942?].

¹⁰¹ Léase la explicación de Joseph Campbell (*The Masks of God: Primitive Mythology*, Penguin Compass, Nueva York, [1991], p. 295): “totemism is but one aspect or inflection of a larger principle, which is represented equally well in the ‘animal master’ and in the ‘animal guardian’ or personal patron”. Véase también Claude Lévi-Strauss, *El totemismo en la actualidad*, trad. de Francisco González, FCE, México, 1965.

¹⁰² La tortuga ha podido representar sabiduría, para los orientales, por las formas que semejan signos en su caparazón; sexualidad para los griegos. A Afrodita y a Pan llegó a consagrarse la tortuga; a ella por la fertilidad; al último, por la forma fállica de su cabeza. Véase Marianne Oesterreicher-Mollwo, [Diccionario de] *Símbolos*, trad. de Purificación Murga, Rioduero, Madrid, 1983, s. v. TORTUGA. A la distancia, estos elementos matizan el signo opaco y explosivo que es la tortuga en el libro de Moro.

epíteto ecuestre halla mejor explicación aquí. Ahora, la idea de la tortuga marina sugiere que es capaz de internarse al fondo del mar, que en el libro suele representar al subconsciente. La idea de que procede de las islas del Pacífico la ubica en una simbólica zona antípoda de la realidad. El Pacífico es el océano más grande del mundo, se tiene por primitivas a la vez que inaccesibles las culturas que han habitado sus islas. Ello da materia conveniente para la formación de imágenes surrealistas. En cierto modo, decir *islas del Pacífico* es decir islas lejanísimas y extrañas. Teniendo en mente el verso célebre de San Juan de la Cruz, *las ínsulas estrañas*, la idea de isla en un mar distante bien puede sugerir un estado subconsciente e iluminado a la vez, un nadir racional. Esta isla significa el horizonte promisorio de las tentativas surrealistas.¹⁰³ El caballero moribundo que la navega puede representar a la razón misma. Así, *la tortuga ecuestre* sería emblema de la operación estética surrealista por excelencia: el rompimiento con las formas triviales y superfluas de la realidad, el reencuentro con lo divino, en un flujo de imágenes que suple a la razón, con lo que se explicaría el nombre y adjetivo *cretina*.

El libro, o una primera sección al menos, tiene el siguiente epígrafe de Baudelaire: “Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison”. Procede de “Fusées” I, de los *Journaux intimes*. Dada su importancia, el rededor de la cita podría considerarse revelador también en cuanto al significado del libro:

¹⁰³ “Las ínsulas estrañas / los ríos sonoros”. Moro declara su admiración por el carmelita en carta a Westphalen del 4 de octubre de 1946 (“Vida de poeta”, *Vuelta*, 95 [octubre de 1984], p. 28): “Estoy en contra cuando hablas de San Juan de la Cruz y lo llamas Juan de la Cruz. Nada de eso; él era un santo y no un señor cualquiera.” El verso fue recuperado por Westphalen para titular un libro. Octavio Paz escribe en el poema “Semillas para un himno”: “Estrépito de plumas blancas en el cielo nocturno / Islas en llamas en mitad del Pacífico / Mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña”. ¿Existe alguna fuente común en el ámbito del surrealismo para esta imagen, quizá de Breton? Véase *infra* mi capítulo correspondiente sobre Paz.

L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant.
Les voluptés de l'entreteneur tiennent à la fois de l'ange et du propriétaire. Charité et férocité. Elles sont même indépendantes du sexe, de la beauté et du genre animal.
Les ténèbres vertes dans les soirs humides de la belle saison.
Profondeur immense de pensée dans les locutions vulgaires, trous creusés par des générations de fourmis.
Anecdote du chasseur, relative à la liaison intime de la férocité et de l'amour.

La reunión amorosa, la relación de dominio sexual, la ferocidad son elementos de este fragmento y del libro de Moro. El hecho de que la caridad y la ferocidad de quien se entrega y domina el placer se consideren independientes del sexo, de la belleza y del género, puede aludir en Moro a una defensa de la homosexualidad.¹⁰⁴ *Las tinieblas verdes en las tardes húmedas de la bella estación* es una frase sin predicación sintáctica. Por su contexto, semeja una imagen instantánea con la reflexión anterior como referente. (Podría ser aposición de *caridad* y *ferocidad*.) Al menos puede verse aquí la idea de que una problemática erótica se ve reflejada en una imagen de la naturaleza; o puede notarse que las tinieblas verdes es una conquista de la imagen sobre una reflexión erótica. La última línea citada es aún más reveladora: *la unión íntima de la ferocidad y del amor* explica a la perfección el título y tema de *La tortuga ecuestre*. El producto del encuentro de la ferocidad y el amor es el deseo; y *la tortuga ecuestre* es la imagen de una reunión amorosa.

¹⁰⁴ En la reseña de *Arcane 17*, comenta Moro (*Prestigio del amor*, pp. 360 s.): “Desde luego la afirmación de que todo ser humano busque un único ser de otro sexo nos parece tan gratuita, tan obscurantista que sería necesario que el estudio de la psicología sexual no hubiera hecho los progresos que ha hecho para poder aceptarla o pasarla por alto siquiera.”

Por último, cabe señalar sencillamente que el título del libro es la primera constancia de la construcción violenta y abrumadora de las imágenes. La sola frase articula dos elementos dispares e inverosímiles (lo lento de la tortuga contra lo veloz del caballo, por ejemplo) que manifiestan en breve la belleza que habita en lo descabellado. Sin atender siquiera a sus materias, la frase anuncia el tipo de ecuaciones poéticas que se desarrollarán al interior del poemario.¹⁰⁵

EL LENGUAJE AFÁSICO Y SUS PERSPECTIVAS EMBRIAGADORAS

El “amor supone el previo derrumbe de las apariencias (nos introduce a él una ‘Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas’)”.¹⁰⁶ En efecto, ésa resulta la premisa del primer poema del libro. El título anuncia la decadencia de lo establecido a la vez que informa sobre la naturaleza del poema: es una *visión*, que para los usos surrealistas de Moro viene a significar una sucesión de imágenes, es decir, escritura automática. El texto, de quince versos, parece consistir en la predicación nominal, en futuro, de extensos atributos para *pájaro de plomo*, que aparece en la cuarta línea.

El incesto representado por un señor de levita
Recibe las felicitaciones del viento caliente del incesto
Una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro
Pájaro de plomo dónde tienes el cesto del canto
Y las provisiones para tu cría de serpientes de reloj

¹⁰⁵ Verónica Zondek (“Al galope con *La tortuga ecuestre*”, en *Amour à Moro*, pp. 54-56) ha llegado a sugerir la relación de *lo ecuestre* con el ritmo libre y vertiginoso de los poemas.

¹⁰⁶ Coyné, “Al margen”, p. 449.

Cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha
Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo de las islas del
Pacífico que navega en una tortuga musical divina y cretina...

Los dos primeros versos no presentan relación sintáctica directa con el cuerpo general del poema. Su función es precisamente el derrumbe de las apariencias. Pues el incesto funciona como uno de los principios del rechazo de los surrealistas, que querían atentar contra el orden de las cosas. Ferdinand Alquié ha explicado que “la violencia contra la sociedad, contra la religión, contra el mundo, recobra su origen primero en lo que el deseo tiene de más profundo, de más puramente natural.”¹⁰⁷ El propio Moro había suscrito la siguiente afirmación en *El Uso de la Palabra*: “Toda especie de actividad de consecuencias imprevisibles, peligrosas y vertiginosas, como la masturbación soporífera o el incesto luminoso nos ha de abrir nuevos capítulos del conocimiento, es decir de la transformación de la realidad.”¹⁰⁸ El encuentro contrastante –y fortuito– de *viento caliente* y *señor de levita* sugieren un primer rompimiento –incesto– con lo racional y lo establecido. El tercer verso, “Una rosa fatigada soporta un cadáver de pájaro”, puede implicar una crítica de la idea canónica de la belleza. Pues la rosa representa tradicionalmente el objeto bello por excelencia. En este caso, en cambio, se sugiere el intercambio de valores por el intercambio literal de la flor en sí misma por el cadáver de un pájaro. La muerte que éste representa no es negativa, sino una vía de liberación y de rompimiento de normas de la realidad, como lo indica el verso seis: “Cuando acabes de estar muerto serás una brújula borracha”. Tras el intercambio de valores sugerido, sigue la cuestión de la búsqueda

¹⁰⁷ Alquié, *Filosofía del surrealismo*, pp. 71 s.

¹⁰⁸ En *Los anteojos de azufre*, en *Amour à Moro*, pp. 173-174.

de la nueva estética: “Pájaro de plomo dónde tienes el cesto del canto / Y las provisiones para tu cría de serpientes de reloj”. Una vez más, se sugiere el rompimiento de las apariencias por la perversión del mecanismo típicamente racional de un reloj.

El verso seis inserta el verbo regente de la tirada de versos siguiente. “Cuando acabes de estar muerto *serás* una brújula borracha” afirma las atribuciones futuras del pájaro y establece un campo de esperanza vital en su capacidad de transformación.¹⁰⁹ Tampoco está lejos el *serás* de la expectativa depositada en el tiempo fabulístico futuro de la frase *il y aura une fois*, de Breton, y que Moro había seguido en su Presentación para la exposición surrealista en México. Cada nueva afirmación es un rechazo del orden anterior; cada una es una propuesta estética sobre el destino del *canto* del ave que se ha posado en el lugar de la belleza.

Ya he explicado el verso séptimo. Ahí se consuma el acceso al orden opuesto al racional, visto en las islas del Pacífico, por mediación del animal divino de la tortuga. El verso octavo, “Serás un mausoleo a las víctimas de la peste o un equilibrio pasajero entre dos trenes que chocan”, vuelve a implicar el cambio de valores estéticos, pues encuentra el azoro de la belleza en la muerte (el mausoleo la dignifica) y en el instante supremo de un choque. Con ello, se sugiere la concepción del equilibrio por medio de la destrucción, que se opone a columnas simétricas y estáticas. Los versos siguientes son:

¹⁰⁹ Alquié (p. 15): “El surrealismo nos propone la esperanza de existir antes de cualquier desarrollo crítico, antes de cualquier reflexión sobre sí mismo, y proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece manifestarse a quien quiere interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso.”

Mientras la plaza se llena de humo y de paja y llueve algodón arroz agua cebollas y
vestigios de alta arqueología
Una sartén dorada con un retrato de mi madre
Un banco de césped con tres estatuas de carbón
Ocho cuartillas de papel manuscritas en alemán
Algunos días de la semana en cartón con la nariz azul
Pelos de barba de diferentes presidentes de la república del Perú clavándose como
flechas de piedra en la calzada y produciendo un patriotismo violento en los
enfermos de la vejiga

El verso nueve (“Mientras la plaza...”) vuelve a procurar la transgresión del orden al insertar elementos atípicos en la plaza, representación de la vida cívica. Contra la edificación ordenada se opone el humo, materia deleznable por antonomasia. Y luego de los elementos vegetales, los *vestigios de alta arqueología* aluden a la exploración surrealista –o a su esperanza– en las culturas antiguas. Dignificado el elemento doméstico –la sartén dorada–, la imagen de la madre aparece como representante de cepa freudiana de las profundidades de la psique, terreno al que se quiere arribar. Los tres versos siguientes (“Un banco de césped...”) son especialmente oscuros. Pueden apuntar a la desaparición de lo edificado y a lo deleznable de las nuevas entidades; al raudal del sinsentido (suponiendo que no se entiende el alemán); al absurdo en la agenda regular. El verso con los *pelos de barba* reitera la caída del orden político. Esta crítica es especialmente intensa por cuanto alude a la madre patria de Moro. La barba representa el respeto y el prestigio social a la vez que una especie de máscara que iguala a dichos personajes. Al caer, sus barbas agreden la calzada, edificio de la institución como la plaza. El patriotismo se ridiculiza.

El verso final es “Serás un volcán minúsculo más bello que tres perros sedientos haciéndose reverencias y recomendaciones sobre la manera de hacer crecer

el trigo en pianos fuera de uso”. El pájaro, que es el referente original y símbolo del lugar de la belleza, se equipara con un volcán. Éste es el colmo de la belleza; es el origen de la incandescencia, cifra del deseo y de la destrucción. Recuérdese que el propio Breton había escrito en *L'air de l'eau*: “El marqués de Sade ha regresado al interior del volcán en erupción / De donde había venido”.¹¹⁰ Los perros sedientos ridiculizan la idea del orden del diálogo y su hipocresía. Y *hacer crecer el trigo en pianos fuera de uso* es otro postulado de reformulación de la belleza. No se seguirá ya un canon tradicional (como en la rosa); se violentará su función y reanimará su sentido (con el trigo).

El título del poema “A vista perdida” es un calco de la expresión francesa *à perte de vue*, que puede referir una actitud de entrega contemplativa.¹¹¹ Dos premisas verbales rigen el texto, mismas que se presentan por repetición anafórica a lo largo del poema. La primera de ellas parte del núcleo *no renunciaré*. Ésta manifiesta el compromiso con la propia manera de interpretar la realidad:

No renunciaré jamás al lujo insolente al desenfreno suntuoso de pelos como fascas
finísimas colgadas de cuerdas y de sables
[...]
La palabra designando el objeto propuesto por su contrario
[...]
La pérdida de las facultades y la adquisición de la demencia
El lenguaje afásico y sus perspectivas embriagadoras
La logoclonía el tic la rabia el bostezo interminable
La estereotipia el pensamiento prolijo
El estupor...

¹¹⁰ André Breton, *Antología (1913-1966)*, trad. de Tomás Segovia, Siglo XXI, México, 2002, p. 110.

¹¹¹ Como el propio Moro sugería a Westphalen hacer en carta del 1-2 de octubre de 1946 (“Vida de poeta”, p. 27): “Conoces cuadros de Bonnard? Míralos *hasta perder la vista* y comprenderás como no existen junto a él la mitad de los pintores modernos...” El subrayado es mío. Recuérdese también el artículo “La realidad a vista perdida” (en *Letras de México*, 11 [noviembre de 1939], p. 8; y en *Prestigio del amor*, p. 322), que hace crítica social a partir de la contemplación de las condiciones bárbaras de la civilización.

Aquello a lo que no se renuncia es a las formas surrealistas de interpretar (experimentar, habitar y violentar) la realidad. El lujo insolente y el desenfreno encarnan el rechazo surrealista. El resto de los versos del ejemplo muestran el dislocarse del discurso de formas diversas. Se quiebra el convenio semántico de la palabra, el orden de la razón, la capacidad de enunciar el discurso convencional en favor de las *perspectivas embriagadoras* del afásico; se procura la convulsión de las palabras (logoclonía), la entrega al deseo y al sueño, la multitud de imágenes (escritura automática). Todo ello se resume en el solo estado del *estupor*, que es la segunda premisa del poema.

Las condiciones del lenguaje surrealista se resumen en el estupor. Parten de él incontables imágenes sobre el rechazo y la violencia, el deseo, los paisajes del subconsciente y de nuevo la palabra desaforada. El estupor es la vía de búsqueda de la satisfacción del deseo, es fuente de imágenes, dislocación del lenguaje común pero articulación de una gramática de lo divino: es decir, es una estrategia para reestablecer el vínculo con un estado original y eficiente del mundo. Todo signo que de allí surge es inasible en su sentido completo y resplandeciente; no se lo descifra, pero sí se experimenta.

El estupor submarino y terso resbalando perlas de fuego impermeable a la risa como un plumaje de ánade delante de los ojos

[...]

El estupor como ganzúa derribando puertas mentales desvencijando la mirada de agua y la mirada que se pierde en lo umbrío de la madera seca Tritones velludos resguardan una camisa de mujer que duerme desnuda en el bosque y transita la

pradera limitada por procesos mentales no bien definidos sobrellevando interrogatorios y respuestas de las piedras desatadas y feroces teniendo en cuenta el último caballo muerto al nacer el alba de las ropas íntimas de mi abuela y gruñir de mi abuelo de cara a la pared

[...]

El grandioso crepúsculo boreal del pensamiento esquizofrénico

La sublime interpretación delirante de la realidad

No renunciaré jamás el lujo primordial de tus caídas vertiginosas oh locura de diamante

Aunque las secuencias de imágenes pueden resultar oscuras, debe recordarse que el acto significativo primordial es el flujo mismo, que es consecuencia y variación del deseo. El mensaje por tanto no se malogra. Ante la tentación interpretativa, puedo señalar que muchos elementos naturales aquí son fácilmente relacionables con la psique (*submarino, bosque, crepúsculo...*) o con el deseo (*tritones, desnudez, caballo, piedras feroces*).¹¹² El lugar de la experiencia mental se desgaja de la razón para disgregarse sobre el deseo. Elena Altuna ofrece un resumen de las operaciones de este poema: “El acceso a esa realidad más plena supone, entonces, un doble movimiento: la marginación del sujeto y la objetivación del deseo (el estupor). Se postula así la petición de un lenguaje otro a partir de un método: el ‘pensamiento prolijo’ que fija al significante; es ese significante el que metonímicamente convoca a otros significantes, mostrando las posibilidades ilimitadas de la **geminatio**.”¹¹³

El poema quinto, “El mundo ilustrado”, es una muestra delicadísima del arte de César Moro. El texto problematiza la representación del amado y del amor; libra sus justas con el atávico problema platónico del deseo y su conciencia; y define por fin un espacio de realización del amor, un paisaje a la vez metafórico y literal. Las

¹¹² Recuérdese la *ferocidad* y la *caridad* del poema citado de Baudelaire.

¹¹³ Altuna, p. 113.

imágenes del amor ilustran un mundo entero; el mundo se define merced a las magias del lenguaje amoroso:

Igual que tu ventana que no existe
Como una sombra de mano en un instrumento fantasma
Igual que las venas y el recorrido intenso de tu sangre
Con la misma igualdad con la continuidad preciosa que me asegura idealmente tu existencia
A una distancia
A la distancia
A pesar de la distancia
Y toda tu presencia sin cerrar los ojos
Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia de hecatombe
Para mejor mojar las plumas de las aves
Cae esta lluvia de muy alto
Y me encierra dentro de ti a mí solo
Dentro y lejos de ti
Como un camino que se pierde en otro continente

La acción principal en el poema es la caída de la lluvia, que encierra al momento al hablante. En este acto está la presencia del amado y la generación del mundo. Como los continentes que nacen tras escupir aquél, aquí el paisaje se expande y nutre su vastedad al recibir la lluvia. Los demás versos son modificadores de lugar y de modo, mismos que determinan la naturaleza del logro mágico. El problema clásico de la representación, donde el elemento referente, el signo, no puede ser el ser referido, quiere resolverse en este poema. La presencia y la figura celebran sus bodas sin menoscabo ni contingencia. La *ventana* (como luego en el poema sexto) simboliza la capacidad de percepción o su imposibilidad. La figura deseada se invoca a *la distancia* de la memoria, que es ejecución de sombras. El anhelo es el principio de la realidad; es la yesca de la exploración surrealista. La distancia indeterminada se precisa

y se salva; hace presente e instantáneo el cuerpo del amado, *con tu frente y tu rostro*. Su presencia ya no requiere interiorización (*ojos cerrados*); y el paisaje brota bajo un mismo principio creativo que enlaza palabra, deseo y cuerpo –antes fantasma.¹¹⁴ La primera manifestación de la realidad divinizada son aves, que están unguidas, en la parte de su vuelo, de la materia divina que cae. El amante, la voz, encuentra espacio habitable recién creado y conoce otra forma de la soledad: la que habita en el cuerpo del deseo, porque lo ha hecho su mundo. Dice al inicio de la carta II: “Estoy libre de deseo. Vivo al interior de él y siendo él ya no sufro de él. Ya no es múltiple en los fines, si polifacético en el deseo. Ya no vivo sino en el deseo.”¹¹⁵ El riesgo de esta operación es que quizás el mundo no se materializó, sino que el sujeto se afantasmó al mismo nivel de sus visiones.

El segundo epígrafe del libro es “Adonde voraz y ciego / Es el Minotauro el fuego / Y es el laberinto el humo”. Los versos son de Calderón de la Barca y proceden de *Amar después de la muerte o El Tuzaní de las Alpujarras*, III, VIII, 409-411. Aparecen durante una reflexión del protagonista sobre la necesidad de encontrarse con su amada. En cuanto al poemario, introducen el motivo del humo y el fuego en el libro. El primero alude *grosso modo* a la búsqueda de la figura del amado en sus inagotables representaciones, varias como el humo; el fuego es la constancia del deseo.¹¹⁶ El poema que le sigue, “El humo se disipa”, destaca por cierto la imagen

¹¹⁴ Véase Altuna, pp. 116-117.

¹¹⁵ *Obra poética*, p. 75.

¹¹⁶ Vale la pena recordar que años después Moro escribe a Villaurrutia sobre la poesía y su cualidad de hilo de Ariadna en el laberinto. Véase la nota 60.

precisa del amado. También en el poema octavo, “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, se ejecuta la figuración positiva del ser deseado:

Apareces
La vida es cierta
El olor de la lluvia es cierto
La lluvia te hace nacer
Y golpear a mi puerta
Oh árbol
Y la ciudad el mar que navegaste
Y la noche se abren a tu paso
Y el corazón vuelve de lejos a asomarse
Hasta llegar a tu frente
Y verte como la magia resplandeciente
Montaña de oro o de nieve
Con el humo fabuloso de tu cabellera

El humo es aquí un elemento notorio. Sus cualidades maleables e inasibles parecen sugerir la búsqueda azarosa de la representación de lo deseado o la imposibilidad de lograrla.¹¹⁷ El ambiente nocturno del poema vuelve a coincidir con los parajes predilectos del surrealismo. El humo de la cabellera, llamado *fabuloso*, destaca el poder creativo que emana del cuerpo amado. En la fábula se encuentra un nivel ideal de existencia y un tiempo guardado de su agotamiento. El tema del texto es la aparición milagrosa del sujeto amado y las consecuencias en el espacio a su alrededor. Dado que se lo considera divino, el primer verso resulta milagroso:

Apareces. Y la aparición es instantánea como la palabra y es invariablemente verdadera,

¹¹⁷ Vale reiterar que esta problemática es atávica en la lírica amorosa de Occidente. Por ejemplo casual, véase la canción II de Fernando de Herrera, vv. 6-16: “Ahora que esta sombra tenebrosa / s’entrepone a mi Lumbre venturosa, / su esplendor me fallece’n el desierto, / cercado de terror y niebla oscura, / i crece’l mal i el daño s’apressura. / Procuero salir d’él con passo incierto, / i doi en la espessura, / donde todo m’estorva, i la esperança / desmaya con dolor de la mudança; / cualquier fulgor, presente a la memoria, / buelve de mi perdido bien la gloria.” El subrayado es mío.

cierta. Los demás elementos sólo requieren de la invocación para existir, empezando por la vida misma y siguiendo con elementos que celebran la fertilidad (*el agua, el árbol*): “La vida es cierta / El olor de la lluvia es cierto...” De inmediato, cualquier paisaje hace del amado su centro, a él tiende y se hace mágico, como en un cuento maravilloso: “Y la ciudad el mar que navegaste / Y la noche se abren a tu paso / Y el corazón vuelve de lejos a asomarse / Hasta llegar a tu frente / Y verte como la magia resplandeciente / Montaña de oro o de nieve / Con el humo fabuloso de tu cabellera”. La invocación y la presencia de la figura amada es el principio de una naturaleza vívida y brillante –la primavera– que se ha originado en la sombra, en la memoria y en el deseo: *...y la noche se abren a tu paso.*

La serie de versos que sigue es un listado anafórico y celebratorio de las cualidades y consecuencias en el paisaje trastornado tras el paso del amado:

Con las bestias nocturnas en los ojos
Y tu cuerpo de rescoldo
Con la noche que riegas a pedazos
Con los bloques de noche que caen de tus manos
Con el silencio que prende a tu llegada
Con el trastorno y el oleaje
Con el vaivén de las cosas
Y el oscilar de luces y la sombra más dura
Y tus palabras de avenida fluvial

Luego de esta exposición optimista hay una recapitulación del aspecto preliminar del deseo, con el anhelo, la espera, la zozobra, la distancia y el tiempo, sólo para trocar de nuevo esta conciencia oscura por la iluminación ante la presencia:

Tan pronto llegas y te fuiste
Y quieres poner a flote mi vida
Y sólo preparas mi muerte
Y la muerte de esperar
Y el morir de verte de lejos
Y los silencios y el esperar el tiempo
Para vivir cuando llegas
Y me rodeas de sombra
Y me haces luminoso
Y me sumerges en el mar fosforescente donde acaece tu estar
Y donde sólo dialogamos tú y mi noción oscura y pavorosa de tu ser

En ese instante, de nuevo, el cuerpo se posee en sus diversas ramificaciones. El mundo es una arborescencia del cuerpo deseado; puede culminar en astros, en el mar, en la historia y de nuevo en el cuerpo. Sus transformaciones alinean también las estaciones del ser del poeta; y si brillan o se ensombrecen lo arrastran, no en su paisaje, sino en la misma materia de su existencia:

Estrella desprendiéndose en el Apocalipsis
Entre bramidos de tigres y lágrimas
De gozo y gemir eterno y eterno
Solazarse en el aire rarificado
En que quiero aprisionarte
Y rodar por la pendiente de tu cuerpo
Hasta tus pies centelleantes
Hasta tus pies de constelaciones gemelas
En la noche terrestre
Que te sigue encadenada y muda
Enredadera de tu sangre
Sosteniendo la flor de tu cabeza de cristal moreno
Acuario encerrando planetas y caudas
Y la potencia que hace que el mundo siga en pie y guarde el equilibrio de los mares
Y tu cerebro de materia luminosa
Y mi adhesión sin fin y el amor que nace sin cesar
Y te envuelve
Y que tus pies transitan
Abriendo huellas indelebles
Donde puede leerse la historia del mundo
Y el porvenir del universo

Y ese ligarse luminoso de mi vida
A tu existencia

Éste es sin duda uno de los textos más emotivos y mejor logrados de César Moro. Además de las variaciones de imágenes, nótese el ritmo constituido por la extensión y temático de los versos. A partir de la secuencia anafórica que inicia con *Y la potencia*, se desarrolla un dramático *crescendo* que culmina en la historia del mundo y el porvenir del universo ligados a los hábitos emocionales del hablante. Al término del poema, donde concluye la mágica *aparición* del principio, no es ya el amado el fantasma, sino el hablante, que se reconoce subordinado a los movimientos de la imagen revelada.

En el sexto poema, “Oh furor el alba se desprende de tus labios”, se concentra la atención en la fase negativa del deseo: la constancia de la ausencia; la figuración que para en sombras; la distancia inevitable que se establece entre el yo y el resto de las cosas, es decir, la alienación del mundo. El principio del texto discurre sobre el momento y disposición de la contemplación, simbolizada en la *ventana*. De ésta se enuncia su posibilidad múltiple de formas; puede ser luminosa y precisa o frágil y oscura. Y puesto que ocurre en una *vuelta*, puede suponerse aquí un ejercicio de la memoria:

Vuelves en la nube y en el aliento
Sobre la ciudad dormida
Golpeas a mi ventana sobre el sol y la luna
A mi ventana de nubes
A mi ventana de senos sobre frutos ácidos
Ventana de espuma y sombra
Ventana de oleaje

A partir de allí continúa la profusión de imágenes y sus pensamientos delirantes, simbolizados al principio por las *mareas altas*. Nótese también que alta marea es buena imagen para describir la poesía de César Moro, pues su mensaje se cumple gracias al desarrollo rítmico de iteraciones, geminaciones y enumeraciones de la misma imagen emblemática del amado. Las imágenes en este poema empezarán a orbitar a partir de la frase *tu frente*. Su desarrollo apunta a diversos elementos de fauna: tortugas, ballenas, tigres, aligatores; dispara su atención a tiempos antiquísimos, donde vuelve a topar con el cuerpo amado a partir de su rostro, como si todas las imágenes anteriores hubieran sido tentativas de esta palabra que lo designa; tótems los animales; pasajes míticos la historia. La poesía es la vía de revelación; el desglose que intenta retornar a la palabra original. Prosigue este sexto poema:

Sobre altas mareas vuelven los peñascos en delirio y la alucinación precisa de tu frente

Sobre altas mareas tu frente y más lejos tu frente y la luna es tu frente y un barco sobre el mar y las adorables tortugas como soles poblando el mar y las algas nómadas y las que fijas soportan el oleaje y el galope de nubes persecutorias el ruido de las conchas las lágrimas eternas de los cocodrilos el paso de las ballenas la creciente del Nilo el polvo faraónico la acumulación de datos para calcular la velocidad del crecimiento de las uñas en los tigres jóvenes la preñez de la hembra del tigre el retozo de albor de los aligatores el veneno en copa de plata las primeras huellas humanas sobre el mundo tu rostro tu rostro tu rostro

Se empieza a dar noticia de la violencia del mundo: “nubes persecutorias” pronto serán el humo como materia primordial, pero también recordatorio del vacío y de la fantasmagoría de la imagen final a la que ya en este momento se avanza. De la difunta tortuga queda sólo el caparazón, como inicio de la pérdida de vitalidad. Y se anuncia que el referente de las imágenes no reaparecerá: “Vuelven como el caparazón

divino de la tortuga difunta envuelto en luz de nieve / El humo vuelve y se acumula para crear representaciones tangibles de tu presencia sin retorno”. Las imágenes que prosiguen muestran la Naturaleza que ya sólo anuncia el vacío próximo. El paisaje mengua bajo la tempestad, aun la casa se vació¹¹⁸ y el amante queda postrado en su pugna contra el olvido. La memoria no ocurre a ojos abiertos, sino como aislamiento.

El pelo azota el pelo vuelve no se mueve el pelo golpea sobre un tambor finísimo de
algas sobre un tambor de ráfaga de viento
Bajo el cielo inerme venciendo su distancia golpea sin sonido
La fatalidad crece y escupe fuego y lava y sombra y humo de panoplias y espadas
para impedir tu paso
Cierro los ojos y tu imagen y semejanza son el mundo
La noche se acuesta al lado mío y empieza el diálogo al que asistes como una lámpara
votiva sin un murmullo parpadeando y abrasándome con una luz tristísima de
olvido y de casa vacía bajo la tempestad nocturna
El día se levanta en vano
Yo pertenezco a la sombra y envuelto en sombra yazgo sobre un lecho de lumbre

La *cabellera fabulosa* de dos poemas adelante es apenas el azote del pelo, verdadera escena del símbolo herido, al que se deslava su significado. El viento es el elemento dispersor, que torna deleznable el mundo, como a nubes o humo. La fauna totémica ha desaparecido y su último rastro es una *lámpara votiva*. La tempestad, como años después en *Lettre d'amour*, semeja el olvido encarnizado contra el espíritu vaciado de imágenes. El día aparece, pero no sirve ni es accesible; se convierte en signo vacío. El amante ha quedado cautivo en el tormento de la sombra.

¹¹⁸ Permítaseme recordar aquí, en el espíritu de señalar insospechados vasos comunicantes de la poesía amorosa en lengua española, los versos 28-31 del *Diálogo entre el amor y un viejo*: “Ya la casa se deshizo / de sutil labor estraña / y tornóse esta cabaña / de cañuelas de carrizo.”

Así se completa el panorama de las estaciones emocionales y expresivas de *La tortuga ecuestre*. El análisis del resto de los poemas, interesante en suma, reiterará las operaciones, funciones y elementos aquí resumidos. Sirva recordar que el sello emblemático del libro es la premisa de la búsqueda amorosa que articula un lenguaje que abre paso a la imagen maravillada del amado, que modifica la realidad, la recrea al capricho alucinante e insólito del amor o la asuela.

SOLO EL VIENTO QUE TRAE TU NOMBRE

César Moro, entre los cuatro poetas que guían este estudio, fue el único que cumplió una agenda surrealista completa. Principalmente porque participó en el movimiento en su misma sede, al lado de Breton y Éluard; y especialmente porque condujo su vida y su obra por ese camino una vez hallado. Su originalidad, a prueba de manierismos o militancia ciega, le permitió dotar de independencia a su estilo y a sus actos. Moro es surrealista porque hizo suyo el surrealismo, no porque descansara a su sombra. Desde sus raíces, su material poético está bañado de las preocupaciones y de los términos que también afectaban al resto de los surrealistas. Esto le permitió hacer elecciones estilísticas propias. En Moro, el amor, la esperanza, el deseo y la libertad animan naturalmente su lenguaje, donde las apariencias regulares dejan de funcionar para abrir paso a otras posibilidades. Estas circunstancias hicieron de él el primer puente, el primer vínculo comunicativo con el desarrollo expresivo de la poesía en

español en América. Después de él, la originalidad surrealista de la obra de la Mandrágora, de Enrique Molina o de Octavio Paz puede entenderse con claridad.

Se debe a Moro el que la escritura automática haya podido violentar y poner a prueba los alcances del español. Junto a él, otros intentos parecen apenas coqueteos. En sus textos, la imagen surrealista no es eco sino reinvención y redescubrimiento. La escritura automática, bien mirada, no puede ser otra cosa. Lo aclara bien José Miguel Oviedo: “para encontrar un poeta que se haya asomado tanto como Moro a los últimos extremos de la experiencia verbal, hay que pensar en el Vallejo de *Trilce* o el Neruda de las *Residencias*: ese grado cero que es también el de la incandescencia, reclama para *La tortuga ecuestre* un lugar de privilegio que habrá pronto de ser admitido.”¹¹⁹

¹¹⁹ J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana...*, p. 419. La entrada de César Moro al canon de la poesía hispanoamericana sigue en un proceso auroral. Queda pendiente la aparición de las obras completas, el desarrollo de estudios independientes para cada uno de sus libros, la difusión cabal de su obra y la empresa de revisar su obra francesa, que ha empezado ya Yolanda Westphalen, en *César Moro: La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2001.

LA INSPIRACIÓN DE LA MANDRÁGORA:

ENRIQUE GÓMEZ-CORREA

Con sus raíces turbias y profundas
Es seguramente la floración de la noche

COMPETENCIA DE CENTELLAS

El surrealismo, que no tuvo parte efectiva en la primera vanguardia de Chile, dominada por los nombres de Huidobro, Neruda o Pablo de Rokha, sólo se puso en práctica con la generación inmediatamente posterior, con el grupo de la Mandrágora. Aún así, éste marcó una época de rupturas y búsqueda de renovación. A ellos, por medio de actos y publicaciones, tocó iniciar y ejecutar el lenguaje surrealista, al que dieron su propio sello, el de *poesía negra*. Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid vislumbraron en sus años del liceo (hacia 1935) lo que harían vivir, aproximadamente, entre 1938 y 1948 como la Mandrágora, que constituye uno de los puntos nodales de la experiencia surrealista en Hispanoamérica.

La Mandrágora consistió en un periodo de furia creativa por parte de sus actores,¹ visible en un par de revistas, en la editorial que fundaron y en algunas

¹ Para este encuadre cronológico tomo en cuenta la aparición de la revista *Mandrágora* y la última exposición de obra plástica en la que participaron miembros del grupo. Otro encuadre válido, más laxo, iría de

exposiciones de arte plástico. Sus intereses versaban sobre el poder de la poesía para transformar el mundo y la vida, sobre la creación de imágenes liberadoras e insólitas, y sobre la crítica del orden social, ejemplificado regularmente en la complacencia de los literatos de renombre. La intensidad y el escándalo caracterizan sus actividades; mas su intransigencia con el ambiente literario, que les dio simpatías y enconos, también los distanció del mismo *medio* y los relegó, si no al olvido, sí a la memoria subterránea o para iniciados. Su línea expresiva, de cualquier modo, representa una de las manifestaciones del surrealismo, una página de la poesía hispanoamericana y una urgencia a reevaluar constantemente la vida y la imaginación.

Mandrágora fue los poetas que la idearon y animaron: es decir, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Teófilo Cid y poco después Jorge Cáceres (más algunas presencias fugaces, como Fernando Onfray o un joven Gonzalo Rojas). Se habían conocido, hacia 1935, en el Liceo de Hombres en Talca,² donde compartieron el asombro por las literaturas de caballerías, la isabelina, las literaturas románticas inglesa y alemana, la novela de terror y el simbolismo francés (Marlowe, Arnim, Blake, Baudelaire, Rimbaud...). Algunas de sus primeras publicaciones aparecieron en el diario *La Mañana* y en la *Revista Dirigible*; poco después publicaron también en

1935 a 1953 (cuando Gómez-Correa aún publicaba bajo el sello de la Editorial Mandrágora) ó 1957, fecha de la última publicación en conjunto de los integrantes del grupo; aunque esta publicación, *El AGC de la Mandrágora* (Mandrágora, Santiago, 1957), tuvo un sentido antológico, de memoria y homenaje a Jorge Cáceres, pero no una presencia novedosa.

² Para trazar las estaciones de Mandrágora son indispensables los libros de Luis G. de Mussy, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Universidad Finis Terrae, Oaxaca, 2001 (parte de este material y algunos otros pueden consultarse en <http://www.mandragora.uchile.cl>); y Eduardo Vassallo, "Mandrágora chilensis", en Vassallo, Barrientos y Artigas, *Mandrágora*, Pentagrama, Santiago de Chile, 2000, s. p. Ambos libros recuperan todos los números de la revista y algunos otros documentos. También son de utilidad las entrevistas a Enrique Gómez-Correa y a Braulio Arenas realizadas por Stefan Baciu en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Cruz del Sur, Valparaíso, 1979. Sigo todos estos textos para esta semblanza.

Multitud, de Pablo de Rokha, y en *Total* y en *Vital*, de Vicente Huidobro. Con ellos, ya en Santiago, establecieron amistad y diálogo. Cuando prepararon su revista emblemática, discutieron con el autor de *Altazor* el nombre que ésta llevaría. Aparentemente, el nombre *Mandrágora* vino de Gómez-Correa. Un relato de Achim von Arnim, “Isabela de Egipto”, y una película, *Alraune* (1928),³ parecen haberlo sugerido. La carga semántica, cultural y literaria de la palabra *mandrágora* basta para comprender la elección. Bajo su sentido de narcótico y de afrodisíaco, es una invitación a lo oculto, a la noche y al amor; y es un tósigo: descompone la percepción pero desemboca en visiones. El término se configura y se enriquece con los postulados de cada edición de la revista, que siempre destaca una actitud vital subversiva y una propuesta estética donde sobresale el interés por las regiones oscuras de la mente, lo desconocido moral y cultural y el descubrimiento del ser en su crudeza. Ello explica en parte el tono de revelación y enigma en sus experiencias verbales.

El 12 de julio de 1938, ante el desconcierto de su público, hicieron una lectura de poemas en la Universidad de Chile, donde además empiezan a formular la posición del grupo. Ya tenían el afán de pasmo, la protesta y la crítica que los caracterizó desde entonces. Poco después, en diciembre, apareció el número uno, de siete en total, de la revista *Mandrágora* y fundan la editorial del mismo nombre, donde publican textos propios y traducciones (trabajo que les interesó siempre). Sus publicaciones constan de textos de creación y ensayos que forman el corpus estético

³ De Henrik Galeen, basada en la novela homónima de 1911 de Hanns Heinz Ewers. Braulio Arenas, con germanófilo exceso, prefería el nombre *Alraune* para la revista. Huidobro lo disuadió.

del grupo; aparte de ello, escriben reseñas de libros y de los eventos donde participaban así como invectivas a algunos personajes.

El número uno, pues, incluye artículos teóricos de Arenas y de Gómez-Correa (“Intervención de la poesía”, suma de aforismos acordes); un texto de Alfred Jarry, “La queja de la Mandrágora”; reseñas sobre obras de Huidobro, de Paul Éluard (*Cours naturel*) y de André Breton (*L’amour fou*); todos ellos dejaron su influjo. También hubo poemas del equipo completo: Arenas, Gómez-Correa, Cid, Cáceres (jovencísimo); poemas de Huidobro y de Hölderlin y una loa de Calderón de la Barca, que les recordó la parte de las vocales de *Une saison en enfer*; y presenta por último la sección “La visibilidad de los objetos”, donde dan cuenta de eventos, películas y de sus propias hazañas.

La revista da inicio con “Mandrágora, poesía negra” de Braulio Arenas, que es una primera toma de posición de la revista. Con el tono de un manifiesto de vanguardia y consideraciones de orden claramente surrealista, Arenas defiende la importancia de la imaginación, las regiones del sueño y la poesía. El objetivo es desenterrar, liberar, la parte de imaginación y del ser genuino del hombre de las antinomias de la realidad y la aparente oposición entre realidad y poesía:

El hombre, con desesperación, planea su propia fuga y, de semejante tensión de sus sentidos, deliberada o inconscientemente, nace la llama arrebatadora del dictado profético, es decir, de la poesía. Donde se ve solamente el desborde de la naturaleza interior del hombre o donde se habla de desarraigados internacionales, yo amo a los que el tormento de un enigma obligó a preferir las encantaciones, la poesía o el sobrenatural terror como medios simples para conseguir arribar a los primeros atisbos de su verdadero ser.⁴

⁴ Braulio Arenas, “Mandrágora, poesía negra”, *Mandrágora*, 1 (diciembre de 1938), p. 2.

La poesía como acto de liberación proveniente de las profundidades del ser y de la psique humana se llama poesía negra y su símbolo es la mandrágora. Su encuentro, legendario, es azaroso y terrible. Ocasiona la muerte al que la arranca; se la halla al pie de las horcas o a las afueras de los prostíbulos; pero cede fascinantes dones a su poseedor. Obtenerla o alcanzarla es una empresa de *riesgo y de fascinación*: “Yo amo entrar a la zona de semejante paraíso llevado por el imán que se orienta desde mi sueño hasta los centros inexplorados aún desde sus capas más profundas.”⁵ El texto muestra además el tono profético-mítico de los surrealistas –*il y aura une fois*–:

Un día, esta perpetua oscilación de los caracteres de la vida habrá de llegar a su punto de máxima ruptura, y se luchará dentro y fuera del organismo humano, como en una suerte de reflejo sobrenatural [...] Se volverá, pues, a elegir los nombres vanamente queridos y aborrecibles de poesía, libertad, unidad y placer, dándoseles otros significados; es decir, una clasificación verdadera.⁶

También hay observaciones en cuanto a la experiencia de la escritura y, por ello, a la técnica. La cual se asemeja teóricamente a la escritura automática. Con ella atizan lo irracional esperando el hallazgo de la imagen como una revelación. Decir en efecto poesía negra es hablar de una exploración en las zonas oscuras del alma, la medianoche de la creación poética:

Que vuestra mano de media noche tome convulsamente el lápiz veloz y no haya alivio para vuestros sentidos durante esa faena manual de poesía. [...] Que vuestro lápiz corra por el pergamino del cerebro –un puño golpea ahí con desesperada

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 3.

mudez. [...] He aquí el nombre repentino de POESÍA con su fugacidad desgarrante, Ella es NEGRA como la noche, como la memoria, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto, como la belleza, como el conocimiento, como el automatismo, como la videncia, como la nostalgia, como la nieve, como la capital, como la unidad, como el árbol, como la vida, como el relámpago.⁷

El plan de la Mandrágora es atentar contra los límites de la razón en literatura y en sociedad. En cierto sentido –bien distante del que tendría esta frase ahora– hacían *ataques poético-terroristas*⁸ con que buscaban sacar de equilibrio el tradicional discurso literario y las restricciones del hombre social. En concordancia con el surrealismo, aspiraban a un humanismo que entendiera las preocupaciones del hombre desde su parte original y subconsciente.

La poesía negra implica una ruptura con el mundo entendido como discurso racional; y esa ruptura, violenta, equivale a la negación de los valores cotidianos para acceder a un espacio de libertad completa, “de manera que sólo sea posible ver en la oscuridad de un lenguaje resplandeciente, agitándose en el hielo de la noche”.⁹ De ahí que quisieran signarse con una parte de crimen. Su experiencia, el asombro y el estupor, se llama aquí *terror*.

Y si yo defiendo la validez del terror como sentido poético, es porque él nos permite vivir en pánico, es decir, vivir alertas, vivir despiertos, vivir acechando lo desconocido a cada segundo [...] El terror es el sentimiento instintivo del hombre, que le empuja a buscar, alejándose de toda preocupación inmediata, la raíz genérica de su destino en las fuentes secretas del subconsciente, y encontrar ahí valiéndose del hilo conductor de la poesía, la relación estrecha entre su vida y los fenómenos del sueño, de la violencia, de la locura [...]¹⁰

⁷ *Ibid.*, p. 4.

⁸ Un precedente chileno de su actitud fue el grupo *rumrunista* (ver Mussy, “Epílogo”).

⁹ Gómez-Correa, “Yo hablo desde Mandrágora”, *Mandrágora*, 2, s. p.

¹⁰ Arenas, “Mandrágora, poesía negra”, pp. 3 y 5.

El terror, como subrayado de la Mandrágora al surrealismo, acaso no supone un crecimiento vertical, pero sí un acto de interpretación y recreación que los libra de ser meros epígonos. Los hace una consecuencia enriquecida, como lo fue el surrealismo respecto de los románticos:

SURREALISMO: Para nosotros el surrealismo es lo que para Baudelaire fue el romanticismo: la expresión más reciente de la belleza (G).¹¹

Braulio Arenas, para cerrar su texto inaugural, reconoce su deuda con el surrealismo desde una perspectiva evolutiva:

Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la Poesía Negra, si miramos hacia los fenómenos del SURREALISMO, el único enunciado que haya tenido hasta hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente y rendir al hombre un servicio liberador.¹²

Gómez-Correa resulta más impulsivo en sus textos teóricos. Complementa la postura expuesta por Arenas con una parte antisocial e iconoclasta. La mandrágora es el envenenamiento de la razón para descomponerla (Rimbaud, Daumal), la perturbación, la entrega al deseo, a la locura, a lo demoníaco y al terror:

Era necesario que una luz terriblemente dura penetrara en la zona de las tinieblas, en la encrucijada; digo, que era necesaria la intervención de la mano cargada de Rayos X,

¹¹ Arenas, Gómez-Correa, Cáceres, *El AGC de la mandrágora*, Mandrágora, Santiago, 1957, p. 20. Con alguna frecuencia en los textos del grupo de la Mandrágora hay peculiaridades y distracciones ortográficas y sintácticas. Aclaro que las dejo intactas para no abundar en *sic*.

¹² Arenas, "Mandrágora, poesía negra", p. 5.

para encontrar no sólo la raíz de nosotros mismos, sino que el don del poema como el supremo envenenador.¹³

En junio de 1939 dictan las conferencias conocidas como *Defensa de la poesía*, en las cuales –según Arenas– defienden la posición surrealista como respuesta a una conferencia previa del argentino Gonzales Tuñón. Ocasionan revuelo y polémica. Se publicaron como cuadernillo en el mismo año y aparece también otro, *Ximena*, de apenas siete páginas, donde Arenas, Cáceres, Cid y Gómez-Correa, con sendos poemas, homenajean a la mujer de Huidobro. Todavía ese año aparece el número dos de *Mandrágora*, con poemas del grupo más Fernando Onfray y Gonzalo Rojas, además de un poema de Benjamin Péret y un fragmento de la *La inmaculada concepción* de Breton y Éluard.

Entre los ensayos está “Yo hablo desde Mandrágora”, de Enrique Gómez-Correa. Allí desarrolla algunos elementos no vistos con tanta precisión antes, como el placer y la relación del poeta mandragórico con el lenguaje: “Puesta así de manifiesto la realidad, forzosamente, habremos de entroncarla al PLACER, como principio único determinante de nuestros actos, aun los más elementales.”¹⁴ Y la relación, explosiva, con la realidad promueve la experiencia de las palabras. Todo acto es permisible si estimula el instinto poético:

Este caudal poético, obtenido a costa de una violenta beligerancia deberá expresarlo [el poeta] mediante la palabra, como vehiculada hasta el momento, el más seguro y aproximado de una renunciación del mundo. De aquí, que la actitud primordial del poeta sea [...] la elección de un sistema de palabras [...] es el sentido oculto de ellas,

¹³ Enrique Gómez-Correa, “Intervención de la poesía”, *Mandrágora*, 1 (diciembre de 1938), p. 9.

¹⁴ Gómez-Correa, “Yo hablo desde Mandrágora”, *Mandrágora*, 2 (diciembre de 1939), s. p.

su misterio, su enigma, su azar, el choque imprevisto y sorpresivo de ellas, lo que habrá de constituir, en última instancia, su obsesión principal.¹⁵

Y la finalidad con las palabras como actos es hallar su cara oscura; es decir, su trasfondo de revelación. Respecto de la realidad criticada, este lenguaje sería “diabólico”.

En junio de 1940 ve la luz el número tres de la revista. Con artículos respectivos de Cid, Arenas y Gómez-Correa, se sigue discutiendo la problemática de la literatura en ese momento y la postura de la Mandrágora. Hay nuevos poemas y la sección “La visibilidad de los objetos”. Las “Notas sobre la poesía negra en Chile”, de Gómez-Correa, vuelven a repasar los autores que les resultan significativos y precursores (Swift, Sade, el surrealismo). Y describe nuevamente, no sin cierta verbosidad, la estrategia de la violencia en el encuentro con la realidad; y señala el lugar del principio del placer y sus consecuencias y trastornos:

No viene a ser por lo tanto la violencia, sino el desencadenamiento repentino, de todas las energías concentradas y dirigidas hacia un mismo objetivo. La ruptura con el medio, se produce al amparo de ciertas imágenes organizadas y desmesuradamente ininteligibles a primera vista. El espíritu ya no argumenta. La razón por lo tanto está saturada. Bastará el menor gesto que contradiga al espíritu, para que él reviente en los actos más brutales [...]

[...]

La vida [es] una sucesión ininterrumpida y ascendente de grandes actos que tengan por característica la extralimitación del principio del placer.

Ahora, por lo que hace a la Revolución agregaremos: cuando se halla logrado encauzar el sentir de las masas proletarias, bajo la dirección ilimitada del principio del placer, entonces ellas estarán capacitadas para llevar la Revolución a todos los órdenes de las cosas [...] [El poeta] estará al lado de todo acto que implique el

¹⁵ *Id.*

desmoronamiento de los principios básicos de la sociedad presente hasta llegar al derrumbe de todo el sistema institucional vigente.¹⁶

Más adelante en el mismo artículo, su autor reflexiona sobre el papel de la belleza como el valor inmediato del acto de liberación estética, cuya manifestación tiene el mismo mecanismo de ruptura, azar y alucinación:

Este “azar” que dirige en este instante mi vista, constituye la clave de mis mínimos actos. Con esta elección se ha dado el impulso inicial al poema, su suerte está ya jugada. En seguida, lo bello toma cuerpo, merced al agrupamiento de las palabras. [...] Lo bello salta a mis ojos gracias al imprevisto, para el que yo he preparado mi espíritu. La imaginación entonces lo invade todo, y mi cerebro y todos mis sentidos se propagan en los más exquisitos deleites.¹⁷

El ritmo se definirá según la aparición de estas imágenes y cualquier corrección, cualquier estrategia retórica, arruinará el resultado.

El artículo de Braulio Arenas, “La transmisión del pensamiento”, repasa las preocupaciones principales del grupo y las líneas básicas de la poesía negra. Pero hace hincapié además en la parte de organización social y económica; y en la responsabilidad sobre el sentido histórico de la vida del ser humano:

En este preciso momento, ¿sobre cuál sueño, sobre cuál locura es preciso insistir para que el presente que nos fulmina –en esfuerzo de estar aliado a las peores prerrogativas del capitalismo– se abra y desprenda de sí la verdadera solución de la vida?

[...]

A nadie se escapará la importancia que tiene conciliar, en cierto modo, la tendencia instintiva del hombre de buscar los más remotos antecedentes de su pensamiento con la del lenguaje revelado. En este verdadero combate entre el hombre y su

¹⁶ Enrique Gómez-Correa, “Notas sobre la poesía negra en Chile”, *Mandrágora*, 3 (junio de 1940), pp. 1-7. La cita proviene de las pp. 4-5.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

destino, la poesía juega un papel principal. Ella interviene como el centro mismo, como el nivel preciso donde se debaten estos pensamientos. A ella no podrá escapársele ninguna de las prerrogativas del saber, al ser ella misma quien da origen al conocimiento [...]¹⁸

Si por una parte la Mandrágora va cumpliendo las líneas surrealistas, aun en sus cauces más profundos, como el problema del conocimiento como estrategia literaria y social, es justo decir que hicieron suyas estas problemáticas y las experimentaron concordes a su ambiente propio.

La Mandrágora fue radical, subversiva y polémica en sus postulados y acciones. Aparte del medio artístico (las palabras), consideraron la importancia de la batalla en el entorno social. Así, su relación con los escritores de la escena inmediata fue espinosa. Huidobro era la presencia benéfica del comienzo, pero tras los años y algunas diferencias Gómez-Correa no dudó en atacarlo en el número siete, último, de la revista. Con Pablo de Rokha tuvieron cercanía con discusiones constantes. (A Gabriela Mistral ni la conocieron ni los conoció.) Pero el blanco de sus increpaciones fue Pablo Neruda. Lo acusaron de vanidad, de plagiarlo y de fante. Es memorable la interrupción que hicieron a su despedida cuando viajaría como cónsul a México: Arenas subió al escenario, arrebató los papeles del discurso del vate y los rompió en pedazos ante un público que no tardó en vapulearlo.

El número cuatro de la revista está dedicado casi por entero a la relación de este evento sobre Neruda con sus secuelas críticas. Además, hay una nueva explicación, enriquecida con la preocupación política, sobre lo que es

¹⁸ Braulio Arenas, "La transmisión del pensamiento", *Mandrágora*, 3 (junio de 1940), p. 10.

“MANDRÁGORA”, que consiste en un texto sin firmar dispuesto en nueve apartados.

El apartado uno recuerda la definición taxonómica y cultural de la planta. El dos explica la equivalencia entre la mandrágora y la poesía negra:

2. Poéticamente, ella representa la poesía negra, es decir a la poesía cuyo estado se transmite tanto en forma de poemas como de actos revolucionarios. La poesía negra es la organización más fría de la palabra, la dispersión más absoluta del amor, la necesidad más vehemente del placer, el ansia más sedienta del peligro. La poesía negra quiere destruir la valla convencional de los principios del bien y el mal, según la clasificación vigente. Ella presta toda su confianza a la revolución para hacer desaparecer estas fronteras [...] Para la mejor solución de todos los problemas, la mandrágora admite como táctica la violencia física y la violencia moral.¹⁹

El apartado tres insiste en atacar el principio de bien y mal; y la ilegalidad es el medio natural de la Mandrágora. El cuatro pondera la posibilidad de la lucha por medio del acto y de la palabra poética. Pero el apartado cinco recorre novedosamente hasta aquí el punto de la inspiración de estos poetas, misma que tendrá que ver con el poemario que me ocupa más adelante. El proceso creador de imágenes consiste en el encuentro de los impulsos instintivos con la memoria de quien escribe, materia prima que devuelve formas insólitas. Una especie de *frottage* incendiario sobre el subconsciente:

5. En cuanto a los antecedentes que sirvan para la inspiración total del poeta “negro”, podemos decir que ellos flotan en las aguas de la memoria, donde fomentan los impulsos anímicos de la inteligencia, del pensamiento y del instinto, aguas que, al agitarse convulsivamente por el placer, se separan en sensaciones aisladas, provocando la ruptura inmediata de su unidad central para reproducir fragmentariamente los estados caóticos y deliciosos del crimen, del vicio, de la inspiración y el desencanto.²⁰

¹⁹ “Mandrágora”, *Mandrágora*, 4 (julio de 1940), p. 7.

²⁰ *Id.*

En el apartado sexto se destaca el humor en variadas manifestaciones: “dandysmo”, crueldad, moral, terror, descripción... En el siete se reconoce a sus precursores, que van de Dante a los isabelinos, de los románticos a los simbolistas y de los surrealistas a la Mandrágora. El apartado ocho otorga mérito al papel de Huidobro en la renovación de la poesía en español. En el apartado final se reflexiona sobre el papel histórico de la Mandrágora, ocupada de dar voces de protesta y alarma. Y culmina en uno de los máximos valores de toda la literatura y de todo humanismo:

Hemos incendiado el cielo. Ante la inminencia del peligro todos deben correr, incluso para despedazarnos. Nosotros queremos fomentar una carrera de centellas. Nuestro optimismo y nuestro pesimismo poético, unidos forman la más bella fisonomía del amor.²¹

Mandrágora 5 apareció en junio de 1941; más rica ahora en poemas y en textos en prosa. El número seis, de septiembre de 1941, continúa con la poesía, critica el nazismo y presenta algunas reseñas.

Más amigable fue el encuentro con escritores distantes. En 1939, en visita al grupo de *Sur* en Buenos Aires, Enrique Gómez-Correa había conocido a Roger Caillois y pronto sobrevendrían más contactos. Mientras continuó la publicación de *Mandrágora* fueron apareciendo poemarios completos de sus integrantes; entre ellos, *Las hijas de la memoria*, de 1940.²² Después llegó un saludo epistolar de Benjamin Péret

²¹ *Id.*

²² Arenas publica *El mundo y su doble* (1940) y *La mujer mnemotécnica* (1941); Jorge Cáceres, *Sobre los pasos y René o la Mecánica celeste* (1941) y *Por el camino de la gran pirámide polar y Monumento a los pájaros* (1942); Fernando Onfray, *Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo* (1941); Teófilo Cid, *Brouldoud* (1942); Gómez-Correa, *Las hijas de la memoria* (1940), *Cataclismo en los ojos* y *Sociología de la locura* (1942).

a Braulio Arenas, “primer contacto con el surrealismo internacional”,²³ en junio de 1942, y la postura mandragórica legitimó así su acción en el surrealismo. El sentido de la Mandrágora se avenía perfectamente con él. Aún así cabe notar que la exploración radical y oscura de René Daumal y *Le Grand Jeu* también había ejercido alguna influencia. Su afinidad surrealista también se declaró en la serie de exposiciones que organizaron con esa orientación. La primera en la Biblioteca Nacional, a finales de 1941 y luego en la Galería Rosenblatt en 1943; hubo una tercera en la Galería Dédalo, a finales de 1948, con obras de Magritte, Hérold, Breton, Arp, Matta, Lam, Arenas, Cáceres, etc.

En el número 2-3 (marzo de 1943) de la revista *VVV*, la estación surrealista de André Breton en Nueva York, aparece una carta de Arenas a Breton, donde le declara su simpatía y afiliación y le da cuenta de las actividades de Mandrágora:

Santiago, 7 noviembre 1942.

Sr. André Breton,

Querido amigo, quiero agradecerle primeramente las expresiones de amistad y de confianza que ha tenido la bondad de dirigirme con respecto al desarrollo en Chile de nuestra actividad surrealista. Desde 1938 —época en la cual conseguimos crear un grupo que veía en el surrealismo la única manifestación alta de la personalidad humana— hasta el momento presente (en que este grupo, superados ya todos los obstáculos que se oponían a manifestar de un modo palmario su adhesión a esos postulados, tiende a constituir en Chile el único punto de resistencia, uno de los últimos quizá de que pueda vanagloriarse el mundo), hemos trabajado en la Incomprensión y hostilidad más grandes, manifestadas por el “medio” en que estas actividades se desarrollaban. Es por esta razón que nosotros consideramos doblemente precioso el estímulo vuestro hacia nuestra labor.²⁴

²³ Declara Arenas, “Letter from Chile”, *VVV*, 2-3 (marzo de 1943), p. 124.

²⁴ *Id.*

En el mismo número de *VVV* aparecen también poemas del propio Arenas, de Cáceres y de Gómez-Correa (“El prestigio del cuerpo humano”).

Una etapa menos agresiva del grupo, o búsqueda de reinención, señalaron las dos ediciones de la revista *Leitmotiv* (1942-1943), a cargo de Arenas. La primera apareció un mes después (diciembre de 1942) de haber sido enviada la carta a Breton. Contiene artículos de Arenas y de Gómez-Correa, poemas de Péret y Onfray, un *collage* de Cáceres y la traducción “autorizada” de los *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no* de Breton. En la “Justificación del tiraje” se declara como creencia fundamental que “sólo el pensamiento libertador, que el proceso de la memoria o que los fenómenos del conocimiento, pueden servir de fundamentos a cualquiera empresa destinada a interpretar los grandes destinos del presente”.²⁵ *Leitmotiv* se interesa en publicar textos en cuyo sentido y origen estén estas ideas.

El primer texto, “Actividad crítica”, de Arenas, reflexiona sobre la postura política de la juventud y el papel de la imaginación para lidiar con la realidad, *loba ilusoria*. El cambio requiere revolución, guerra, para llevar a la humanidad a un mejor estadio de su existencia. Esta clase de afirmaciones ocurrió, hay que decirlo, en la época de arduas disensiones políticas en Chile y en el mundo; y corresponden a un discurso que actualmente resultaría inquietante. Pese a hacer eco de expresiones surrealistas que incluían revólveres y disparos, la Mandrágora en realidad estuvo en contra de los totalitarismos y de cualquier empresa que mermara el estado del hombre

²⁵ “Justificación del tiraje”, *Leitmotiv. Boletín de Hechos & Ideas*, 1 (diciembre de 1942), p. 2.

en el mundo. Los medios de liberación serán en efecto la poesía, la imaginación, el amor.

Al final del artículo, Arenas reconoce su deuda con el surrealismo, sólo para anotar que lo irá dejando atrás en favor de una continua maduración. Se distancia sin rompimiento y conserva las mismas preocupaciones. Por tanto, desde una trinchera más inclusiva y reflexiva, *Leitmotiv* continuará dando cauce a sus preocupaciones. La primera guardia de Mandrágora, de hecho, permanece allí.

El siguiente artículo, “El entusiasmo”, es de Gómez-Correa. Consiste en un repaso de su actitud ante la sociedad y la urgencia del entusiasmo en la juventud para saber transformarla. El *entusiasmo*, por su sentido etimológico de acción divinizante, es una versión de las vías de la Mandrágora, de cuya estrategia aporta un repaso útil. Inicia en la violencia, que abre paso a la mejor conciencia del todo. Las palabras con que él la denota y emblematiza son *partir*, el *tiempo*, los *incendios*, y sus posibilidades combinatorias. A continuación describe la táctica:

Justamente, con un método análogo, he tratado de resolver el sistema contradictorio de mis fuerzas ocultas, llegando al examen desnudo de todas ellas, a la luz de lo que yo he creído el instrumento más adecuado para mi propio conocimiento interno, esto es, echando mano del sueño, o con mucho mejores resultados prácticos, de mis propios delirios [...] [La finalidad es] la recuperación de los tesoros más valiosos de la personalidad, desde los cálculos fríos dictados por la razón hasta los contenidos irracionales, los más ocultos y los más oscuros del alma [...] Se quiere únicamente restablecer el justo equilibrio entre el instinto y la razón, eliminando todo conflicto de primacía entre ellos... Puesto que en la culminación del delirio es posible alcanzar una especie de confusión con la divinidad o, al menos, “hacerse divino”.²⁶

²⁶ Enrique Gómez-Correa, “El entusiasmo”, *Leitmotiv. Boletín de Hechos & Ideas*, 1 (diciembre de 1942), pp. 10-11. La cita proviene de la p. 11.

Esta postura sirve también a la literatura. Pues en ella el entusiasmo es la *médula* de la inspiración; es el furor que en confabulación con la memoria produce imágenes.

Un mes antes de la aparición del segundo número de *Leitmotiv*, Gómez-Correa publicó el número final, séptimo, de *Mandrágora* (octubre de 1943). Consta de dieciséis páginas y un solo texto crítico, “Testimonios de un poeta negro”, de Gómez-Correa, que a su vez presenta poemas de él mismo, de Rosamel del Valle, de Cáceres y de Cid. El ensayo es un recorrido por la experiencia de la *Mandrágora* hasta entonces. Repasa sus fundamentos, la poesía negra, su situación y su necesidad histórica. Comienza con un elogio de la palabra revolución y su enlace con las *regiones más inauditas del pensamiento*. El objetivo es liberar el espíritu de toda servidumbre intelectual y llevar al pensamiento a una nueva Edad de Oro. Así vuelve a coincidir con el surrealismo, esta vez en cuanto al ideal de un pasado mítico, accesible por la exploración subterránea del ser. La manera de explorar es la poesía negra, acompañada de la imaginación y de la memoria. Esta poesía que sabe sumergirse y alumbrar las regiones oscuras del alma se sirve de “lo negro”, que es “esta actitud del ser que, desligándose de toda sistematización intelectual, le permite captar al hombre a través de lo negativo, repentinamente el placer en su forma fugaz, y vivirlo como categoría espiritual”.²⁷

Más adelante, Gómez-Correa critica a personalidades literarias. Para Huidobro, De Rokha y Neruda invoca una frase de Arenas: “los tres chiflados de la poesía chilena”. Humberto Díaz Casanueva y Eduardo Anguita tampoco se libran de

²⁷ Enrique Gómez-Correa, “Testimonios de un poeta negro”, *Mandrágora*, 7 (octubre de 1943), 17 pp. La cita está en la p. 4.

reproches que los dejan como arribistas, serviles y aduladores. “Sólo Rosamel del Valle puede haber pertenecido a Mandrágora”, dice. Esto lo lleva a reflexionar sobre la importancia de los efectos de la Mandrágora en el arte, el conocimiento y la *conducta humana*. Es decir, la lleva claramente a una dimensión moral. Después, en cuanto al surrealismo, reconoce que no lo puede considerar su meta última; incluso deplora el gusto de Breton por la poesía de García Lorca. Y de la Mandrágora, señala a Arenas y su “nominalismo” como el elemento de dispersión de las mejores posibilidades del grupo. Aun así, rescata la importancia de Jorge Cáceres y de Teófilo Cid. De esta manera, solo, Gómez-Correa declara su confianza en el advenimiento de “lo negro” en todos los niveles de la vida humana y en que sus resultados serán bellos *collages*.

En el número 2-3 de *Leitmotiv* (diciembre de 1943) se da noticia de la “Soirée Surrealista” llevada a cabo en Santiago el 28 de junio de 1943, con la participación de Arenas, Cáceres, Roberto Matta y Erich G. Schoof. Incluye poemas de Juan Sánchez Peláez, Aimé Césaire, André Breton, Benjamin Péret (a la sazón en México), Enrique Rosenblatt, Arenas, Cáceres y Gómez-Correa; plástica de Arenas, Cáceres, Matta y Man Ray. Hay además una variedad de textos ensayísticos, que incluyen trabajos de los integrantes de Mandrágora. También una cita firmada A. B. (André Breton sin duda). En el primer ensayo, “La entrevista”, Arenas reflexiona sobre la importancia del surrealismo y de seguir adelante constructivamente a partir de él.

Ésa fue la penúltima publicación de los integrantes de Mandrágora. Más adelante hubo eventos importantes, como el encuentro con Breton, alguna exposición y publicaciones de poemarios.

En 1948, Jorge Cáceres viaja a París, donde expone, establece contactos y se reúne con el grupo de Breton. Al año siguiente, Enrique Gómez-Correa llega a la misma ciudad y se incorpora al *collage* de personalidades de la tertulia en el Café de la Plâce Blanche, con Breton. En esos años, entre 1948 y 1950, coincidieron allí Octavio Paz, Cáceres, Gómez-Correa y Elías Piterbarg, del grupo de Pellegrini. Uno de los resultados visibles para la Mandrágora fue el que Gómez-Correa conservara las amistades de Magritte y Hérold, que ilustraron algunos de sus libros. En septiembre de 1949 Gómez-Correa, aún en París, se entera de la muerte repentina de Cáceres en Santiago. Breton lamentaría que sólo *hubiera venido para decir adiós*.

Siguieron apareciendo publicaciones de libros bajo el sello Mandrágora. En 1957 apareció *El AGC de la mandrágora*,²⁸ antología de sus principales ejes, Arenas, Gómez-Correa y Cáceres (Cid se había distanciado ya), más un bloque de léxico, a manera de diccionario, donde dan interpretaciones de diferentes vocablos. Ejemplo:

AZAR: Tú venías con el azar y sabrás que no hay azar que por angustia no venga.
(G)²⁹

Después de la muerte de Cáceres, el resto de la Mandrágora tomó caminos diversos. Teófilo Cid, ensimismado y alcohólico, murió algunos años después. Braulio Arenas siguió diferentes vías creativas y la memoria de él ya no se cierra en la Mandrágora. A la distancia, Enrique Gómez-Correa reconoce que la razón no podía

²⁸ Arenas, Gómez-Correa, Cáceres, *El AGC de la mandrágora*, Mandrágora, Santiago, 1957. Este material antológico sigue el estilo del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, que prepararon Paul Éluard y André Breton en 1938. He aquí un ejemplo notorio: “PATAPHYSIQUE. – ‘La pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité.’ (Jarry.)”

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

desaparecer del todo de la labor creativa,³⁰ el mismo reparo de Octavio Paz al surrealismo; lo racional y lo irracional se equilibraban de hecho en la palabra. Ya de por sí, Gómez-Correa no se sentía del todo satisfecho con la táctica del surrealismo (*Mandrágora*, 7). Después, comisionado en el servicio diplomático de su país, se distanció de la literatura por más de una década. Viajó por el mundo, estuvo presente en desastres aéreos –uno lo dejó varado en Siberia–, y casi se queda a vivir en los Himalayas. Su último poemario antes de eso, *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora*,³¹ había salido en 1953. Con él terminan los tiempos notorios –mas en solitario– de la Mandrágora; así como la primera época creativa de su autor.

Después del cese de sus manifestaciones públicas, la emoción de la Mandrágora ha persistido de manera subterránea. Evolucionó en Arenas, murió con Cáceres y Cid, quedó en memoria en el pasajero Gonzalo Rojas; y se cristalizó o petrificó en Gómez-Correa. Invisible ante los espectadores del país de Huidobro y de Neruda, se consideró a sí misma como una fuerza invisible pero activa en la influencia literaria. Completó su ciclo y se diseminó como parte de la herencia de los poetas de la modernidad. La Mandrágora así se practicó en el tiempo y en la memoria perdida y recuperada.

³⁰ Gómez-Correa responde en entrevista a Hernán Ortega Parada (*Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, Huelén, Santiago, 1999, p. 46): “Hay una diferencia [con el surrealismo francés]: la Mandrágora quería ir más lejos... Yo no me oponía –todo lo contrario– al surrealismo; pero quería ir más lejos: era el manejo de la palabra. Quería que se produjera un equilibrio entre lo irracional y lo racional. Un equilibrio entre la razón y el inconsciente... No solamente el dictado automático, que de hecho fracasó.”

³¹ Poemario de profunda belleza, con mayor mesura en su estilo, tiene un tono de *Cántico espiritual*. Baciú (Prefacio a *Poesía explosiva*, Mandrágora/Aire Libre, Santiago de Chile, 1973, p. 23) lo consideró *de excepcional importancia* entre los libros más notables de Gómez-Correa; idea repetida por José Miguel Oviedo (*Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3, p. 410).

En efecto, la muerte prematura, la necesidad de evolución o el puro fastidio distanciaron a los miembros de Mandrágora. Enrique Gómez-Correa, con todo y los años y el olvido, a finales de los años sesenta, volvió a escribir poemarios publicados bajo el sello Mandrágora, con lo cual inició su segunda época creativa. Fue el integrante más fiel al grupo y, en tanto que parte de Mandrágora, uno de los poetas latinoamericanos que se mantuvo más tiempo en la práctica del surrealismo, sólo superado hoy día por Ludwig Zeller.

En perspectiva, Gómez-Correa fue el principal animador del grupo Mandrágora, su teórico más constante y su poeta más copioso. Vale comenzar el estudio de la Mandrágora en la obra de este poeta, pues fue él su centro. Desde luego, seguirá siendo necesario el recorrido y valoración de los otros poetas del grupo, que no pocas páginas brillantes dejaron.

EL OJO TRASTORNADO O EL OJO DEL SUEÑO

La creación lírica de Enrique Gómez-Correa puede dividirse en dos etapas separadas por el hiato de ocio en la década del sesenta. La primera época se caracteriza por la declaración constante de valores estéticos, no sólo en las prosas, sino en los poemarios. Luego de un momento en el que se da cuenta clara de la táctica poética, verificable en *Las hijas de la memoria* (1940), prosiguen variaciones, perfecciones, excursiones, notas de bitácora y poemas a final de cuentas un poco anecdóticos de las

preocupaciones centrales del *poeta negro*, sin que falten crestas de excepcional visión y madurez lírica. Los poemarios de esta primera etapa son *Las hijas de la memoria* (1940), *Cataclismo en los ojos* (1942, aunque firmado 1936), *Mandrágora, siglo XX* (1945), *La noche al desnudo* (1945), *El espectro de René Magritte* (1948), *En pleno día* (1949), el poema “Carta-elegía a Jorge Cáceres” (1949), *Lo desconocido liberado* seguido de *Las tres y media etapas del vacío* (1952) y *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora* (1953).

Este bloque conserva las mismas líneas temáticas y técnicas con algunas variaciones en la forma. *Cataclismo en los ojos* muestra ya una influencia clara del surrealismo; quizás más precisamente del surrealismo de los años treinta, de *L’amour fou*.³² Los poemas de *Las hijas de la memoria* son por sí mismos manifiestos de la estética de la Mandrágora; exploran la posibilidad del lenguaje negro, a partir de la memoria, del placer y de la introspección. Además, incluye un texto en prosa, “La violencia”, donde se describe el proceso creativo, cuyo centro es el pensamiento puro. A partir de aquí, los demás poemarios reiteran esa visión. *Mandrágora siglo XX* continúa esas preocupaciones. *La noche al desnudo* y *En pleno día* son cada uno un largo poema dividido en cincuenta secciones, que prestan atención especial a la figura de la mujer amada. Esos libros tienden a la profusión verbal y al desglose anecdótico de la experiencia referida; por esas razones, parecen perder un poco en expresividad. Otros textos, como *El espectro de René Magritte*, más breves y concisos, demuestran maduración en el poeta. *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora* es el último poemario de esa época. Su tono es profundo y delicado, quizás menos sujeto a las formas de la

³² En la primera edición aparece un epígrafe de A. Breton: “À flanc d’abîme, construit en Pierre philosophe, s’ouvre le château étoilé.” Esa línea de *L’amour fou* es de 1937. Con que el epígrafe es posterior a la *escritura* del poemario. En todo caso, muestra las inclinaciones de su autor.

técnica surrealista negra, a esas alturas ya endurecidas. Por ello y puesto que se encuentra al final de una etapa, puede mostrar un lenguaje poético más decantado, pero también más restringido. Por contraste, *Las hijas de la memoria* ofrece un panorama más amplio y los poemas no corren aún –o no tan gravemente– el riesgo del manierismo que persiguió a cualquier surrealista pasajero.

La obra poética de Enrique Gómez-Correa muestra una constante preocupación amorosa y una reflexión sobre los fenómenos emotivos, subconscientes y sensoriales. Sus imágenes, instantáneas y herméticas, recurren a elementos y fenómenos naturales y a la mención de zonas corporales. Su enunciado básico es la constancia del rompimiento violento y aterrador con “la realidad”; y, partiendo de la memoria, trata de descifrar el vínculo entre las cosas y lo “absoluto”, que suele ubicarse en el amor, la libertad o el sueño. Son poemas que afirman las mismas fuerzas que animan su estro: la violencia y la visión. Mantienen un aparato simbólico bien definido que funciona por reiteración, con que los poemarios muestran variaciones sobre la misma operación de rompimiento, fuga y hallazgo de la imagen poética.

El tema de fondo en los poemas es su propia posibilidad de rompimiento de las percepciones y orden preestablecidos, y las revelaciones que ello promueve. El erotismo y el señalamiento del poeta como explorador de regiones oscuras del inconsciente aportan línea argumental a los textos. Imágenes naturales, corporales, oníricas y violentas se suceden en progresiones poéticas que en sus mejores momentos logran el efecto de delirio. En cualquier caso, hay que reconocer en su

obra una tipología surrealista, visible en la recurrencia de algunos campos semánticos, temas, construcciones: natura, cuerpo; amor, pasión, rebelión; oxímoros, oposiciones.

Cercana al automatismo, la escritura de Gómez-Correa yuxtapone imágenes en apariencias inverosímiles (*verbi gratia*: “Ese ojo me grita”), típicas del surrealismo. Es decir, que suelen ser representaciones de elementos o acciones relativos a la percepción sensorial, modificados por circunstancias correspondientes con el mundo interior. El montaje final son imágenes insólitas (“Adorna su cabeza con lanzas llameantes”), y, más especialmente, es una idea y experiencia de la belleza más genuina a ojos del poeta. La imagen insólita consta pues de una construcción a la vez literal (su parte de azoro) y simbólica (su parte de clave y de revelación). Bien miradas, funcionan estas imágenes a manera de un emblema, donde el sentido se sume en una figuración clara en su forma pero hermética en su sentido. Su cuño, inaccesible en apariencia, debe su turbadora naturaleza indescifrable no al sinsentido, sino a la noción de misterio e iluminación que lo acompaña. Muchas veces, aquí en el poema surrealista, lo que mejor significa el emblema no es un contenido dado, sino su naturaleza significativa: su condición de signo errátil. Pues estas construcciones simbólicas, en toda su pureza, se comportan por la variación asociativa de sus términos. En el mejor de los casos, el emblema, su figura y su símbolo actúan fundiéndose entre sí. La clave de articulación –formar parte del misterio– abre puertas insospechadas y el sentido final puede acercar, en concordancia con los paralelos religiosos de esta tradición, a una revelación de lo absoluto, que reúne al ser

con el mundo y vence la separación entre realidad (el mundo ajeno de las cosas) y el yo.

Cada imagen presentada se desarrolla en nuevas imágenes, como es común en el lenguaje metafórico del surrealismo. Su sentido es el del paso hacia el interior después de un quiebre violento. De ahí que su palabra clave sea la *disección*; disección de estados y percepciones, desglose de palabras, para llegar a pensamientos más puros.

La fuente de las imágenes es la memoria, en la que uno se sumerge como en un cuerpo líquido. Cada imagen preliminar es una reminiscencia y una pista; mas se afantasma conforme se avanza en la exploración del ser, a través de sus imágenes. Cada imagen próxima es más pura; más arquetípica, si se quiere. En el fondo oscuro de ese cuerpo líquido de imágenes, conmovido por el principio del placer, se llega a un estado completo de libertad; y la *persona*, tan a fondo adentrada, se desdibuja.

El proceso de la Mandrágora implica bajo estos efectos, ante la desazón del mundo, rebelión, desequilibrio de los sentidos y de los órdenes, proscripción, expresión de los ambientes internos con que se quiere reorganizar la realidad; experiencia pura y conocimiento.

Por otra parte, hay que decir en general que un exceso de confianza en la construcción de imágenes pudo obrar en menoscabo de la precisión expresiva. Por tanto, en algunos poemarios será la suma de valores al final lo que permite aquilatar mejor la lectura. En casos varios, no obstante, se equilibran los valores poéticos

descritos y el resultado permite gozar del vértigo –horror– de quien efectivamente dinamita los límites del uno y del ello.

La segunda etapa creativa de Enrique Gómez-Correa (que empieza con *El calor animal*, 1973) queda fuera de los alcances de este estudio. Vale asentar por el momento que esos libros parecen rendir homenaje a veces a los tiempos más radicales del poeta. Sospecho que su valor se diluye en la costumbre viciosa de la sobreproducción de imágenes.

LA PALABRA QUEMADA POR SU PROPIA IMAGEN

La primera época donde Mandrágora se reconoció surrealista fue durante la edición de las revistas y las exposiciones, de 1938 a 1943, y no había aún distancia ni entre ellos ni con el surrealismo. Los libros fundacionales de Gómez-Correa, en esa época, son *Cataclismo en los ojos* y *Las hijas de la memoria*. Y como he dicho, el segundo es el más pleno y maduro de los dos. Otra época importante en el surrealismo del grupo es cuando Cáceres y Gómez-Correa estuvieron en París, cerca de Breton (1948-1951). Pese a la aparente distancia con el surrealismo, marcada en *Leitmotiv* y *Mandrágora 7*, los chilenos se entendieron bien con el surrealismo de entonces. Esto corresponde con la época de sublimación de la escritura de Gómez-Correa (con sus posibilidades de estilización o de amaneramiento). Por razón de orden de análisis, elijo la primera época para comentar, puesto que muestra la fundación de la expresividad surrealista

de su autor. *Las hijas de la memoria*, además, es el libro más notable de Gómez-Correa en la época de más ocupación surrealista del grupo. Tiene un espectro amplio de preocupaciones estéticas, que incluye una prosa, “La violencia”, que Stefan Baciú consideró la base arquitectónica de toda su obra.³³ Más aún, el propio poeta, muchos años después, lo destaca como su trabajo más completo y representativo: “Yo creo que es el mejor libro que he escrito, ‘Las Hijas de la Memoria’. Es un vertedero poético, por donde usted lo mire. Todavía es como fuente termal. Está hirviendo.”³⁴ Entonces, en atención a su época, a su construcción y a su valoración, me concentro en *Las hijas de la memoria*.³⁵

Este libro recopila obra escrita entre 1935 y 1940, que a su vez se agrupa en cuatro secciones: “Las hijas de la memoria”, con veinte poemas; “El arte erótico”, con diez secciones-poemas; “La violencia”, texto poético en prosa, firmado “12 de Julio de 1937”; y “Rayos X”, con veintiocho poemas. Cincuenta y nueve textos en total. Después de su primera edición y alguna reimpresión,³⁶ el poemario volvió a aparecer, reducido, en la poesía reunida preparada por Stefan Baciú.³⁷ Esta labor de edición debió contar con la aprobación, si no con la iniciativa, del propio autor. En

³³ Stefan Baciú, “Enrique Gómez-Correa, poeta de la violencia”, prefacio a E. Gómez-Correa, *Poesía explosiva (1935-1973)*, Mandrágora / Ediciones “Aire Libre”, Santiago de Chile, 1973.

³⁴ Respuesta a la pregunta de Hernán Ortega (*Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, p. 46).

³⁵ Enrique Gómez-Correa, *Las hijas de la memoria. El arte erótico. La violencia. Rayos X*, Mandrágora, Santiago de Chile, 1940, 124 pp.

³⁶ El ejemplar que he consultado se presenta como “segunda edición... tirada sólo en CINCUENTA ejemplares”; el pie de imprenta lo ubica en Santiago de Chile / 1940, mismo año de la primera edición. La dedicatoria manuscrita está fechada en abril de 1942. Aunque no se descarta que hubiera cambios, probablemente se trata sólo de una reimpresión.

³⁷ Enrique Gómez-Correa, *Poesía explosiva (1935-1973)*, prefacio de Stefan Baciú, Mandrágora / Ediciones “Aire Libre”, Santiago de Chile, 1973. Esta recopilación recupera todos los poemarios del poeta hasta 1973, pero disminuye el número de poemas. En el caso de libros de poemas numerados, como *En pleno día*, se adiciona la nota de “fragmentos”. No ocurre así con *Las hijas de la memoria*, no obstante que también de este libro se hace una selección. El número de 59 textos de la primera edición se reduce a 32 en *Poesía explosiva*. Además, el texto “La violencia” se extrae para colocarse como texto aislado antes de *Las hijas de la memoria*.

todo caso, fuera por necesidad de espacio o fuera por autocrítica, la colección restante sugiere una primera criba de textos valiosos.³⁸ Las tres secciones en verso mantienen coherencia temática y técnica. Su distinción probablemente consista en el momento de su escritura, proyectada tal vez como poemarios aislados.

En cuanto a variantes entre los poemas, no he observado ninguna de importancia; apenas alguna variación ortográfica y de puntuación, de sí escasa, pues se limita a comas y puntos a veces al final de las estrofas. Y, excepcionalmente, en “El azar mío” en la edición consultada, hay un verso extra anotado de puño y letra del autor (“Entre un mundo poblado de perros, el lobo”) que se integra en *Poesía explosiva*. Así el balance, es visible que la manera de corregir su poesía no era alterando las imágenes, sino restringiendo la cantidad de poemas.³⁹

Los poemas tienden en general hacia la treintena de versos. Claro, los hay mayores (de unos cincuenta versos) y algunos más breves (de diez o poco menos). El verso es libre, de líneas largas (más de diez sílabas en general) sin llegar al versículo y con algunos contrapuntos de brevedad que pueden hacer un verso en una sola palabra. No hay puntuación regular, sólo algunas comas y puntos. Las imágenes rigen el ritmo: “Dejad la respiración entregada al viento”, dice en “El arte erótico” (III, 8).⁴⁰ Las estrofas se construyen como oraciones compuestas y cerradas regularmente por un punto. Su extensión y la de los versos dependen de la cantidad de modificación

³⁸ En mi análisis comento poemas que aparecen en ambas ediciones, ya por disponibilidad para el lector, ya porque también me han parecido asaz notables; más alguno exclusivo de la primera edición.

³⁹ En “Notas sobre la poesía negra en Chile”, p. 6, Gómez-Correa escribió: “De un peligro es preciso ponerse también en guardia. Él fue en cierto modo, señalado por el surrealismo: la introducción de tachaduras puede arruinar el principio de la inspiración total.”

⁴⁰ Cito *Las hijas de la memoria* según la edición de 1940. En adelante, se sigue siempre esta edición, salvo menciones debidamente señaladas.

gramatical que se da a la idea base de la imagen. Los versos modifican y constituyen la imagen principal de la estrofa por medio de sintagmas nominales u oraciones simples (con frecuencia dispuestos en anáfora); los adjetivos y frases prepositivas modifican los versos. La construcción es pues más regular de lo que puede suponerse; una idea se reitera a lo largo de la estrofa y se precisa en cada verso. Cito, como ejemplo de las características mencionadas, un poema de la sección “Rayos X”:

VERSIÓN DEL OJO

Mentira los labios calcinados
La leche sobre el labio
Los cocodrilos divididos en dos
La restauración del imperio
Suprimir la marina la socorrida luciérnaga
Su pecho desunido

Las colinas se dejaban crecer paso a paso
Se pervertían en la sombra las vértebras
Los ciclones echaban raíz
Sus sedimentos
La mirada dejaba huellas en la pared
Preferible
La humillación del ojo al vuelo.

El sentido de los verbos puede aparecer sólo declarativo, con que la experiencia de exploración de lo subconsciente se coloca en tiempo verbal presente: “La cólera y el estupor sorprenden el ojo”. También se destaca un tono de exhortación que invita a los procesos de ruptura y revelación: “Que la vertiente tenga aún su provisión de visiones / Que la nube sea todavía el autógrafo / Que yo lo diga sin miramientos”. El manejo del imperfecto, como en otros surrealistas, apunta a la memoria de una temporalidad mítica: “Entonces su amor deslizaba en círculos

cabalísticos / Aguas arriba con un lenguaje de piedra / Que a ella internaba al sentido de su alma / [...] / Yo era aún el ojo trastornado o el ojo del sueño”. Como una suma del sentido de exhortación y de anhelo mítico aparecen también el futuro y el infinitivo: “Yo veré cómo la imagen mía / Renacerá en las piedras / [...] / Y será la más terrible llama”; “Ser ángel a toda costa / Precioso vampiro arrancarse el pelo”.⁴¹

El tema de los poemas gira siempre en torno de la posibilidad de adentrarse en una experiencia más pura del mundo y de uno mismo; donde ni el sujeto ni el objeto se hallen escindidos, ni sujetos a lastres o ataduras. Las vías para lograrlo son la ruptura y la videncia (disociación y recreación), que se rigen por el placer y se definen en la palabra poética. La revelación así alumbraba una experiencia prístina del mundo. El poemario señala siempre esos elementos que, en la perspectiva de la poesía surrealista, son la inspiración misma. Ésta constituye el tema y el valor principal de *Las hijas de la memoria*.⁴² Este título sugiere de por sí el lugar preponderante de las imágenes y de la inspiración. Su alusión a la cultura helénica lo aclara: las hijas que Mnemósine, la memoria, tuvo con Zeus fueron las Musas, encargadas de recordar las hazañas divinas e imagen tradicional de la inspiración.⁴³ Sirve observar en torno de este libro otros guiños hacia el mundo clásico en un epígrafe de Lucrecio y en la

⁴¹ Las citas provienen, respectivamente, de los poemas “La femme – l’homme”, v. 1; “Los degolladores”, vv. 1-3; “El arte erótico”, I, vv. 8-10 y 13; “El arte erótico”, IX, vv. 9-10 y 13; “Prever los corsarios”, vv. 1-2.

⁴² Conviene repasar el resumen de Octavio Paz sobre la inspiración y el surrealismo (“La inspiración”, en *El arco y la lira*, en *Obras completas*, 1: *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Círculo de Lectores / FCE, México, 1994, p. 177): “La idea surrealista de la inspiración se presenta como una destrucción de nuestra visión del mundo, ya que denuncia como meros fantasmas los dos términos que la constituyen [sujeto y objeto]. Al mismo tiempo, postula una nueva visión del mundo, en la que precisamente la inspiración ocupa el lugar central. La visión surrealista del mundo se funda en la actividad, conjuntamente disociadora y recreadora, de la inspiración.”

⁴³ Las musas celebran no sólo las hazañas divinas; también se adentran a los orígenes distantes de lo que es divino; celebran a “los que nacieron de la tenebrosa noche” (Hesíodo). El surrealismo coincide constantemente con la mitología. La reconoce como una de las fuentes y vías al reconocimiento profundo del ser.

mención del *furor poeticus*, poco después, en “El entusiasmo”, donde se aclara la inspiración de la Mandrágora:

Desde luego –como ya se reconocía en la antigüedad– en el aspecto poético, el entusiasmo va a construir la médula misma de la inspiración total y en su culminación habrá de encender los fuegos de la memoria por sus cuatro costados, lanzándonos después a lo que los romanos llamaban el *furor poeticus*; en el aspecto místico, religioso o puramente místico, crea un clima de violencia, de frenesí, una predisposición al sacrificio, a las ceremonias y al culto político, sin cuya mediación es imposible concebir cualquier empresa con caracteres de grandiosidad, en los momentos de ahora; el entusiasmo profético o de la videncia, superagudeza los sentidos llenando el corazón de presentimientos que permiten la adivinación de los acontecimientos del futuro; y el entusiasmo amoroso, que en el aspecto ideal constituye una atracción cósmica (Platón, Juan de la Cruz) y vuelto a la tierra, el amor carnal desenfrenado (Kleist, Sade).⁴⁴

Los elementos regulares en cada poema son pues la violencia y la revelación. La violencia, en cualquier imagen invocada, comienza el rompimiento con el mundo tradicionalmente comprendido. El poema es una forma de *violentar* la realidad, de desgarrarla con el fin de notar las formas y las experiencias en un estado más depurado. (Por el incendio se nota la madera.) La impresión inmediata se entiende como *pensamiento puro*, cuyos ejemplos son las imágenes en los poemas. Su aspecto inverosímil detalla el rompimiento con el plano de lo real en dirección del plano de lo subconsciente, lo oscuro y lo mítico. Las imágenes son precisiones formales que, motivadas por el deseo, emanan de la memoria, es decir, del cúmulo de experiencias e intuiciones preexistentes en el campo de la conciencia y de la subconciencia.

Los motivos recurrentes problematizan la idea y experiencia de la percepción sensorial (especialmente visual; el vocablo *ojo* es común). Señalan el desfile de

⁴⁴ Gómez-Correa, “El entusiasmo”, p. 11.

imágenes “puras” o liberadas desde la memoria (*sacudir la escritura*). Declaran la relación con el sexo femenino y específicamente con la presencia sustancial de la amada como una de las fuentes de las imágenes. Muestran una naturaleza en movimiento: planetas, aguas, flora, aves, llamas. Motivos principales son el amor (*punta de todo*), el placer y el deseo (“El arte erótico”) y los sueños.

La situación común en los poemas ubica al poeta o a la pura noción de experiencia en circunstancias atípicas, comúnmente *violentas* (*corría la llama a lo largo de las playas*). La voz de la persona poética declara las posibilidades de la percepción *pura* como circunstancias materiales de naturaleza o de acciones perniciosas a su alrededor (*Cuando hablo en la sombra o en la oscuridad / Me figuro tener el agua hasta el cuello*). Si la percepción es pura, las imágenes anuncian las cosas en su esencialidad: *Seré... entre los incendios, el fuego*. El elemento que motiva las búsquedas, las impresiones y las imágenes es el deseo, anhelo de presencia, experiencia e imagen. Late así una noción idealista de las cosas, como en el surrealismo en general. Es decir, que el mundo tiene una versión más pura de sí mismo, que subyace en cada cosa que lo compone.

LA FLORACIÓN DE LA NOCHE

El epígrafe de Lucrecio ayuda a explicar la noción de imagen poética en *Las hijas de la memoria*. “Aunque el alma fuera un líquido / Tendría también su nacimiento y su

muerte.”⁴⁵ A la parte profunda del ser humano, aquí el *alma*, se la representa de consistencia líquida, como una fuerza potencial e indomable de la naturaleza. Esa misma consistencia tiene la materia de los sueños, de manera que el agua profunda es la imagen de la fuente de las imágenes, donde el yo se sume. Un poema de *Mandrágora, siglo XX* (1945) es un desarrollo de esta idea. Cito su última estrofa:

Yo aprieto las articulaciones del alma
Preparo la epidermis a los rigores del vacío
Se siente que una soledad
Nos devora con la rapidez del alga
Se parte hacia la tormenta
Y por un instante sólo
Huido diez veces de los ojos
Veo la celeste conversión del sueño
En un líquido
De golpe.⁴⁶

Ya el primer poema de *Las hijas de la memoria*, en la sección del mismo nombre, señala al sueño como el ambiente idóneo de la estrategia poética:

Sólo el sueño puede permitirme la transfusión de sangre
Su irradiación de nebulosa
Abre su brecha en ese pozo de luz
Igual a una nueva imagen
Utilizable como fantasma.
[“Los cadáveres metálicos”]

⁴⁵ La cita parece provenir del *De rerum natura*, III, vv. 698-711, que en la versión de José Marchena, vv. 952-969, llevan el siguiente subtítulo: “Si fuera un fluido exterior también perecería”. Los versos más aproximados serían los 968-969 de esa traducción: “...por lo cual [el alma] no está privada / de nacimiento, ni de muerte exenta”. En el original se lee: “quapropter neque natali privata videtur / esse die natura animae nec funeris expers”, III, vv. 711-712. *De la naturaleza de las cosas*, en su libro tercero, habla en efecto del alma, de su naturaleza material, más sutil que si fuese aérea o líquida, y de su muerte. El alma forma parte de los fenómenos físicos del cuerpo humano; comparte su enfermedad y su salud. Su menuda consistencia la hace imperceptible, pero sus efectos comprueban su intervención en todos los actos del hombre.

⁴⁶ Gómez-Correa, “El alma envuelve al cuerpo y lo aprisiona”, en *Poesía explosiva*, p. 131. De esta edición cito los poemas de libros distintos de *Las hijas de la memoria*.

“La marca de fuego”,⁴⁷ segundo poema, muestra en su primera estrofa las figuras emblemáticas del ojo y del agua, que representan la percepción y la inmersión al sueño y a las profundidades del alma:

Ese ojo que veo al fondo del agua
Con sus raíces turbias y profundas
Es seguramente la floración de la noche.

La floración de la noche corresponde simbólicamente a la producción verbal en el panorama del subconsciente. Más adelante, la percepción, en la figura del ojo, se relaciona con la violencia; “es una herida movable”, escribe. El poema termina al integrar el amor como elemento activo en esas profundidades:

En otros lugares
También devastados por el escorbuto
El amor
El oscuro amor de su amor
Es como si restableciera sus escamas
Por dignidad.

Los *otros lugares* donde hay escorbuto permiten pensar en un aislamiento marino. Los espacios antípodos como señalamiento simbólico de la distancia con el mundo habitual de la razón han aparecido ya en otros poetas surrealistas, como en este mismo estudio se anota. En ese espacio opuesto y por definición ignoto, el amor es

⁴⁷ Al requerimiento de Hernán Ortega (*Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, p. 26) a que Gómez-Correa escribiera un autógrafo libre en su ficha personal, el poeta decide transcribir este poema.

aun oscuro; porta escamas cual un monstruo marino, cuyo papel simbólico refiere a una vez violencia, terror, vida y movimiento.

“Estudios grafológicos” refiere una escena con la contemplación de una mujer, por momentos en compañía del amante. De ahí se sirve para marcar la experiencia amorosa como puerto de escape de la realidad trivial, merced al registro y constancia de la escritura que describe la escena. El título del poema ofrece las ideas de psicoanálisis y de la naturaleza hermética de los signos, ambos alusivos a la escritura surrealista. La primera de cuatro estrofas anuncia la presencia de la mujer, cubierta de agua: *cascadas en la frente*, y la experiencia del amor, de violenta inducción como en *Altaçor*; y el cuerpo refiere a su vez un mundo desconocido:

El amor entonces dispara por entre tatuajes
Y cae de golpe en golpe
Hasta las extremidades de dormidas penínsulas.

La segunda estrofa declara la presencia de los amantes. Su encuentro lleva a un proceso de transfiguración de los sujetos (como en Rimbaud, *je suis un autre*); y en el ambiente lleva a un flujo metafórico que invade todo aspecto: una cosa es otra y otra. Ella es acacia, él grifo; su encuentro, mesa de algodón. El grifo de por sí es imagen de aglomeración de imágenes; su marca mítica alude al tiempo no histórico. En congruencia con un sueño, el mundo visible se mueve a la misma velocidad de la percepción. La mirada deja su rastro sobre aquello en que se posa (*resina*). La mujer, de nuevo, es representación del mundo. Su cuerpo es caudal y, más aún, puerto de

partida a lo subconsciente, representado por el espejo, y a lo ignoto, representado por el mar:

Somos otros somos otros
Acacia y grifo sobre la mesa de algodón
Estira sus caderas
Sus caudales
La resina resiente la mirada
Se sienta ella al borde de un espejo
Al borde de una playa
Y sus senos
Sus senos semejantes a hojas de acanto.

La estrofa tres presenta una vez más a la mujer como sujeto al que rodean las posibilidades de revelación, tales como el sueño impalpable y explosivo (comparte con Moro el *grisú*). A la revelación sigue la escritura, cuya naturaleza es también atípica. Una imagen en particular, pienso, puede sugerir tanto la experiencia erótica como la escritura: *la arborescencia llameante de las manos*. La interpretación del *oso* es ardua; su presencia se puede deber a puro automatismo. Aunque también alude a lo silvestre y violento, foco de atención del poema surrealista. Por último, se subraya la percepción como una experiencia violenta:

Vive sola
Sola para ese grisú de los sueños
Correspondidas en la espuela en el llanto el cambio de manos
Sacudir la escritura
Salpicarla de aguas
El oso el oso negro
El oso pertenecido al corazón
A la arborescencia llameante de las manos
Como la úlcera colgada del párpado.

La última estrofa resume la experiencia ya lograda:

Esto es la vida
Ojo castillo alga
El bosque al viento
El cerebro condenado
Los labios la flor la locura
La vergüenza pública.

La vida es percepción, construcción de imágenes y vida subconsciente (*alga*). Al propio subconsciente lo conmueve la violencia del deseo.⁴⁸ Se mantiene desconfianza en la razón y se prefiere lo erótico, las posibilidades verbales, la locura; que ante el mundo social pasarían por vergüenza.

Más adelante, el poema “La memoria permitida” agrega el papel de la memoria en los procesos preconscientes de la formación de imágenes. Alusiones al ambiente de lo subconsciente son imágenes como *catástrofes interplanetarias* y *ciudades extrañas amenazadas por algas carnívoras*. El papel de la memoria es el de la presencia de las imágenes en su forma más pura. Éstas son el espectro de aquélla:

Mientras oigo ese sonido horrible
De la luz que pasa a través del espacio
Y que es puramente la memoria.

Las imágenes representan a veces la conciencia de lo *otro* que habita en uno: “Digo esos seres invisibles que transitan / Amparados por el sueño”, vv. 8-9. Pero representan también el paisaje interno que se forma a partir del pensamiento puro

⁴⁸ Lucrecio (III, vv. 271 ss.): “Disipa en un instante / un crecido montón de adormideras / el soplo más ligero...” El viento: el deseo; las adormideras: la posibilidad desencadenada de imágenes.

que es la memoria. Su panorama tiene una consistencia elemental (cielo, espacio) y primigenia (límites antiguos), próxima al origen o a su disipación en el vacío (como el alma en Lucrecio). Con esto se trata de dar idea de los estados preconscientes:

Y como el cielo volvía
A sus antiguos límites
Se supo que el Espacio moriría
Entre dos paredes confusas
Y decididamente devorantes.

El poema “El ojo del sabio” resume los motivos principales de esta sección, “Las hijas de la memoria”: el ojo (la percepción); la luz, la memoria; el deseo, la mujer; las imágenes, los pensamientos *puros*. En la primera estrofa aparece la mujer en el contexto de la luz. Ésta es una de las combinaciones más sublimadas en el ideario de Gómez-Correa, pues si la luz implica la memoria en su estado latente y más puro, la mujer implica a su vez la imagen más depurada, por su relación *instantánea* con el deseo, motor de las figuraciones. La memoria y sus procesos están signados también por la violencia; por eso, aquí la luz es, como seña de mayor intensidad, fuego. Alrededor de ella las imágenes del mundo descubierto también se purifican (se *simplifican*). Su percepción basta para cambiar el aspecto de las cosas, como se observó en el poema anterior:

Es por esta luz y sólo por esta luz
Que ella inclina la cabeza
A menos que el fuego haya devorado todo su cuerpo
Su lengua y sus ojos simplifican el aire.

La segunda estrofa muestra la inmersión en el subconsciente y el encuentro con sus imágenes azarosas. *Muro* y *serpiente* sugieren la búsqueda errátil; el ojo marítimo implica la percepción en las zonas profundas; la flor, la imagen revelada. El ojo y la flor son el símbolo de la materialización del subconsciente en imágenes:

Por otros lados el muro la serpiente
El ojo marítimo golpeando la flor
Es ojo la llama por la cual se devora el cuerpo
Idéntico el peligro de la memoria.

Todo hallazgo de imágenes es percepción de las zonas preconscientes del ser, reverso purificado de la vida; en última instancia, el alma. El ojo es así espejo de la memoria.

En la estrofa siguiente dice:

Al mismo tiempo aves grises
Ruedan por el pecho
Lo que toca su mano se transforma en ojo
Y son miradas puras que lamen los pies.

La estrofa final reconoce la evanescencia como problema en las imágenes de la memoria. Si se mantiene la noción del yo, la noción de las cosas alienadas es inevitable, aunque la opción al interior es desvanecerse la memoria o desvanecerse uno –las formas del deseo son luz y fantasma:

Se escucha y desaparece
Y es su imaginación desnuda
La que desmenuza cada uno de mis dedos
Ella es veloz
Pero si en el fondo de la llama se encuentra al hombre
Perderemos necesariamente a la mujer.

“El arte erótico”, segunda sección de *Las hijas de la memoria*, mantiene la base simbólica del libro. Cada poema es una tentativa de rompimiento y fuga, de percepción pura y de revelación verbal. El contexto es el de la pareja amorosa y, más particularmente, el del amor. El erotismo es vía de liberación, revelación y recreación. El amor figura y transfigura las imágenes de los amantes y de su entorno. La fuente de las imágenes es la memoria; ella es la base en principio oscura de la que surgen las imágenes, ya incendiadas (*dedicada al fuego de la memoria*); es, acorde con los postulados del surrealismo, un flujo subterráneo que al emerger revela sorprendentes figuras.

En concordancia, el punto de partida de la voz gramatical es el copretérito (...*en otro tiempo un murciélago anidaba*). No obstante, en cuanto aparecen las imágenes, se las describe en presente: “Y ahora que somos fantasmas que medran los antiguos mitos”. Aparecen también tonos de exhortación, que invitan al rompimiento y a la liberación. Éstos, en cierto modo, semejan apuntes de una poética: “Cavad las tumbas / Si en ellas encontráis vuestro placer”. La frase titular, el *arte erótico*, se puede entender así en la misma línea que *arte poética*. En efecto, en los poemas las imágenes son reiteraciones de formas de liberación y escritura. Por fin, como muestra de fe en la revelación y en la ulterior transformación del mundo, se acude al futuro: “Yo veré cómo la imagen mía / Renacerá en las piedras”. Anoto a continuación los ejemplos más notables de los poemas.

El poema uno presenta a la mujer y al hombre en el ambiente de la interiorización al subconsciente. (Cabe pensar, por supuesto, que el amor atrae al

subconsciente a la superficie; cosa en la que estriba su maravilla.) Los dos primeros versos cifran la idea del deseo y su consecuencia en el paisaje:

La avispa giraba en tan locos movimientos
Que el aire imponía un oleaje insospechable

La avispa sugiere el instante violento que anima las imágenes; en este caso, se trata del erotismo. La consecuencia del vuelo en el aire y en el oleaje es señal de las imágenes insólitas. La inmersión en el pensamiento es casi del todo literal: “Adentro más adentro del árbol de su cráneo”, v. 6. En el interior de la conciencia toda noción se purifica; así, el cuerpo de la mujer “...era bellamente desnudo”, v. 7.

En la segunda estrofa, la experiencia erótica tiene consecuencias verbales. Experiencia amorosa, visión y verbalización se equilibran:

Entonces su amor deslizaba en círculos cabalísticos
Aguas arriba con un lenguaje de piedra
Que a ella internaba al sentido de su alma

En la tercera estrofa se establecen las vías de interiorización. La violencia (el “desarreglo”) y el sueño encabezan la lista a la vez que presentan a la primera persona, que porta y ejecuta la percepción: “Yo era el ojo trastornado o el ojo del sueño”, v. 13. La siguiente vía alude a la emblemática mandrágora:

A las plantas coléricas
Que sentía crujir adentro adentro
Yo las transformaba en venenos ligeros
En el vértigo de sus pestañas iluminadas

No siendo en un campo destinado al placer
Sino el gran busca-sueños

Las partes II y III conservan este ritmo de presentación de escenarios y consecuencias. La parte II más orientada a la mujer; la III, al hombre. La parte IV da un panorama de la transfiguración constante del mundo interno, aquí movido por el erotismo. La memoria se menciona como origen invocatorio –sagrado, cabalístico: 7– de la escena:

En tantas alcobas yo no sé si de nuevo descubiertas
Al amparo de lenguas con plumas
Que de repente se agitaban como pájaros raros
En una atmósfera de fastidio
Donde a su tiempo las cortinas iban
Tomando las formas de animales prehistóricos
Y andaban tomados de la mano
Con el terror que a todos nos excita
Después de haber oído siete horas
Mi triste lengua
Dedicada al fuego de la memoria.

La parte VIII de “El arte erótico” reconoce la cercanía de la desaparición de las experiencias: “Sin embargo la muerte a dos puntos del amor”, v. 1. En consecuencia, incluye una exhortación a permanecer en el estado prístino:

Era pues necesaria la luz?
Volvamos volvamos a nuestras cajas oscuras [...]
Seamos todavía el agua la tierra el relámpago
Antes que sus senos sus terribles senos
Caigan devorados por el hambre.

La parte final, décima, adquiere un tono reflexivo. Se considera lograda la liberación y la convivencia con una realidad más pura: “Y ahora que somos fantasmas que medran los antiguos mitos”, v. 1, p. 54. Pero, como en toda experiencia de revelación, referirla es imposible sin distanciarse un poco al menos. En la segunda estrofa la voz gramatical no forma parte ya del encuentro de los amantes: “Yo los oigo en este silencio”, v. 8. El amor a fin de cuentas también fue una emanación de la memoria: “Sí el amor reconstituido con fragmentos de sueño”.

“La violencia”, tercera sección de *Las hijas de la memoria*, es un largo poema en prosa escrito en seis partes. El tema es la *fuga* como estrategia de salvación ante el medio pertinaz del mundo moderno. La *fuga* consiste en los temas predilectos de los poemas de la Mandrágora: el rompimiento con el medio social, el desarreglo de la percepción habitual en favor de una revelación interior y la verbalización de las visiones obtenidas. De ahí que, como en los poemas en verso, en “La violencia” la proliferación de imágenes sea la nota recurrente; y su sentido último, iluminar la ruta del *verdadero destino*. Declaraciones, exhortaciones y señas de fe en la posibilidad de la fuga guían el tono de sus enunciados. Una clave de acceso al texto apareció años después; allí, la fuga es sencillamente una *expresión entusiástica de la vida*:

Que mis ojos salten de las órbitas y rueden en la oscuridad de la noche; pero mientras esté asediado por un medio a cuyo alrededor se ha cerrado el círculo de la muerte, no me quedará personalmente otra vía de salvación que la fuga –como expresión ésta entusiástica de la vida o, al menos, como equivalente– y por lo que toca a la juventud, en general, a la recuperación del entusiasmo que le proporcionará su conocimiento profundo y la comprensión de su verdadero destino.⁴⁹

⁴⁹ Gómez-Correa, “El entusiasmo”, p. 11.

Los enunciados del poema constan sobre todo de las imágenes con que se afirma la fuga; también se declara la necesidad de ella con un tono apremiante. A veces, la primera persona se dirige a una acompañante femenina, a la que en otros momentos distancia hacia la tercera persona. Esa presencia da contexto a las menciones que el deseo también tiene en el discurso táctico. También aparece un tono de previsión de un futuro próximo al estado de iluminación urgido por la voz poética. El sentido de las afirmaciones puede dividirse así en: apremio, revelación y vislumbre.

La primera parte da constancia de la situación perentoria del poeta y señala las consecuencias inmediatas de la fuga, que a su vez es entrada al espacio preconsciente (o mítico o depurado): "...el cielo rasgaría su fondo duro y en un maravilloso vuelo derramaría todos sus lechos de algas y de gigantes...". Ése es el anuncio de los elementos del paisaje: el hallazgo del origen por medio del acto que violenta la corteza rutinaria de la realidad (*fondo duro*). Este *fondo duro* también parece hacer alusión a una base profunda, como en el *fondo del mar*; de modo que el cielo sería la suma de lo subconsciente; y su manifestación, una tempestad (*rasgar el fondo duro; maravilloso vuelo*). A partir de allí se enuncia la presencia de la maravilla: lo interno (*algas*) y lo asombroso (*gigantes*). Poco más adelante se precisa el papel del sujeto que así se interna:

Aquí, a no dudarlo, es el lugar preciso para cruzar un espejo con una sandalia, y obtener, como por arte de magia, la casta de guerreros heroicos, dispuestos como siempre a no dejarse arrebatarse la orquídea de la época glacial, la misma orquídea tan

predispuesta a los derramamientos de sangre, o a las sonrisas conservadas desde la edad de piedra.

El carroliano cruce del espejo implica el encuentro con la parte del uno mismo que habita más allá del mundo consuetudinario. Es el encuentro con las fuerzas del subconsciente, que por arte de magia, es decir, al revés de las leyes habituales, reúne al ser humano con su origen mítico, que lo transfigura en guerrero heroico. El héroe es quien puede a su vez transformar el mundo y la vida, tras haber emprendido el viaje a lo distante, ajeno o desconocido. La orquídea mantiene por su parte un simbolismo romántico, donde el hombre sostiene una relación empática con la naturaleza. No casualmente he dicho esto, pues uno de los medios de fuga dichos a continuación es: “precipitarme a cortar las amarras de los cisnes narcotizados”, donde cisnes puede representar fácilmente al romanticismo mientras que su situación narcotizada sería el aporte de extralimitar la locura y la liberación que el surrealismo había ofrecido a sus predecesores.⁵⁰ De ahí en adelante abundan las imágenes que refieren la inmersión en o la iluminación de las profundidades: “coleccionar los buzos abandonados en el fondo del mar”, al que *un relámpago alumbra*. Una de las primeras revelaciones, que conjunta ahora lo profundo con el deseo y lo femenino, es ésta: “Aquí en el fondo del mar está una sirena agonizando. ¿Comprendes lo que puede significar la muerte de una sirena a la temperatura de mil grados bajo cero?”.

⁵⁰ Aunque el cisne puede hacer pensar primero en el modernismo, me parece que el trasfondo de esa imagen es el poema LXXXIX, de *Las flores del mal*: “El cisne”, dedicado a Victor Hugo. En dicho poema, un cisne se ha librado de su jaula, en un ambiente urbano, y su búsqueda de su ambiente natural (el agua y el cielo) resulta en la siguiente frase: “Eau, quand donc pleuvras-tu? Quand tonneras-tu, foudre?”. En todo caso, un *cisne narcotizado* representa la deformación y liberación de recursos, y de la idea de la belleza, tradicionales. Por vía del texto de Baudelaire, me parece, la esperanza romántica se ha convertido, en Gómez-Correa, en rebelión surrealista.

La segunda parte subraya que el resultado luego de la inmersión es el hallazgo de fuerzas misteriosas, herméticas y grandiosas: “Las excavaciones submarinas pronto revelarán el más profundo secreto. Ya pueden divisarse a flor de agua las pirámides hechas construir por el más soberbio de los faraones, tal como se lee en los jeroglíficos extraños, encontrados al fondo de nosotros mismos.” Esta explicación literal se equilibra con un periodo de aspecto automático en el resto de la sección. Muy a tono del surrealismo, el Conde de Lautréamont aparece como personaje, quien, aparte de la pirámide, es acompañado de un jaguar y una multitud espectadora. La nota automática se caracteriza además con la contundencia de las frases y una fluidez que ignora lo insólito u oscuro de los hechos narrados. He aquí un fragmento: “El conde de Lautréamont, con una agilidad fuera de uso, se coloca unos guantes de goma y empieza a raspar los cantos de la pirámide. A estas alturas nadie ha visto saltar un jaguar a través de una jaula. La muchedumbre aplaude entusiasmada.” La pirámide representa apropiadamente el orbe significativo de la revelación; por sí misma rica en tesoros antiguos y desconocidos. El Conde de Lautréamont es el vínculo que ha hecho posible el hallazgo; los cantos son a la vez sus ejecuciones verbales y el aspecto de la revelación. En este panorama la violencia es libre, lo cual regocija todos los aspectos internos.

Los siguientes fragmentos abundan en aglomeraciones de imágenes parecidas al ejemplo anterior. Del tercero rescato la frase: “Voy en dirección opuesta a la que me marca a cada paso la rosa de los vientos.” La negación de los puntos cardinales, como emblema de la razón, es clara; y llama la atención el que también se hubieran

adjudicado a la memoria, fuente de las imágenes preconscientes, a manera de *cuatro costados*. Es una relación de puntos equivalentes pero sentidos inversos; las dos direcciones del espejo –la razón, la locura: “habrá de encender los fuegos de la memoria por sus cuatro costados”, en “El entusiasmo”. En el cuarto fragmento aparece la frase: “Los adversarios se preparan para el asalto del velero cargado de topacios.” La imagen del velero alude al tonadilla tradicional, cuya relación con el mundo infantil, como con el primitivo, también fue grata al surrealismo. El velero, de por sí, tiene un valor simbólico semejante al de la pirámide; ambos son los orbes significativos que *atesoran* las revelaciones.

Las imágenes náuticas prosiguen en el fragmento cinco:

Las olas se levantan con elegancia y vienen a lamernos la cara... Podrán así sus ojos ver mejor que los Rayos X las deformaciones internas de mis huesos... Melí, a mi lado, lloraría por besar la boca del géyser, del gran géyser que se levanta frente a la isla desconocida donde nosotros vamos. La isla de los tiempos prehistóricos que asciende a las antípodas. ¡Aquí, en esta misma isla, están enterrados todos los ricos tesoros de la alquimia...!

El tema de la siguiente sección del libro se anuncia: los rayos X son la posibilidad de ver más allá de lo aparente. La meta de la exploración en el subconsciente se representa como una rica isla lejana en espacio y tiempo, ajena al curso de la historia.⁵¹ En ella está el géiser como acto espontáneo de liberación del espíritu desde

⁵¹ Tanto la isla en las regiones antípodas como el navío cargado de tesoros son motivos compartidos por los poetas de este estudio.

regiones subterráneas. Melí es la acompañante femenina y vínculo con el espacio deseado.⁵²

El último fragmento asume la llegada a *la isla* como el éxito en el pasaje hacia las regiones desconocidas. En su último párrafo se ofrece un resumen de los valores que el poema subraya, a saber: el deseo, el retorno al origen, el secreto revelado de la vida, el desarreglo de los sentidos y de la razón, el placer, el encuentro del signo como elemento del panorama subconsciente:

Aquí nos quedaremos, despojados los vestidos, enarbolando la diadema resplandeciente, cuyos fulgores van a rozar los labios de la Esfinge. Solos en este paisaje que me encanta por sus cuatro costados, solos en este inmenso desierto de los instintos, listos para los ataques al cielo [...] Hemos logrado, por fin, localizar los fulgores del maravilloso géyser [...] las miradas se han cruzado, lejos de toda huella humana, ahí, con la sangre terrible, cuyos torrentes bañan las circunvoluciones del cerebro; de pie, con los deseos relampagueantes en la punta de los dedos; aún así nos convertíamos en los ángeles boreales, a medida que iban cayendo en un juego sucesivo las hojas fosforescentes del delirio, y para sellar los cielos con una marca de fuego

EL FÉNIX NACÍA YA DE SU PROPIA JAULA.

La última sección del libro, “Rayos X”, mantiene coherencia con las otras partes de *Las hijas de la memoria*. Presenta escenas en las cuales la ruptura con la percepción común lleva a diferentes paisajes insólitos donde se ejecutan los valores fundamentales de la estética de la Mandrágora. Aparte de la cita de “La violencia”, una frase de *Mandrágora* 1 ilumina el sentido de su título: “era necesario la intervención de la mano cargada de Rayos X, para encontrar no sólo la raíz de nosotros mismos, sino que el don del poema como el supremo envenenador”.⁵³ La

⁵² Su nombre resulta ambiguo. Hay en Chile un árbol de ese nombre.

⁵³ Gómez-Correa, “Intervención de la poesía”, p. 9.

penetración y la iluminación, bajo la imagen de los rayos X, son para el poeta la condición natural de la poesía. En la sección resaltan los títulos con temas relacionados con alguna forma de percepción o con la proscripción social, como el crimen, la infamia, la pura violencia y el terror.

El poema “Versión del ojo” ofrece un ejemplo de lenguaje “automático”, que quiere dar impresiones instantáneas tomadas de la zona preconsciente del yo. La sucesión de sus imágenes es una perspectiva hacia el interior. No hay concesiones que racionalicen ni expliquen más que la presencia de lo nombrado; de ahí que la supremacía nominal sea contundente al principio. Lo abstruso de su comprensión es ya su primer mensaje: se está ante un lenguaje sobre lo misterioso que se quiere ver como una experiencia de revelación. Cada imagen muestra la corrupción, alteración o la resignificación de alguna cosa, que promueve la aparición de otras. La primera de dos estrofas es principalmente nominal; la segunda incluye verbos en copretérito. Pese al perfil sustantivo, cada escena alberga alguna forma de acción. El mensaje claro al final es que en la pura percepción, al interior de uno, está la base de toda revelación. De ahí la importancia del ojo como símbolo:

Mentira los labios calcinados
La leche sobre el labio
Los cocodrilos divididos en dos
La restauración del imperio
Suprimir la marina la socorrida luciérnaga
Su pecho desunido

La palabra *mentira* parece regir, como predicado nominal, el resto de la estrofa. Un primer sentido niega los sujetos, que ocupan los versos siguientes. Los versos a su vez presentan elementos en alguna forma anómala que puede implicar su corrupción (*calcinado, divididos, suprimir, desunido*). De tal manera, la estrofa puede afirmar de hecho la presencia plena de los elementos mostrados: labios, cocodrilos, luciérnaga. Un segundo sentido puede sostener que la cualidad de *mentira* es una afirmación del elemento presentado, tal y como se lo presenta, desde el subconsciente; mientras que hacia el exterior, en el mundo regular, pasarían por cosas improbables. En cualquier caso y en atención a la estética de la Mandrágora, la misión del poema es presentar imágenes violentas, quiebres con el mundo cotidiano para acceder a un espacio más profundo (bien simbolizado en la luciérnaga marina). Así, esa sumatoria de negaciones es invocación de mayores experiencias. La segunda estrofa muestra el paisaje del interior, donde cada cosa obedece a una Naturaleza azarosa:

Las colinas se dejaban crecer paso a paso
Se pervertían en la sombra las vértebras
Los ciclones echaban raíz
Sus sedimentos
La mirada dejaba huellas en la pared
Preferible
La humillación del ojo al vuelo.

La idea de la percepción, la mirada, deja de ser receptora para convertirse en creadora: “La mirada dejaba huellas en la pared”. El acto de contemplar revela y crea los objetos del interior, donde todo se anima por la conciencia de ello mismo. El panorama encontrado, acorde con la idea de la violencia, es destructivo, razón que

dota de angustia al poema. El ojo es el punto donde esas escenas constan su presencia; es quien padece. No tiene la percepción postulación firme (ojo al vuelo); se la ha cedido al comportamiento azaroso de la Naturaleza (humillación).

El poema “Los degolladores” contribuye a la reflexión del problema moral en la estrategia de la Mandrágora. De hecho, mantiene un tono de exhortación, afín a los manifiestos de *Mandrágora* 1, en donde también apareció (p. 10). El texto se hace así notable por ser la elección para el primer número de la revista y porque su tema subraya la importancia de la actuación de la poesía en el mundo para modificarlo. El mensaje del poema es la transformación esencial de las cosas por virtud de los actos, entre los que se halla el de *decir*. El cambio de estos actos implica también modificar las costumbres a nivel social, lo que resulta en apariencia reprobable y da carácter de *malditos* a sus perpetradores.

Las primeras líneas exhortan a la mejor percepción, que ya bien afinada puede encontrar sus revelaciones en la naturaleza. La naturaleza es sujeto de lectura y su experiencia es un acto poético. Ello se acompaña de un desfase de la preocupación social:

Que la vertiente tenga aún su provisión de imágenes
Que la nube sea todavía el autógrafo
Que yo lo diga todo sin miramientos

El verbo *decir* es la clave del poema. Decir es hacer posible la transformación del mundo; no extraña que este verbo rijan las imágenes de los siguientes versos:

La luz petrificada las pesadillas horrendas

[...]

El descenso de los cráneos
La llave y los enigmas de la mano
El beso que cae a causa de la gravedad
El cadáver y su espuma
El corazón y sus calambres
Las costumbres y sus calambres

Las imágenes orbitan la idea mandragórica de romper con lo cotidiano por vías del “terror”, es decir, por medio de valores atípicos para la regla social o contrarios a lo preconcebido. Así, la luz se presenta ajena a su naturaleza habitual pero es común dentro de *otra* naturaleza. Estas imágenes representan en general vías de desarreglo de la percepción normal y de acceso a una percepción iluminada, tales como lo aterrador, el sueño y sus figuras o la inmersión en la psique. Éstas serán, en la perspectiva del poema, las claves para resolver los arcanos del espíritu; por ende, el lenguaje será de sí enigmático. Sólo el deseo impone su norma sobre el comportamiento de las cosas en torno. La verdadera vida se halla en el trastrueco de las costumbres, en la negación de los valores impuestos hasta el momento. Por ello sus contrarios, como la idea de las afecciones corporales y espirituales o la muerte, se vuelven ideas caras a la exploración poética. La vida es transgresión.

El inicio de la tercera estrofa se rige por el verbo *pensar*, de sentido exhortativo. El pensar también es un acto de transformación. Le sigue, como con *decir*, una serie de imágenes; esta vez dedicadas a la presencia de la mujer:

Pensar de nuevo en la caña de azúcar
La aureola que forman sus sienes
Los arrecifes alrededor de la garganta
Los finos dedos que pasan
Los cabellos convertidos en gusanos
Los heliotropos y las raíces de sus cuerpos
Los grandes crímenes los alambiques
La historia de sus ojos

La caña de azúcar sugiere el sentido sensual de esta estrofa. La presencia de la mujer es luminosa, su cuerpo es semejanza o gracia del paisaje. Ella misma es transfiguración y fuerza turbulenta (nótese la alusión a Medusa, v. 25). A su lado está la quintaesencia de las cosas (*alambiques*), precedida de los grandes hallazgos en el fondo del subconsciente. Y si los ojos en otro poema eran un motor de imágenes; los de ella, que es de por sí una imagen, distribuyen imágenes a su vez.

La estrofa cuatro enuncia el estado puro, en el subconsciente, que el poeta se plantea: “Las horas transcurren bajo el agua”. Más adelante, la última exhortación invita a permanecer en la experiencia de las vías hasta aquí sugeridas: *ser* y *sentir*. Si estas experiencias se oponen a lo socialmente estimable, su actor se torna un criminal. “Los degolladores” son quienes, reprobables para la justicia, liberan la vida (la sangre) de su prisión. Es éste el desarrollo extremado del motivo romántico del corsario:

Ser el eterno condenado a muerte
Sentir el peso de una mujer huída del cementerio
Con las mismas arrugas de la muerte
Con los mismos fuegos fatuos
Y el cielo con sus excrementos amortajados

La muerte es una negación sólo aparente de la vida; es el panorama de otro medio donde la mujer y el deseo se destacan. La mención de elementos estéticos

desagradables sugiere la negación de los valores tradicionales y la búsqueda de lo opuesto. Sólo así se hace emerger, de la oscuridad subterránea, una poesía valiosa, impredecible e incendiaria (*fuego fatuo*).

El motivo de la corrupción de la materia se maneja en esta poesía como una vía eminente de revelación estética. Hay que reconocer en los elementos comunes su materia deleznable. La desintegración de la materia, por corrupción o disección, es el principio de apertura a las nuevas percepciones; pues de esta manera se permite notar la esencia *divina* de las cosas. De igual manera, se intenta corromper el lenguaje para liberar la significación. El poema “La merde souriante” explora de lleno esta problemática, pues su tema señala un cadáver en descomposición de donde parte la oportunidad del sueño. El modelo más probable de este poema, al grado de hacerlo una variación, es “Una carroña”, poema XXIX de *Las flores del mal*, donde se observan elementos desarrollados ahora por el chileno.⁵⁴

La primera estrofa presenta el cuerpo, de *lengua rígida*, “pero la voz no obstante sobre el patíbulo”. Subraya así la pertinencia de la poesía bajo estados descompuestos. Éste es el desarreglo de los sentidos en su máxima expresión. De la descomposición brotan las sombras interiores, el remate de la razón, los sueños:

Ahora el cadáver adopta una posición distinta
Hormiguean las sombras como gusanos su vientre

⁵⁴ Del poema de Baudelaire destaco algunos versos afines con la obra de Gómez-Correa: “Les moches bourdonnaient sur ce ventre putride, / D’où sortaient de noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide...” vv. 17-19; “Les formes s’effaçaient et n’étaient plus qu’un rêve, / Une ébauche lente à venir, / Sur la toile oubliée, et que l’artiste achève / Seulement par le souvenir”, vv. 32-35; “Alors, ô ma beauté! dites à la vermine / Qui vous mangera de baisers, / Que j’ai gardé la forme et l’essence divine / De mes amours décomposés!” vv. 48-51. La idea de aversión, el líquido, el sueño, la memoria y un idealismo que subyace en las cosas son elementos fácilmente notorios en la idea de subconsciente en *Las hijas de la memoria*.

Sin embargo ella desvanecida a su lado⁵⁵
Esperando el último disparo de los sueños

La tercera estrofa continúa la descripción de la decadencia del cuerpo, pero al final se menciona “el mismo grado de todos los martirios” (v. 16). La mención de martirio abre el campo semántico donde el padecimiento es una vía hacia la gracia. De hecho, se lee más adelante: “Pero sus cabellos se transforman / Lentamente / En vapores dulces” (vv. 21-23). Después se liga esta imagen al amor, al *relampagueante* amor; mismo que persiste luego de la conversión líquida del cuerpo.

Y entonces
Entonces sus pupilas entregadas a la lepra
Bendecirán para siempre su carne
Porque ella es adorable.

Esta última estrofa unifica el elemento de la percepción con el de la descomposición. Allí está el origen de la beatitud que el poema a fin de cuentas invoca.

Otro tema notorio de *Las hijas de la memoria* es la conciencia y búsqueda del origen, sea representado por la infancia o por un tiempo distante en demasía. También en *el principio* se encuentra la articulación del lenguaje, la inspiración. El poema “Los cabellos conyugales” comienza con la imagen de un niño que promueve violentamente la percepción del interior del alma:

El niño en la espada el párpado deshoja
Sostiene la mirada y desciende al vértigo

⁵⁵ Aparte de los fragmentos citados, nótese el *desmayo* en el mismo poema de Baudelaire: “La puanteur était si forte, que sur l’herbe / Vous crûtes vous évanouir”, vv. 15-16.

Cuando el alma despojada de sus estalagmitas
Se siente redimido en el beso de la novia

Entonces, de nueva cuenta con sentido de exhortación, la segunda estrofa distribuye verbos en infinitivo que aclaran el fenómeno poético: llegar, ver, renacer. Éstos son los términos de una cesárea victoria sobre la experiencia. El territorio interior incluye un paisaje simbólico donde se da el encuentro con fuerzas cósmicas, cuyo plano mítico libera de las ataduras corrientes, incluso del tiempo histórico:

Llegar a los pantanos solitarios
Ver al dios furibundo convirtiendo en plumas
Las estrellas
Renacer en la boca celeste fuera del tiempo

Se mira aquí desde el otro lado de la descomposición del poema anterior. Su reverso es la vida en el fondo de las cosas:

El cuerpo destruye sus pisos superiores
Enarbola la soledad en el fondo de las cosas
Los rostros resacos mantenidos en la vida
Por la muerte

Se opera en el nivel mítico, el de los cuentos de hadas. Como el dios antes, un rey representa las fuerzas demoníacas en oposición a las fuerzas puras del alma (la niña). De allí parte el encuentro con la palabra, que adquiere valor de objeto mágico. (En efecto, la imagen surrealista no es otra cosa que un abracadabra desglosado en la modernidad.) Así se repatría el alma en toda su entereza a la propia concepción:

Rey alimenta la niña por entre el sub-sueño
Y afronta el talismán sus labios de lámpara
Para restituir en definitiva
El ángel reventado de nuestra propia imagen.

Vale invocar aquí también el final del poema “Jean-Arthur Rimbaud”. Su conclusión resume el valor mágico y secreto de la palabra poética y su origen en el firmamento de la memoria y de los sueños:

Los sueños petrificados para siempre
Sangre, ceniza, ojo celeste de la memoria
Y la PALABRA quemada en el reino invisible
Por su propia imagen
HERMÉTICA.

El poema final es “La certidumbre del terror”, título que constata el proceso de revelación expuesto a lo largo de todo el libro. En esta ocasión, la materia son las cosas, los elementos del paisaje interno. La conciencia aterradora del interior es la vía y la revelación. Como tantos poemas anteriores, éste describe una manera de inspiración poética que acude igualmente a la emancipación violenta de la realidad, a la sumersión en el yo y a la descripción de un paisaje simbólico donde se cifra la relación del uno con su existencia en el cosmos. La imagen es la imagen del azar: figura una cosa que apunta a otra y otra; y sólo su elemento común es el deseo:

Más atrás
Más atrás las cosas los pozos el baile de máscaras
La frente y las puertas girantes
Y por fin la profunda luz de sus pechos relucientes

Los términos visuales del subconsciente (aquí el océano) son símbolos de la formulación verbal:

Entonces veían un alga con formas de amante
Con gestos con lenguas con las precipitaciones del terror
Tocaban la muerte al fondo de las aguas
Más puras que nunca en el reino de las bocas

Y bien alimentadas
En busca de ese cuerno que divide los cielos
Y aun los archipiélagos y las islas de su alma...

La figura del alma aparece en varios momentos a lo largo del libro, siempre bajo la idea de ser una puntualización de la forma hallada en las zonas oscuras del ser, donde no hay definición de formas. La forma es un proceso y un evento; una precipitación nacida puramente. La cumbre de la inspiración aquí es que finalmente es una forma de conocimiento. Esto es conciencia, *certidumbre*, donde no suele haberla. Y ése es el *principio* del poema. Apropiadamente se cierra así la construcción del poemario.

Las hijas de la memoria tiene entonces por tema el hallazgo, como quería Rimbaud, del *lugar y la fórmula* poéticos. Es decir que las posibilidades de contemplación procurada por el desarreglo de los sentidos y de la convivencia social generan un paisaje simbólico regido por la disgregación de sentidos en cada imagen. Y cada imagen es siempre el emblema de este fenómeno. Las variables son algunos temas reiterados como el problema moral, la percepción, la revelación, la creación, los valores estéticos y la búsqueda de la imagen primordial de uno mismo.

Como se vio hasta aquí, la Mandrágora incorpora los elementos fundamentales del surrealismo, especialmente en su estrategia estética y social. En lo literario, dieron un sello propio a los resultados verbales. También compartieron los problemas poéticos y filosóficos surrealistas. La estrategia verbal no tarda en gramaticalizarse; la materia de los poemas se hace predecible y su estilo pisa el borde del manierismo. Más grave aún es el peligro del solipsismo que su vena idealista arrastra. Pero sus logros no desmerecen por esto. La poesía puede transformar la vida de una manera eficaz, es una estrategia de conocimiento inusitada que clarifica la visión del mundo. La Mandrágora intenta devolver a la experiencia humana la fe en la escritura y en el ser humano. La autenticidad de esta esperanza ha de entenderse, por lo menos, como un instante memorable de nuestra historia literaria.

LA FOSFORESCENCIA DEL DESEO INFINITO:

ENRIQUE MOLINA

Con personajes de pulso eterno que laten en la oscuridad
Inalcanzables como toda dicha humana
Y convertidos en el resplandor de las cosas que rozaron poseyeron
o soñaron alguna vez
En carne y hueso
Entre la llamarada de la tierra

EL TREN DE PLUMAS

En 1925 la revista *Proa* daba noticia de la existencia del surrealismo al medio cultural argentino. Esta labor la continuaron, poco después, *Martín Fierro* y, en los años treinta, *Sur*.¹ Se lo recibió con alguna reticencia, lo cual no sorprende si se considera que estas revistas tenían sus propias agendas estéticas, centradas, animadas, o polémicas, en el ultraísmo. Había de cualquier manera noción del surrealismo. Estaba *en el aire* entre los demás movimientos y en el aprecio de la novedad, la búsqueda expresiva y la rebelión comunes a la vanguardia en general. Por tanto tocó a las generaciones de poetas más jóvenes percibir su influjo o participar de su encuentro con mayor entusiasmo. Aldo Pellegrini, entonces joven estudiante de medicina, lo

¹ Kira Poblete Araya (*El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias*, EFU, San Juan [Argentina], 2004) refiere las noticias y las participaciones del surrealismo en diversas revistas argentinas. La primera es la de Guillermo de Torre, “Neodadaísmo y superrealismo”, *Proa*, 6 (enero de 1925), pp. 51-60.

encontró de primera mano en 1926, luego de recibir el primer número de *La Révolution Surréaliste* y el *Primer manifiesto* de Breton. A la vez compartía el interés de los surrealistas por Apollinaire, Jarry y otros. Cautivado, con sus compañeros de la escuela de medicina formó una *fraternidad surrealista* “que realizaba experiencias de escritura automática”,² lo cual pronto se convirtió en la edición de los dos números de la revista *Qué* en 1928 y 1930.³

En sus páginas son ubicuos la rebelión y el ataque a las convenciones de la sociedad tradicional. Se repudian sus ideales y sus proyecciones en las costumbres, en el lenguaje y en el arte, y se contempla en cambio la aspiración surrealista de la transformación de la vida. Junto a la protesta estuvo también la conciencia del lenguaje poético como vía de revelación de lo subconsciente. En su manifiesto inicial, “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, Pellegrini declara:

Buscar en la expresión la evidencia de nuestra propia y oculta estructura [...] no entendemos [la introspección] como planteamiento de problemas estériles, sino como una manera de dejarse poseer por uno mismo, estando lo consciente puramente dedicado a revelar por el signo de cada palabra una profunda realidad constitutiva.⁴

Los poemas de la revista exploran consecuentemente la escritura automática. Véase por ejemplo el siguiente fragmento de Elías Piterbarg:

² En carta a Graciela de Sola (*Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967, p. 111), el mismo Pellegrini recuerda esos eventos. Véase también la entrevista virtual a Pellegrini que Stefan Baciú publicó en “Vida, pasión y muerte del surrealismo argentino”, en *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, pp. 15-21.

³ Participaron Elías Piterbarg, Mariano Cassano, Ismael Piterbarg, y David J. Sussman. Todos usaron a su vez seudónimos. Los de Pellegrini fueron Filidor Lagos y Adolfo Este.

⁴ “Pequeño esfuerzo de justificación colectiva”, *Qué*, 1 (noviembre de 1928), pp. 1-2; la cita, en la p. 1. Los dos números de la revista *Qué* son verdaderas rarezas bibliográficas. Pero puede consultarse este *manifiesto* en Aldo Pellegrini, *La valija de fuego*, Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 19.

Misterio enfiado en el día.
Luz en la panoplia de las palabras largas:
Santiniketan.
Fajo de árboles desnudos
atados a sí mismos
y azotados
por los crueles deseos de las hojas.

[...]

Labio, tembloroso,
Sobre la mano hendida
del héroe.
Silencio de la voz crucificada en el blanco del ojo.⁵

Juan José Ceselli, otro surrealista argentino, recordará años después la postura ética y estética de *Qué*:

El punto de partida sería la “libertad absoluta” del Yo. Pudiendo por este medio manifestarse el individuo sin traba alguna, aflorarían de su interior las fuerzas instintivas más puras, portadoras de las verdades esenciales del hombre, confinadas durante larguísimo tiempo en la subconsciencia de su recóndita personalidad.⁶

Las actividades de *Qué* no tuvieron repercusión inmediata. Sólo al cabo de veinte años, en 1948, Aldo Pellegrini editó una nueva revista: *Ciclo. Arte, Literatura y Pensamiento Modernos*.⁷ Elías Piterbarg, Pellegrini y David Sussman sobreviven allí desde los tiempos de *Qué*. *Ciclo* no se restringió al surrealismo, pero permitió que en sus páginas continuara la reflexión sobre su estética, sus problemas y su actualidad.

⁵ *Qué*, 2 (diciembre de 1930), pp. 6-7.

⁶ Juan José Ceselli, *Poesía argentina de vanguardia. Surrealismo e invencionismo*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires, 1964, p. 13.

⁷ Hubo un conato antes, que deja fe de las convergencias entre los poetas hispanoamericanos surrealistas. “En 1944 [cuenta Pellegrini] con la presencia de Braulio Arenas, de Chile, integrante de la revista surrealista chilena ‘Mandrágora’, se intentó en Buenos Aires la publicación de una nueva revista que fracasó por las disensiones entre los posibles integrantes” (Baciu, “Vida, pasión y muerte del surrealismo argentino”, p. 17).

Además, aparecen textos de Henry Miller, Georges Bataille, René Char y André Breton, entre otros. Y llama la atención la reseña que Piterbarg dedica a su visita y experiencias en París con Breton: “Surrealismo y surrealistas en 1948”,⁸ donde se describe la discusión sobre la actualidad política del surrealismo, que ya había perdido su vigor revolucionario y su postura frente al comunismo y Stalin. Pellegrini publica en el número dos una reflexión sobre “La conquista de lo maravilloso”,⁹ ensayo de índole filosófica donde se discute la experiencia poética. Así, según Kira Poblete Araya, termina la primera etapa –de *iniciación y búsqueda*– del surrealismo en Argentina (1928-1949).¹⁰

QUE LA PALABRA SE PLIEGUE A LO MARAVILLOSO

Para entonces una nueva generación de poetas jóvenes había surgido en los años cuarenta.¹¹ Entre ellos, Enrique Molina comparte un tenue sentimiento elegíaco¹² y, con algunos pocos, una mesurada¹³ tendencia de *aspiración surrealista*.¹⁴

⁸ *Ciclo*, 1 (noviembre-diciembre, 1948), pp. 65-73. Por esos años alternaban también Jorge Cáceres (de la Mandrágora) –mencionado por Piterbarg–, Enrique Gómez-Correa, a partir de 1949, y Octavio Paz en París con Breton.

⁹ *Ciclo*, 2 (marzo-abril, 1949), pp. 51-70.

¹⁰ Poblete Araya, *El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias*. También véase un resumen de la misma autora en “El surrealismo argentino y su praxis”, en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Vervuert / Iberoamericana, Madrid / Fráncfort del Meno, 2004, pp. 233-241.

¹¹ Cabe notar la naturaleza neorromántica, por una parte, de la Generación del 40, así como la concurrencia en ella de poetas que habrían de seguir caminos diversos años después.

¹² En sus dos primeros libros: *Las cosas y el delirio* de 1941 y *Pasiones terrestres* de 1946.

¹³ Sobre la reticencia al surrealismo, véase Alfredo Roggiano, “El surrealismo en Argentina y Enrique Molina”, en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, pp. 81-91.

Al iniciar la década del cincuenta Enrique Molina publica *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra* (1951), donde experimenta abiertamente con la escritura automática y donde inicia la etapa de discurso más puramente surrealista de su obra. Y en la reflexión y postura intelectual, edita y dirige, con la participación de Aldo Pellegrini, *A Partir de Cero*.¹⁵ *Revista de poesía y antipoesía* (1952-1956); esta publicación consolida la fase más intensa, de *cristalización y auge*,¹⁶ del surrealismo en Argentina. Los primeros dos números de *A Partir de Cero* aparecieron en 1952; el tercero y último, en 1956. En el receso apareció *Letra y Línea*, dirigida por Pellegrini y con tenor parecido. Estos también fueron los años donde coincidieron los poetas que pueden considerarse plenamente surrealistas en Argentina. Aparte de Molina y Pellegrini, destaca la presencia de Carlos Latorre, Juan José Ceselli, Francisco Madariaga, Julio Antonio Llinás y Juan Antonio Vasco.¹⁷

¹⁴ César Fernández Moreno (*La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1967) distingue cinco grupos en la Generación del 40. A la quinta, donde ubica a Molina, la llama de *aspiración surrealista*.

¹⁵ Vale observar que en el título de la revista, en los dos primeros números, las letras A y O aparecen agrandadas y resaltadas (**A** partir de cer**O**; véase el Apéndice gráfico al final de este capítulo), lo cual, por su disposición gráfica, sugiere la reunión simbólica de las letras griegas alfa y omega. La alusión puede connotar la búsqueda de totalidad (el *inacabable deseo de absoluto y comunicación* que Molina menciona en la primera página); también la rebeldía sostenida por la reinterpretación o apropiación del símbolo mesiánico. Por otra parte, sin duda una casualidad surrealista, las mismas letras son las iniciales de *ażar objetivo*, que sería un espléndido título secreto.

¹⁶ Según Kira Poblete Araya, entre 1950 y 1957. Aldo Pellegrini había dictado un par de conferencias sobre el surrealismo en el Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires, en julio de 1950. Los ensayos sobre arte y poesía de Pellegrini, incluidos varios de los que aparecen en las revistas aquí comentadas, pueden consultarse en su libro *Para contribuir a la confusión general. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965. Véanse especialmente: “La acción subversiva de la poesía”, “El poder de la palabra” y “El huevo filosófico”. El mérito de estos trabajos consiste en reconsiderar y resistemizar las preocupaciones surrealistas y del arte moderno en general. Expanden sin duda la dimensión del surrealismo en Argentina. Los ensayos de Molina, aunque menos filosóficos, tienen semejantes simpatías medidas ante el surrealismo.

¹⁷ Esta nómina consta de los participantes de *A Partir de Cero* y alguno de *Letra y Línea*. Graciela de Sola (pp. 110 ss.) y Aldo Pellegrini (Baciu, “Vida, pasión y muerte del surrealismo argentino”, p. 17) reconocen estos poetas como los más representativos del surrealismo en Argentina.

A Partir de Cero constituyó una experiencia surrealista consciente y bien definida aunque desligada del grupo francés. Animadas sus páginas la poesía y la reflexión sobre la poesía, como acto liberador y como protesta contra las costumbres coercitivas. Allí, Molina y Pellegrini aclaran su simpatía con el surrealismo destacando su ideal: la poesía se entiende como forma de vida y efecto de libertad. En “Vía libre”, texto de Molina al inicio del primer número, se presentan los postulados fundamentales de la revista. Su premisa es, como en Rimbaud, cambiar la vida; lograr la liberación del espíritu por la identificación de vida y poesía; con un temperamento de compromiso, equilibrar el sueño y la acción; hacer de la poesía una conducta fundamental, donde confluyen el amor y la libertad, como en Breton. Esto es, “conducir de nuevo al hombre hacia la gran síntesis que le devuelva la unidad perdida”.¹⁸ Por medio de la imaginación y el deseo, se promueve la revolución, que se opone a la servidumbre y la domesticidad. Se defiende el derecho del hombre a “explorar el mundo abisal del espíritu y a ceder al lenguaje y a las formas –siempre en constante renovación– que cada una de sus conquistas exige para ser expresada”.¹⁹ El lenguaje poético cobra los movimientos, evoluciones y mutaciones del subconsciente:

La poesía que habrá de liberarse tarde o temprano para llegar a ser la versión instantánea del pensamiento y del mundo interior más profundo. [...] Ante todo hay que comenzar por liberar la palabra, demasiado sometida al orden exterior de la razón. Es necesario que la palabra se pliegue a lo maravilloso, a lo imprevisto, como las ropas al cuerpo de Ofelia. [...] Que la poesía tome su forma con la misma radiante velocidad del fuego o del océano. Que devore los materiales vivos de la realidad, profundizada en una nueva síntesis de lo objetivo y lo subjetivo, reposando

¹⁸ Enrique Molina, “Vía libre”, *A Partir de Cero*, 1 (noviembre de 1952), pp. 1 y 7-8[¿?]. La cita proviene de la p. 1. El texto también se puede encontrar parcialmente en Graciela de Sola, pp. 238-242.

¹⁹ Molina, “Vía libre”, p. 1.

sólo en el poder incantatorio del lenguaje librado a sí mismo y por primera vez en libertad.²⁰

El escape constante de lo sedentario en favor de la aventura; elementos de la naturaleza, como el fuego o el mar, y la realidad redescubierta constantemente; la fuerza evocativa y mágica del lenguaje; son los valores con que Molina en “Vía libre” orienta su noción del surrealismo. Y también, se verá, son aspectos destacados en su libro *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra*.

El resto del número incluye un ensayo de Aldo Pellegrini, “El poder de la palabra”, que discurre sobre el papel de la poesía; también hay poemas de Benjamin Péret, Pellegrini, Latorre, Llinás, Molina –“Donde quiera que estés”, no incluido en ninguna colección, pero afín a *Costumbres errantes*– y de César Moro, a quien se le rinde admiración como poeta surrealista. Se incluye una serie de citas de André Breton, bajo el título de “Línea de fuego”, tomadas de los manifiestos y del reciente “Alta frecuencia” (1951); allí se declara, entre otros valores bien conocidos, la continuidad del movimiento, su carácter internacional, su condición de aventura.

El número dos de *A Partir de Cero* contiene nuevos ensayos de Molina y de Pellegrini; poemas de Paul Éluard, traducidos por los mismos; textos de Latorre, Vasco, Antonio Porchia y Georges Schehadé; un texto sin firmar sobre Lautréamont, “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”; y un fragmento de una entrevista a André Breton, donde se vuelve a discutir la actualidad del surrealismo. El título del ensayo de Molina, “Un golpe de su dedo sobre el tambor”, sigue una línea de

²⁰ *Ibid.*, p. 8. Dadas las peculiares condiciones de encuadernación y el registro electrónico con que cuento, es difícil precisar de vez en cuando la paginación correcta de la revista.

Rimbaud: “Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie.”²¹ Allí vuelve a enunciar algunos ideales surrealistas: el anticonformismo y la búsqueda de un conocimiento del ser en un nivel profundo, inocente y mágico.

Los cuatro números de *Letra y Línea* (1953-1954) no se ciñeron estrictamente al surrealismo. En el número uno, no obstante, Enrique Molina presenta un ensayo sobre Aimé Césaire, del cual destaca una serie de valores no primordiales en los surrealistas franceses. La belleza violenta del paisaje tropical, la desarticulación lógica en un lenguaje de imágenes brillantes, de ramificaciones constantes e imprevisibles, son todos elementos que admira en el antillano. Esos elementos a su vez se destacan en la poesía de Enrique Molina, especialmente a partir de *Costumbres errantes* y en *Amantes antípodas*.

El número tres de *A Partir de Cero*, de 1956, abunda más bien en textos creativos y su formato es un poco diferente del de los números anteriores. Es más lúdico y se dedica espacio a las ilustraciones hechas por algunos miembros del grupo editor. Hay un texto de Antonin Artaud en traducción de Aldo Pellegrini, así como textos de Latorre, Llinás, José Madariaga, Olga Orozco, Blanca Varela, etc.

Hay un dibujo firmado por Enrique Molina, de carácter primitivista. Es difícil, y probablemente superficial, precisar si representa en particular a un ser humano, a un animal o a una entidad mágica. Pero es notable allí la cercanía con la obra de Wifredo Lam. Con él, en la pintura, comparte una simplificación de trazos para designar un

²¹ Primera frase de “À une raison”, en *Illuminations*.

personaje, que a su vez está recubierto de detalles profusos. Si de Lam se contempla un cuadro como “La jungla”, se encontrará una naturaleza intrincada cuyos personajes, que son también esa naturaleza, participan de su misterio. De manera que se pone al espectador ante la parte de magia hallada en el trasfondo de la realidad. El sentido de la poesía de Molina no dista mucho de esa concepción de las cosas. Por su parte, el dibujo de Molina coincide en estilo con la viñeta que funciona como título, que sin duda él mismo dibujó (véase el Apéndice gráfico). Esta primera ilustración, de temple ya infantil ya primitivo, diseña las letras con figuras vagamente animales que dan la impresión de movimiento, de pululación y de vida misteriosa.

En la época de *A Partir de Cero* Enrique Molina precisa en sus textos en prosa la apropiación e ideal de práctica del surrealismo, su necesidad en la obra y en la vida. Acoge sus ideales de manera crítica y creativa; es decir, coincide con ellos y los reformula dentro de su horizonte teórico personal. En el panorama poético su constancia más precisa de la experiencia surrealista es *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra* (1951). Allí el manejo de técnicas y los fundamentos estéticos del surrealismo motivan claramente la escritura de los poemas. En la perspectiva del poemario el mundo se redescubre y transfigura por la acción del deseo y el flujo libre y liberador del lenguaje. En libros posteriores permanecerá esta influencia, pero no de una manera tan franca. Éste es de hecho el único libro de Molina considerado plenamente surrealista por él mismo:

mi primer libro no tiene nada de surrealista... El segundo tampoco... El único libro que tiene un cierto sentido... tal vez hecho sobre la base de la escritura automática...

[...] El que podría decir verdaderamente surrealista es *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra*. Ahora, en ese momento yo tenía, a pesar del automatismo y todo, un sentido americano, una experiencia vital...²²

El surrealismo trascendió en Molina como una experiencia vital y creadora. La preocupación por la vida se descubre incansablemente en el amor, la libertad y la poesía, valores dilectos de los surrealistas. De esos ideales se desprende la concepción de la forma, que, queriendo ser liberada, adquiere la profusión de imágenes enlazadas y las alusiones a lo subconsciente. No hay sin embargo un abandono a una técnica concreta ni a un estatuto prefijado. A partir de *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra* la obra de Molina queda signada con esas formas surrealistas. Luego en *Amantes antípodas* (1961), su libro más notorio, mostrará una adopción más personal del surrealismo, aunque se involucra menos con él en tanto que poética estricta, y su obra, sin dejarlo del todo, gana en originalidad.²³

Costumbres errantes o La redondez de la Tierra es el principio surrealista en Enrique Molina. Se escribió en la época de mayor interés en Argentina por el surrealismo, casi a la par de manifiestos afines por parte de su autor y de escritores cercanos. El poemario por sí mismo defiende la postura surrealista. Su obra anterior debió poco a ese movimiento, pero este libro marca el punto donde la escritura de Molina encuentra madurez y perfila su desarrollo poético posterior. Por estas razones es objeto de reflexión en este capítulo.

²² Edgar O'Hara, "Enrique Molina: Soy un acompañante del surrealismo", entrevista, *Plural*, 13 (noviembre de 1983), pp. 9-13. La cita proviene de la p. 10.

²³ "Ahora, en *Amantes antípodas* puede ser que tenga, no sé, un sentido general del surrealismo, el sentido del amor, la libertad y la poesía; pero no una técnica ortodoxa surrealista [...] *Amantes antípodas* y *Las bellas furias* no son libros que vos podés decir surrealistas, sino que han incorporado de alguna manera la experiencia del surrealismo por la que uno pasó también, pero elaborada en un idioma personal." En O'Hara, p. 10.

EL LLAMADO DE CAZADORES

Hay que reiterar que la práctica surrealista de Enrique Molina no ocurrió a la par de sus primeras tentativas poéticas. Este poeta ya se había formado bajo la fuerza de la poesía moderna en general. Se pueden destacar, para entenderlo mejor, aquellas influencias que dejaron marcas prominentes o resonancias en su obra. En principio, el poeta se orienta en la tradición que va de Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont, sus figuras tutelares, a la vanguardia de la generación inmediatamente anterior a él. Al coincidir en ese arco con diversos poetas, al seguirlos, se va atemperando hacia la estética surrealista. El verso de largo aliento y profusión verbal de Saint-John Perse se nota en sus textos,²⁴ también se presiente la observación depurada y cruda de los objetos y seres de la naturaleza de Rainer Maria Rilke.²⁵ Algunos elementos de la obra de Oskar de Lubicz-Milosz, como la intuición de un Paraíso Perdido, la melancolía que torna hacia un pasado mítico, resuenan armónicamente, junto con el influjo del surrealismo mismo, en algunas páginas de Molina.²⁶ Aparte de la lectura de los

²⁴ Sobre esta relación, véase Guillermo Sucre, “La belleza demoníaca del mundo”, en su libro *La máscara la transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975, pp. 413-421; y Víctor Gustavo Zonana, “El hijo pródigo de la poesía del ’40: Enrique Molina”, *Revista de Literaturas Modernas*, 31 (2001), pp. 193-218.

²⁵ Con las siguientes palabras Molina (“La divinidad está en las cosas”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 37, núm. 9 [enero de 1982], pp. 32-33) recuerda la lección de Rilke, la cual aquí parece converger con la búsqueda surrealista: “‘Todo ángel es terrible’ ha dicho Rilke. Toda cosa es terrible también, investida, sea lo que sea, por esa belleza sobrenatural, conteniendo un destello de lo absoluto. Las cosas nos sumen en un estado de revelación, de todas ellas se eleva sin fin un reclamo desesperado, una especie de embriaguez, que es el reino exaltante y torturado de la tentación. [...] La divinidad está en las cosas, en cada forma de la tierra, en cada cuerpo vivo y carnal, en el día y la noche.” La cita proviene de la p. 33.

²⁶ Molina cuenta a Danubio Torres Fierro (“Un poeta en la intemperie. Entrevista a Enrique Molina”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 37, núm. 9 [enero de 1982], pp. 31-35) “Su clima de infancia [de Milosz], con la vasta resonancia del Paraíso Perdido, de una majestuosidad melancólica, con la profunda nostalgia de un

clásicos españoles,²⁷ apreció a la Generación del 27, de donde se llega a notar algún eco de Luis Cernuda en sus propios versos. De la influencia del Pablo Neruda de las *Residencias*, de su visión vital y vasta de la Naturaleza, no pudo tampoco, como casi nadie entonces, sustraerse. Más cerca, admira *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, a quien reconoce como maestro.²⁸ Y entre las influencias de sus contemporáneos aparecen señeras las de Aldo Pellegrini, quien le presentó el bagaje de surrealismo, y la de César Moro, que tan bien y plenamente lo ejerció.

El lazo principal de Enrique Molina con el surrealismo fue sobre todo ideológico. Se identifica con su estética en la búsqueda de la liberación del espíritu humano por medio de una exploración de las cosas y las experiencias en su esencia y trasfondo mítico. La *vía* es la liberación completa –la rebelión– de la experiencia y el lenguaje, lo cual conduce al amor y a la poesía y deja atrás el establecimiento social. Ello se traduce en el manejo del automatismo o libre fluir verbal y en algunas preocupaciones temáticas, como el erotismo, la percepción y la experiencia de la realidad. Éstos son los principales atributos surrealistas de la poesía de Enrique Molina. Junto a ellos, además, se conciertan otros elementos más personales pero

pasado mítico, tuvo mucho eco en nuestra poesía. Fue la aparición de un universo poético desconocido, y de algún modo influyó decisivamente en el tono elegíaco de una generación.” La cita proviene de la p. 34.

²⁷ Cuenta a Jacobo Sefamí, (“Itinerario de memorias: Entrevista con Enrique Molina”, *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 23 [noviembre de 1994], pp. 143-149): “En Corrientes [...] empecé a leer Zorrilla, Espronceda, algunos clásicos españoles. [...] El [poema] que más recuerdo es el “Nocturno” de Asunción Silva. [...] El *Quijote* me fascinó mucho cuando tenía 14 ó 15 años; y las novelas de aventuras, Julio Verne, Salgari, Victor Hugo.” La cita proviene de la p. 145.

²⁸ Con él tradujo *Una temporada en el infierno*. Molina a Sefamí (pp. 148 y 149): “*El Espantapájaros* [...] es el libro [de Girondo] con el que más me he identificado... En ese clima me he sentido cerca del maestro. [...] Neruda tuvo una fascinación no sólo para mí sino para toda la poesía hispanoamericana y española. [...] Mi primer vínculo con la generación del 27 española: Aleixandre, Guillén, García Lorca, Alberti, y sobre todo Cernuda. Eran poetas del ámbito cultural en que uno se movía entonces. Pero después aparecieron Neruda y Vallejo, grandes poetas. La primera *Residencia* es un libro fundamental en la poesía de lengua española: cambia el tono, cambia todo. [...] Allí, el clima de sensualidad, de exotismo, de soledad, de fascinación, porque es un libro también cargado por el asombro del mundo, aunque la situación de exilio y de lejanía no sea un motivo de felicidad. Pero hay una avidez de vida, de sueños, de aventuras, con lo que me siento identificado.”

igualmente reveladores de la preocupación surrealista del poeta. Son los signos con los que elige destacar su experiencia vital, tales como la naturaleza y el viaje existencial –de exilio y de aventura.

Como se ha mencionado, *Costumbres errantes* y *A Partir de Cero* son los principales espacios donde Enrique Molina pone en práctica el surrealismo. Práctica pero no participación oficial, si se supone que había que suscribirse al movimiento francés para ser surrealista oficial (como lo tanteó Mandrágora). Su relación con el surrealismo ocurrió como una influencia medular y como una reflexión. Lo tuvo a la vista tempranamente,²⁹ en textos de Breton, Éluard, Péret, Artaud, etc., pero son los ideales antes que el activismo los que resaltan en su obra:

Breton y el surrealismo me dieron conciencia, muy pronto, de la poesía como revelación, como ruptura de los estrechos límites que encierran a los seres y les impiden una fraternidad profunda entre sí y el universo. Así, poco a poco tuve la impresión de que toda la poesía es una expresión del sentimiento de soledad esencial del hombre, ese llamado de “cazadores perdidos entre los grandes bosques” de que habla Baudelaire.³⁰

Son visibles en la poesía de Molina hábitos verbales comunes a los surrealistas. La pura noción de lenguaje en libertad resalta los elementos armónicos que sostiene junto a poetas como André Breton, Robert Desnos o Benjamin Péret. Hay la mención de la naturaleza como parte del escenario interior del poeta. El mar es, como

²⁹ Responde a Sefamí (p. 146): “Dos o tres años después de que salió el primer *Manifiesto Surrealista* (1924) empecé a interesarme por el surrealismo. Después, a través de mi amistad con Pellegrini, uno de los pocos poetas en América verdaderamente surrealistas (otros serían César Moro y Emilio Adolfo Westphalen).”

³⁰ Entrevista con Danubio Torres Fierro, p. 34. Se refiere a un verso de “Les phares”, poema VI de *Las flores del mal*. Dicho poema se refiere a las búsquedas de los grandes artistas plásticos. La referencia está en la penúltima estrofa: “C’est un cri répété par mille sentinelles, / Un ordre renvoyé par mille porte-voix; / C’est un phare allumé sur mille citadelles, / Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!”

en el surrealismo en general, un símbolo de las profundidades del espíritu y de la distancia con lo establecido. Hay semejanzas notables con Robert Desnos, por ejemplo, en la experiencia amorosa vista un poco como una deriva en un paisaje dominado por fuerzas turbias, muchas veces acuáticas, como el mar o las tempestades.³¹ Con cualquier surrealista Molina comparte la esperanza en el amor y el desarrollo de cuadros eróticos donde se menciona el cuerpo femenino. Al mismo tiempo hay una búsqueda del origen donde la vida se presiente más plena; la cual puede tomar las formas del horizonte infantil, del principio edénico, de tiempos prístinos. En cuanto a la técnica, las imágenes, que muestran objetos de atributos insólitos, dan la impresión de instantáneas sucesivas por su distribución rítmica y por la colindancia de sintagmas nominales. También cabe insistir en la admiración por autores surrealistas excéntricos, como Georges Schehadé, del Líbano, y Aimé Césaire, de Martinica. Y llegó a admirar un lenguaje, como el de Perse, más próximo a las potencias naturales de los paisajes americanos. Más adelante su poesía seguirá un curso más personal y menos comprometido con las líneas del surrealismo.

Los rasgos más particulares de la poesía de *Costumbres errantes*, y afines al surrealismo, se hallan así en la valoración de la naturaleza, el deseo, la memoria y el lenguaje, ya vacío ya rebosante, tornado hacia sí mismo en busca de las revelaciones.³²

³¹ Incluyo el fragmento inicial de “Es de noche” de Desnos: “Te irás cuando quieras / El lecho se ciñe y se afloja con las delicias igual que un corsé de terciopelo negro / Y el insecto resplandeciente se posa sobre la almohada / Para estallar y entonces reunirse con lo oscuro / El oleaje llega martilleando y se calla / [...] / El naufragio se acentúa bajo los párpados / Relato y describo el sueño”. Tomado de Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Argonauta, Buenos Aires, 2006, pp. 128-129.

³² Raúl Antelo ha señalado el perfil hermético de cuño surrealista de la poesía argentina de esta época: “Poesía hermética y surrealismo”, en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 9: *El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 373-400.

En la obra de Enrique Molina, que pasó sus primeros años junto al río Paraná, en Corrientes, la memoria de la infancia y el entorno silvestre quedan enlazados y apreciados como plaza originaria del espíritu; y su destino deseable:

Unas formas violentas que ardieron y se extinguieron antaño. Mucho después uno se inclina sobre ellas. Entonces aparecen transparentes, inmóviles en lo profundo del alma. Aun ahora oigo la voz de sus campos. Ésa es mi patria, mi lugar en el mundo.³³

La conciencia del origen mítico promueve en su obra una necesidad de búsqueda que se compone a la vez de retorno y de aventura. La consecuencia es un estar errante y siempre a la intemperie; y una emoción siempre a la zaga del descubrimiento interminable de la Tierra y del éxtasis erótico. Al margen de inhibiciones y en los hallazgos de formas deslumbrantes, armónicas con el deseo, este andar semeja al sueño.³⁴ Es similar a un exilio en tanto que se distancia de lo consuetudinario para situarse *al borde del mundo*.³⁵ Hay así en *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra* una nota elegíaca, una invocación de formas y de espacios anhelados; acusa una condición de desarraigo que se asume sin lamentaciones. En cambio, a veces llega a alcanzar un ánimo celebratorio.

Así se establece una preocupación por el movimiento constante y el viaje de escape y descubrimiento. Se lo reconoce como emblema de su propia humanidad:

³³ Enrique Molina, "Noticia autobiográfica" [1945], en Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, p. 545.

³⁴ Roseanne Mendoza ("La poesía de Enrique Molina: Aventura del deseo", tesis doctoral, Universidad de Pittsburg, 1978, p. 159) ha explicado: "La existencia a la intemperie, desprovista de inhibiciones, puede compararse con el mundo de los sueños." Más aún, véanse más adelante las relaciones con la "metafísica del sueño", de Ignaz Paul Vitalis Troxler.

³⁵ Frase célebre y seminal de Saint-John Perse, en *Exil*.

[El viaje] es la situación existencial del ser. El viaje es perpetuo; también es un deseo de conocimiento del mundo (no en el sentido turístico, sino existencial), una avidez por la belleza que no se puede alcanzar. Esto es lo que yo llamo el sentido tantálico del mundo.³⁶

El viaje es una forma de expresar que la experiencia de la realidad, en sus formas originarias, es incesante y sorprendente. Sus apariencias revelan la *belleza demoníaca del mundo*; o sea, el mundo es una población de formas animadas. El encuentro amoroso, o una dialéctica del amor, en este escenario, lleva a un instante de revelación cuyos resultados son la maravilla y la fruición. El aspecto normal de esta experiencia es el deseo, como instinto de la experiencia amorosa y como anhelo y figuración de las formas ausentes. De manera que la poesía se vuelve una búsqueda reiterada de las formas deleitables en la memoria o en la intuición de una forma próxima, venidera.³⁷ El viaje vital es básicamente una acción de deseo, movido por un anhelo nostálgico de lo distante y desconocido. El erotismo y la mujer tienen en consecuencia el lugar principal en su travesía:

Uno está siempre frente al esplendor de la tierra y, al mismo tiempo, como una gran tentación, como una gran imposibilidad, se siente constantemente una suerte de frustración y de desastre, pero es un desastre espléndido el de cada instante que se va y se pierde y de la vida que se va extinguiendo. Es espléndido porque lo único que queda es el deseo de repetirlo constantemente. Entonces, uno se siente ante una belleza inmensa que se le ofrece, pero que jamás puede llegar a poseerla.³⁸

³⁶ Explica Molina a Sefamí, p. 147.

³⁷ Molina, como los surrealistas, muestra un idealismo subyacente. Recuérdese que ya San Agustín había señalado la intuición de lo venidero como una forma iluminada de la memoria. Más en primer plano está presente la idea de profecía poética de Ignaz Paul Vitalis Troxler (central para Molina, según se verá); es decir, la idea de que de la revelación del estado original por medio del sueño es posible un conocimiento poético, del origen y del porvenir. Explica Albert Béguin (*El alma romántica y el sueño*, FCE, México, 1954, p. 131): “La *memoria* y el *presentimiento* son los dos aspectos más asombrosos de este vigor de la imaginación y de esta percepción, a la vez infrasensible y suprasensible, que resulta de la fusión de nuestras dos almas.” Por almas se refiere a las dos *psiques*: el sueño y la vigila, experiencias naturales y fundacionales de nuestra existencia.

³⁸ Molina a Sefamí, p. 147.

La naturaleza del mundo es *tantálica*; sus horizontes son las formas esquivas del deseo, ya ansiedad, ya avidez, ya *descanso iluminado*. Este autor ha resumido su poética como “la permanente tentación de la vida movida por el deseo”.³⁹

La Naturaleza suele aparecer en sus composiciones como parte de un diálogo establecido con el deseo. *Ésta es la factoría del sueño*.⁴⁰ Forma el panorama metafórico de la memoria y el deseo y es casi siempre el canto de una experiencia apasionada. Se la representa con un paisaje exuberante que se despliega con motivos dinámicos y eficaces, sean vegetales, marinos –el oleaje–, minerales –rocas preciosas– o meteorológicos –tormentas–, o sean animales, que suelen ser pájaros viajeros o alimañas. *En una selva transparente de puertas tornasoladas girando hasta la locura...* Su experiencia es deslumbrante y aterradora. El paisaje, como los cuadros de Lam, lleva implícitas figuraciones de una conciencia más profunda, más oscura y mágica. ...*Por la que entran y salen figuras de mujer completamente envueltas en raíces*. Relatarlo es el eco agonizante de la experiencia amorosa. *Los amantes convertidos en una llamarada inhumana en la más espléndida de las ceremonias del fuego*. En cualquier caso, el verso de Molina sigue y recorre sus evoluciones; se ocupa de descubrirla y padecerla.

La poesía de *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra* muestra la experiencia humana como una desgarradura vital y amorosa. Es una búsqueda entre los términos del sueño, la memoria, la presencia y el éxtasis. Por ello el libro abunda en encuentros amorosos y saldos de la memoria. A veces, el ambiente natural se cambia por espacios

³⁹ Frase de Molina a Raúl Vera Ocampo, “Un lenguaje nacido de la intuición y del asombro” [entrevista con Enrique Molina], *Zona Franca*, 13-14 (mayo-agosto de 1979), pp. 21-23. Cito de la p. 23.

⁴⁰ Intercalo, a manera de ejemplos incidentales, versos de *Costumbres errantes* en cursivas.

civiles cuyo aspecto es decadente o deleznable: callejuelas, antros, chozas. *Poblaciones de paja corrompida*. Éstas son pistas sobre el inconformismo y el rechazo de los órdenes estipulados socialmente. Se los retiene más bien en la memoria como estación de las búsquedas amorosas. El poemario es así un itinerario errático del amor en un espacio desmesurado. La contingencia tanto del amor como del ambiente promueve el gesto de maravilla de lo azaroso inevitable, que consta en cada imagen recuperada. *Lanzado por estrellas salvajes sobre la llanura de un cuerpo*. El *azar objetivo* de los surrealistas aparece en la obra de Molina como la parte de maravilla de la naturaleza.⁴¹

Ahora bien, la búsqueda de las imágenes es una exploración del lenguaje de lo inmediato; es a veces un abandono a las imágenes del deseo o también un rescate de las imágenes del sueño. Cada imagen es una invocación o una recolección de la memoria. Pueden aparecer, en el afán de la inmediatez, como una instantánea del subconsciente –*Hierro de canciones de mar de naufrago de golpe de sueños contra los arrecifes de cocina ennegrecidos por el uso*. La memoria, como en toda escritura del deseo, es un principio de exploración. El recuerdo puede ser esperanza de recuperar un estado primordial, pero no deja de ser constancia del *estado mutilado del hombre*, exiliado del Paraíso.⁴² El deseo parece satisfacerse cuando se aviva la memoria en el lenguaje, pero su resplandor es momentáneo y hay que perseguirlo continuamente. El mito de

⁴¹ Registro el desglose del concepto, según Patrick Waldberg (*Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*, FCE, México, 2004, pp. 62 s.): “El azar presidía esta apasionada exploración de la noche fértil, un azar casi divinizado, revelador de las correspondencias y las analogías, estimulador de las verdades ocultas. Breton calificó de *azar objetivo* los encuentros fortuitos o, si se quiere, el concurso de circunstancias y las manifestaciones inopinadas, cuyo efecto sorpresivo se ve acrecentado por el sentimiento de que éstos fueron guiados, de antemano, por alguna oscura necesidad. Tales hechos pertenecen a lo que él denominó *magia cotidiana*, gracias a la cual las coincidencias y los contrastes adquieren un valor premonitorio y se convierten en una llave que permite el acceso al conocimiento del ser y de su destino.”

⁴² Véase Roseanne Mendoza, pp. 225 ss.

Tántalo se cumple así en la memoria; como una contemplación vertiginosa del deseo; con el anhelo y con la angustia. Pero su ejercicio logra la aparición maravillosa de la forma deseada, atraída desde una profundidad mítica que se ha convertido en fuente edénica. Por eso tiene esta poesía algo de rito, como ha visto Guillermo Sucre: “La memoria es un nuevo rito ceremonial y su poder mágico, lacerante, se instala ‘como una peste real’ en la médula del poeta. En definitiva, es otra forma –no menos radical– de la Presencia.”⁴³

El brillo nómada del mundo
Como un ascua en el alma una joya del tiempo
Se abre tan sólo al paso de ciertos lechos tormentosos
[“Los hoteles secretos”]⁴⁴

En el lenguaje poético de *Costumbres errantes* hay tonos de invocación y celebración; de arenga e imprecación; de registro onírico. Así se equilibra el desenfreno verbal del automatismo surrealista. En todos los casos es visible la premisa de que la poesía se pliegue a lo maravilloso y que se desprenda de la *insaciable mutación de la vida*. La experiencia se prolonga en el lenguaje.⁴⁵ El ritmo de los poemas es una consecuencia de la experiencia vital. Su aliento y su profusión son derivaciones inmediatas –se quiere así– del suceso o memoria que refieren.⁴⁶ El evento poético,

⁴³ Sucre, “La belleza demoníaca del mundo”, p. 420.

⁴⁴ Enrique Molina, *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1951. Citaré en adelante de esta primera edición; no obstante, será señalada cualquier variante respecto de ediciones posteriores. Particularmente, respecto de la *Obra poética*, Monte Ávila, Caracas, 1978, pp. 91-128, que también tengo a la mano.

⁴⁵ Véase Julio Ortega, “Notas sobre Enrique Molina”, *Revista Iberoamericana*, 35 (1969), pp. 531-538.

⁴⁶ El poema en Molina intenta restituir los elementos troxlerianos de la Vida: sueño y vigilia; lo terrestre y lo divino. Éstos a su vez implican la experiencia completa de la naturaleza. El poema sigue las mutaciones naturales. Aún sobre Troxler, comenta Béguin (p. 131): “La vigilia y el dormir, que ‘nacen de una oscura región donde lo uno es todavía lo otro’, están, pues, ligados a la existencia terrestre; no sólo porque su ritmo refleja el

extensión del evento amoroso, también es un encuentro con la realidad. Al reconocerla, el poema se convierte a su vez en forma de conocimiento. Se puede existir poéticamente, pero también es la poesía una conciencia de la vida. La poesía es acontecimiento.

Y los poemas dan constancia del maravillarse ante el mundo. Destacan el escenario desarrollando preocupaciones vitales con imágenes metafóricas y atributos maravillosos. *Allá lejos donde las esfinges del mar alzan sus rostros de sal verde.* Pero más precisamente, cada verso desarrolla la imagen precisa de una pugna con el deseo en el mundo. Cada cláusula tiene así una extensión diversa, que puede tender al versículo o a la frase contundente. Cada imagen es un accidente del deseo. Las imágenes tienen una resonancia que concatena nuevas imágenes, de atributos imprevistos, en nuevos versos. *Pequeños fragmentos de eternidad.* De ahí la impresión de movimiento y celeridad abrumadora del ambiente. *El brillo nómada del mundo.* En su apariencia caótica se celebran las armonías insólitas de la Tierra, su frescura primigenia, sus transfiguraciones procelosas, su vínculo con los amantes.

ritmo cósmico, sino también porque el dualismo que nos constituye es necesario para la manifestación de la unidad en la naturaleza dividida.”

LOS TRABAJOS DE LA POESÍA

La editorial Botella al Mar publicó el 20 de junio de 1951, en Buenos Aires, y bajo la dirección gráfica de L.[uis] S.[eoane], *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra*.⁴⁷ No hubo, que yo sepa, apariciones previas en revistas ni reedición alguna del libro de manera autónoma. Hay empero dos reapariciones completas del poemario: la primera en la *Obra poética* (Monte Ávila, Caracas, 1978) y la segunda en las *Obras completas II* (Corregidor, Buenos Aires, 1987). La primera edición tenía veinte textos; en las ediciones posteriores se omitieron dos poemas.⁴⁸ Fuera de ello, de una edición a otra, hay algunas pocas correcciones y cambios en los poemas. Se eliminaron las dedicatorias, que incluyen a César Moro (en “El canto de las furias”) y a André Coyné (en “Ahora llueve muy lejos de esa noche”).⁴⁹

Los poemas rondan en general los treinta y cincuenta versos, que se distribuyen en cúmulos estróficos desiguales. Éstos son, naturalmente, las marcas rítmicas exteriores. Sólo los poemas “Canción amarilla”, “Llave perdida” y “El instinto de orientación” señalan una tendencia a la regularidad en las estrofas (de

⁴⁷ En la pasta muestra una viñeta apenas distinguible que representa una serie tal vez de tres rostros. A Luis Seoane también se debe, al inicio del volumen, un dibujo del autor, quien aparece de pie, reclinado sobre una silla. En el ejemplar que he podido consultar, el dibujo está modificado por el propio poeta, quien ha agregado el diseño de un pájaro parado sobre su cabello. De la cabeza y lomo del pájaro crecen motivos vegetales y de su pico se desprende una línea o cuerda que desciende para ceñirse, en nudo corredizo, en el cuello del personaje. Al pie del dibujo aparece entrecomillado: “El gusto de estar de pie” (cuarto verso del poema “Canción amarilla”); y se firma con las letras “EM”. Todo lo anterior fue hecho con la misma tinta y letra de la dedicatoria “A Raul de Verneuil”, en la página anterior. Llama la atención que sobre la dedicatoria esté la siguiente fecha, de puño y letra del autor: “BUENOS AIRES / JULIO DE 1950”. Es de suponer una distracción momentánea, pues jamás se desmintió la fecha de 1951.

⁴⁸ Son “Hoteles en viaje”, que aparece después de “Canción amarilla”, y “Las apariencias terrestres”, después de “Mercado”. Los incluyo en el Apéndice.

⁴⁹ Enrique Molina tenía aprecio y admiración por César Moro. Programó, incluso, la que sería la primera edición de *La tortuga ecuestre*, sin éxito.

entre cuatro y siete líneas) y en la medida de los versos (alrededor de nueve o diez sílabas por verso).⁵⁰ Este contraste probablemente sugiera un cambio de perspectiva o de intensidad. Esos textos parecen proyectar un espacio más profundo del subconsciente respecto de los demás poemas (así se representa el sueño en “Canción amarilla”). Se ha elegido, pues, la prosodia tradicional como recurso de quiebre del discurso general del poemario, con el fin de señalar una mayor intensidad en la profundización. Como si las profundidades del alma fueran en fin más armónicas.⁵¹ También es notable que en los otros dos poemas se problematice la percepción de las imágenes rescatadas, cuya presencia no tarda en hacerse evanescente. Lo cual vuelve a situar al sujeto en la posición de desesperanza trágica que origina las exploraciones subconscientes. De aquí se puede suponer que el cambio en la prosodia implica una alteración ocasional del registro del poemario, en su tono y en el trato de los temas. Son esos tres poemas, respecto del libro entero, un remanso rítmico y un contratiempo en el flujo intenso de los demás versos.

En los demás poemas dominan las formas libres. Tienen versos tan breves como cuatro sílabas mientras que otros se extienden hasta volverse versículos. Estas extensiones variables en estrofas y versos obedecen al desarrollo temático de sus contenidos. Su medida sigue el ritmo espontáneo de los elementos y eventos

⁵⁰ En la primera edición los tres poemas aparecen en cursivas. “El instinto de orientación” está escrito en endecasílabos y alejandrinos.

⁵¹ Lo anterior es válido si se asume que la prosodia hispánica pueda funcionar como un recurso de sentido positivo dentro de una poesía que desdeñaba la poética tradicional. Molina, de cualquier forma, no era un especial detractor de ella.

naturales o emotivos descritos.⁵² Salvo en los tres casos señalados, el verso es libre y no hay más puntuación que ocasionales signos de exclamación e interrogación. De vez en cuando dos puntos marcan el paso de un verso a otro. Este detalle destaca el desglose de una imagen en otra en sincronía con el ritmo del verso. A veces la repetición anafórica resalta los cortes rítmicos. Cada línea inicia con capitales, lo que refuerza la idea de que cada verso desarrolla una imagen completa. Cada verso es un latido en esta poesía destacada por lo vital: “Latido y palabra van trazando la forma del deseo.”⁵³ El ritmo de los poemas, apegado al tema de la naturaleza, sugiere un proceso de respiración, con sístoles y diástoles donde se mece el desarrollo de las imágenes.

Por lo común los versos incluyen una declaración (predominan las nominales) seguida de modificadores que van refigurando la forma o frase inicial y que presentan nuevos sintagmas nominales, que nuevamente se califican. Esto hace de los textos un encadenamiento continuo de imágenes que muestra al mundo en un movimiento de generación y de transfiguración. La falta de puntuación lleva al comportamiento libre de los términos –que sugiere el vértigo de la experiencia–, pero no hay de hecho demasiadas ambigüedades sintácticas. Las preposiciones marcan relaciones entre los sintagmas y también se destaca la yuxtaposición de imágenes, a manera de *collage*.

En el nivel semántico hay un extrañamiento que se propone a partir de contextos y atributos inusuales. *Bella como el deseo de las venas terrestres*. Mientras que con

⁵² Béguin (p. 129): “Ese ritmo [el pase alternado de la vigilia al sueño, congruente con los movimientos de la naturaleza], en el cual todos los románticos ven la forma humana de un ritmo universal, es para Troxler algo más todavía: la expresión más clara de nuestra doble naturaleza esencial, de nuestra orientación alterna hacia la naturaleza y hacia el espíritu.”

⁵³ E. Molina, “El horizonte del deseo”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 111 (marzo de 1980), p. 14.

ello se semeja el toque del estilo surrealista, no se llega a un sentido inconexo ni del todo indescifrable. Por el contrario, siempre existe la coherencia –naturalista y pasional– del cuño estético del libro.

Las imágenes de los poemas se entienden como revelaciones. Cada escena propuesta es una realidad alcanzada verbalmente, de ahí que el libro no quiera actuar tanto metafóricamente como mágicamente. Cada imagen es un evento y una iluminación congruente para sí misma, y no una mera serie de elementos correlativos con *otra realidad*. Por el contrario, este lenguaje procura decir, como el mejor lenguaje surrealista, que precisamente así es la realidad. Pese a su aparente distancia semántica, los elementos de los textos guardan relaciones misteriosas entre sí. El deseo es el factor común o el vaso comunicante entre los encuentros sorprendidos a que lleva la libre asociación verbal.

El tema del poemario es un viaje de exilio que se equilibra entre el rechazo de las costumbres, arrasadas por la fuerza terrible de lo natural, y los encuentros resplandecientes del deseo, atraídos desde una memoria que lidia en el presente con *la desesperación de la belleza*. Se distinguen fácilmente motivos de vida y natura: mar, aves, rocas, vegetaciones, paisajes; y elementos decrepitos: civiles o corporales en clave degradada (edificaciones ruinosas, actos pertinaces). Hay dones y hay heridas. Todas las formas y todas las experiencias están sujetas a la desintegración por desgaste, a la erosión. Pero a cada tentativa desahuciada prosigue una forma brillante. Las sístoles y diástoles aquí son temáticas.

Los amantes interactúan en ese medio. A veces se llama a la mujer con una segunda persona; también se la incluye en un nosotros. Amantes y naturaleza son correlativos; son reflejos que pugnan.

La belleza del mundo y del amor no queda intacta ni es inmóvil. La vulneran las costumbres y el olvido. Está a la suerte de mutaciones que la desfiguran y recuperan constantemente. Por eso alternan escenarios corrompidos con acciones y eventos gratos. La felicidad como quietud lleva al conformismo: *El ángel de la dicha / El impecable*. El deseo es desequilibrio y sólo se lo puede encontrar persiguiéndolo, pues tiene el comportamiento de los movimientos terrestres. *Girando dulcemente en la oscuridad con la rotación de la tierra*. Mejor se prefieren las *Heridas centelleantes para aquellos que adoran el aletear de la gaviota tormentosa*. En este sentido, Molina se distrae de una observación serena de las cosas –actitud clásica– en favor de una experiencia fugaz y dinámica –postura barroca.⁵⁴

La operación expresiva común consiste en señalar la condición desgarrada de la existencia por medio de elementos violentos. Una caída, un incendio, una descomposición. Pero la herida es a la vez experiencia vital y erótica, de modo que hay una iluminación constante. La vida, la tierra y los amantes son una llamarada. Acto que consume, destruye e ilumina. El epígrafe del libro, firmado Ignaz-Vitalis Troxler, marca esa pauta de los poemas: “Desde cualquier ángulo que se quiera examinar el hombre está desgarrado por una herida que hace sangrar cuanto vive en

⁵⁴ Con ocasión del surrealismo, Alejo Carpentier y el lenguaje barroco, Molina rectificó a Edgar O’Hara (p. 11): “Pero a mí me parece que sí hay en mi poesía un barroquismo –a veces excesivo– porque da el sentido de vueltas y vueltas y se reitera y regresa y se va ampliando y esa precisión...”

él, y que le ha causado quizás la vida misma.”⁵⁵ La referencia a las meditaciones de Ignaz Paul Vitalis Troxler⁵⁶ animan en buena medida las preocupaciones y la articulación del poemario de Molina; la búsqueda del espacio central de la existencia (*Gemüt*: ánimo, brío, corazón), la consistencia de la Vida, radica en la reunión en el sueño de los estados de la vigilia –hacia la supraconsciencia– y del dormir –hacia la infraconsciencia. En la perspectiva de la vida histórica, dichos estados destacan una situación alienada del ser humano respecto de lo divino. La búsqueda hace de practicar entre el *sentido divino* y su antípoda, la sensualidad. Y ante el mundo, la búsqueda se torna viaje, entre el ser y la apariencia, en lo terrestre.⁵⁷

El título del poemario resume las observaciones ya hechas sobre su estética. Las *costumbres errantes* son la negación de las costumbres domésticas e impuestas; por tanto, declara desde allí su rebeldía. En concreto, las costumbres errantes son la consecuencia del deseo. Son las elecciones vitales, en las que se hallan también las verbales, como los versos mismos. Por ello, un espejismo de este título es la frase de “Vía libre”: “...que la palabra se pliegue a lo maravilloso, a lo imprevisto, como las ropas al cuerpo de Ofelia. [...] Que la poesía tome su forma con la misma radiante

⁵⁵ La frase proviene seguramente de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, cuyo capítulo seis, “Metafísica del sueño”, está dedicado a Troxler. Molina debió conocer el libro en alguna de sus ediciones en francés (1939, 1946). En el mismo capítulo de Béguin aparece la frase que sería epígrafe en Molina; en la versión citada del FCE (p. 124) dice: “Desde cualquier ángulo que se le examine, el hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive, y que tal vez le causó la propia vida.”

⁵⁶ Ignaz Paul Vital Troxler (1780-1866) fue un médico, filósofo natural y político suizo, discípulo de Schelling, amigo de Beethoven. Su metafísica, sustentada en cuatro perspectivas (cuerpo, soma, alma, espíritu) encuentra su centro en el sueño. Describió, además, en 1804 un fenómeno, ahora llamado *Efecto Troxler*, de desvanecimiento de las percepciones, especialmente aquellas de la visión periférica. La preocupación por los sentidos y sus percepciones parece coincidir aquí con los intereses de Molina. Por otra parte, la elección de este epígrafe muestra una concordancia con los surrealistas en cuanto al toque más bien lúdico de incluir ilustraciones de almanaques viejos o de vetustos tratados de anatomía en sus *collages* o en la formación de sus publicaciones. El mismo procedimiento puede verse en *A Partir de Cero* (véase Graciela de Sola, pp. 118 s.).

⁵⁷ A lo largo del capítulo “Metafísica del sueño” aparecen algunos vocablos, y maneras de entenderlos, recurrentes luego en Molina: *terrestre, antípoda, viaje...*

velocidad del fuego o del océano”. Las costumbres errantes son los actos y experiencias cambiantes, tal como la factura de cada verso. De la misma forma, las costumbres corren parejas con la naturaleza —el fuego, el océano; de acuerdo con su perfección totalizadora: la redondez de la Tierra.

Los poemas, bajo la misma actitud creativa, destacan diversos motivos. Están los movimientos del mar, como reiteración de lo cambiante y como acercamiento de lo misterioso y mítico en el mundo. Hay tempestades, imagen de la naturaleza en movimiento, nutricia y destructora. Hay parajes desolados, desiertos o páramos, que actúan como diástole de las imágenes de lo orgánico. Los pájaros reaparecen como el emblema de la condición de los amantes y de la poesía como acción vital: *Hay un instante en que el ser, como el cuerpo de un pájaro entre sus dos alas, en pleno vuelo, hace más clara la ecuación total del mundo, oscilando entre lo absoluto y las apariencias de la realidad.*⁵⁸ La mención de las plumas muchas veces sugiere la acción de dispersión de la presencia y la memoria: *De plumas erizadas por la sal del olvido.* La misma acción de búsqueda y olvido suele representarse con la imagen de un tren en movimiento, *el tren que se deshace el tren de plumas.* La presencia de la mujer se combina con los movimientos naturales, *como la gran mujer del oleaje. Su cabellera de ráfaga de niebla.* Y es participante y presencia trascendental en el mundo del poeta: *Viajera de sollozo de luna en las piedras. Heroína invisible.*

Acorde con el surrealismo, hay en esta poesía la noción de trascendencia en una dimensión mítica: que es un encuentro con el origen, del uno y del todo y del

⁵⁸ Molina, “El horizonte del deseo”, p.14.

Tiempo. Allí está el principio del Mundo y del amor. El tiempo mítico se reconoce en una distancia inescrutable: *Hace mil años abandonamos el último beso en una noche devorada por las montañas*. Se lo designa a veces con el copretérito, que subraya aquí el transcurrir constante subyacente a otro tiempo inmóvil. El tiempo mítico escondido en el tiempo histórico: *Tenía el sueño / Sus cavernas sagradas*. Del mismo modo, su espacio simbólico son profundidades que implican inmersión, excursión y exploración. Junto al origen de lo natural, en la dimensión mítica, de la que una versión es el tiempo idílico de los cuentos de hadas, se halla también a la mujer: *Esa mujer que fuiste con tu carne dorada / Cuyos cabellos aparta el tiempo para descifrar su misterio / –Bella Durmiente– se irisa con la linterna donde arden las lágrimas*. El emblema de este centro vital y mítico son las piedras preciosas y su resplandor inalterable: *El brillo nómada del mundo / Como un ascua en el alma una joya del tiempo / Se abre tan sólo al paso de lechos tormentosos. O: Las joyas eternas de la melancolía. O: En la caverna de cristal donde se abre las venas el relámpago. O: La esmeralda de la juventud que se pierde a lo lejos*. Por lo anterior, el poema se parece también a una forma verbal dilecta de los mitos: *la leyenda del amor que nunca muere*.

En general los poemas muestran los elementos hasta aquí mencionados. Algunos destacan la naturaleza rica y cambiante: “El aire libre”, “El amor a lo lejos”, “Hoteles en viaje”, “El instinto de orientación”, “Las apariencias terrestres”. Otros se concentran en la condición de los amantes: “Los hoteles secretos”, “Amantes vagabundos”, “La voluptuosidad de las aves migratorias”, “Costa peruana”. Otros apuntan un poco más a la mujer: “La estrella polar”, “Escena de tormenta”. Hay los

que muestran la naturaleza de la experiencia errante, el exilio y el olvido: “Regreso del pródigo”, “Ahora llueve muy lejos de esa noche”, “Llave perdida”, “De la erosión de las nubes o discurso sobre los desplazamientos de la realidad”. Y hay los que contemplan la estrategia de exploración poética: “Canción amarilla”, “Mercado”, “La maleta de piel de pájaro”, “Los trabajos de la poesía”. Por supuesto, cualquiera de estas concentraciones es una aproximación.⁵⁹ La selección de poemas para analizarse aquí incluye la gama completa de temas y motivos del libro.

Se exponen de manera que puede verse el sistema poético del libro. Se parte del enunciado de liberación de la experiencia y la aparición de la poesía (“El aire libre”). Después se pone atención al espacio de paisajes simbólicos del subconsciente y al espacio idealizado de los amantes (“Los hoteles secretos”). Se observa entonces la manera de entenderse el deseo y sus posibilidades expresivas (“Ahora llueve muy lejos de esa noche”). De allí se desprende la revisión de un poema que problematiza las concepciones estéticas del poemario (“Llave perdida”). Al final se revisan las posibilidades de la poesía y la situación maravillada y desesperada del ser humano. Al mismo tiempo, los textos elegidos dan buena cuenta de las estrategias técnicas de la poesía surrealista de Enrique Molina.

⁵⁹ Y hay excepciones que no ameritan una categorización excesiva, como “El canto de las furias”, poema que resume potencias femeninas y movimientos de la naturaleza. Sin duda este poema goza de otros elementos ya descritos, pero no es mi intención asignar taxonomías a un proceder verbal que busca precisamente el escape de las normas.

LAS FÓRMULAS MÁS PURAS DEL DESEO

“El aire libre” abre el poemario y establece la escena característica de los textos siguientes: la naturaleza mutable, la corrupción de elementos, la mujer, el deseo, la rebelión, el éxtasis y la definición del ritmo verbal. Anuncia también desde el título la condición de uno y de todos los elementos de la naturaleza. La libertad del aire es referente de la libertad de la palabra poética, de mutaciones y evoluciones *aéreas*. Es un título paralelo a “Vía libre”, donde se expresa el ideal de la palabra poética: *que se pliegue a lo maravilloso*.

La operación básica del poema consiste en presentar la experiencia de la *intemperie* como espacio de acceso a la revelación de imágenes. El paisaje de la *intemperie* abre paso, por medio de desgarraduras en la percepción común, a las imágenes en su construcción, colindantes con el sueño, el deseo y la memoria. En cada una de las tres estrofas del poema,⁶⁰ se ofrece dicho proceso. El paisaje, el acto de contemplación y las visiones obtenidas están ricamente modificados, pero pueden aislarse las frases regentes. La primera: “El aire libre [...] deja ver sin embargo a través de sus grietas / Un caballero [...] y dos piernas de mujer...” La segunda: “Allá lejos [...] las cuerdas de cristal [...] balancean su péndulo [...] en una selva [...] por la que entran y salen figuras de mujer...” La tercera: “Allá lejos [...] se desliza la barca alada [...] Alza la tapa para ver: [...] Esta es la factoría del sueño”. El aire libre sirve

⁶⁰ Hay cuatro estrofas o tiradas en ediciones posteriores, donde se divide la tercer estrofa a partir del verso: “Alza la tapa para ver”.

de introito apropiado, pues resume lo que en diversa medida será visible en los poemas por venir.

En la primera estrofa, de diez líneas, se presenta el aire como un aspecto de la naturaleza que permite entrever simbólicamente la decadencia de las costumbres establecidas y la aparición del deseo, de formas diversas, femeninas y resplandecientes:

El aire libre hecho de adiós como el olvido
Tejiendo espumas en el corazón
Hecho de fuego azul y de imprevisto cuando emerge vestido de terciopelo salvaje
sobre los detritus
Con sus labios en forma de tormenta
En un lugar desierto
Entre las negras ramas que cristalizan en el corazón
Deja ver sin embargo a través de sus grietas
Un caballero en ruinas comido por las ratas
Y dos piernas de mujer enmalladas en seda sombría que se alejan sobre las cornisas
hasta perderse en el viento
Con la fosforescencia del deseo infinito

La imagen del aire en el poema signa al mundo con la idea de lo pasajero y cambiante. El paisaje es una escena emocional (el corazón). A la vez que promueve el olvido, reanuda formas, efímeras como espumas. Las imágenes se animan según el capricho del viento. El aire es la esencia del mundo y es a fin de cuentas su escenario mutable. Por él es visible también una herida esencial del paisaje interior, donde comienza el flujo de las visiones. Una imagen que alude a la manera de la formación de imágenes es la del fuego fatuo (*hecho de fuego azul y de imprevisto cuando emerge vestido de terciopelo salvaje sobre los detritus*), cuya aparición es intempestiva, su forma siempre es insólita y proviene de lo profundo.

En la segunda parte de la estrofa se apunta de nuevo al padecer emocional (*entre las negras ramas que cristalizan en el corazón*) que sirve de apertura a las nuevas percepciones. A través de sus grietas se observa la decadencia o la insulsez del yo social; el *caballero en ruinas*⁶¹ sugiere costumbres rígidas, máscaras sociales, la razón, el hombre histórico. Sigue como contrapeso la presencia del deseo (*dos piernas de mujer*). De aquí partirán las siguientes imágenes, cuya naturaleza es parecida a la del fuego: son una inflamación frágil y de fácil disipación (*hasta perderse*). Pero no importa la materia de la imagen en sí misma (y caprichosa), sino su cualidad de revelación: *la fosforescencia del deseo*.

La segunda estrofa comienza con una nueva alusión a la intemperie donde se operan los eventos del paisaje interior. Sus imágenes constantemente refieren una forma de resquebrajar la razón para permitir las apariciones del deseo. La frase *allá lejos* recuerda el título de Cernuda, *Donde habite el olvido*. La alusión es apropiada, pues como demuestra la estética tantálica de Enrique Molina, el deseo es un movimiento cuyo reverso necesario es el olvido:

Allá lejos donde las esfinges del mar alzan sus rostros de sal verde
Tatuados por el sol
Abriendo sus abanicos feroces entre las arenas

Las esfinges marinas dan la marca de lo femenino, al que suman lo misterioso y lo atemporal; y la práctica comunicativa entre los espacios divino y terrestre. Pero sus

⁶¹ César Moro menciona también un “caballero” en “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas”: “Un cabestro sobre el lecho esperando un caballero moribundo de las islas del Pacífico que navega en una tortuga musical divina y cretina”.

rostros son también sencillamente las formas que cobra el agua. La *sal verde* actúa como metonimia de mar. Son las esfinges una de las figuraciones del mar, que es, a semejanza del subconsciente, el cuerpo de donde surgen fuerzas internas. Estas fuerzas y figuraciones aparecen bajo el ritmo y la fuerza del oleaje, que se presenta con notable metáfora: *abanicos feroces entre las arenas*. Nótese cómo el oleaje tiene el ritmo de pulsaciones, de crecimientos y disminuciones, preponderante en todo el poemario.

La naturaleza encarna bellezas y misterios. Establecido el lugar, allá lejos con las esfinges, se describe una tempestad interna, que es el principio del rompimiento del personaje en primera persona con el mundo cotidiano. Esto le abrirá el paso al mundo interno e impredecible:

Cada noche las cuerdas de cristal y las poleas furiosas suspendidas del techo
Balancean su péndulo sobre mi cabeza
En una selva transparente de puertas tornasoladas girando hasta la locura

Estas imágenes muestran por medio metafórico una idea de la fatalidad y de lo cambiante. Todo se expresa requiriendo imágenes inverosímiles o al menos semánticamente distantes. El resultado es la sensación de azoro ante un mundo que se ha transformado en tormenta. No es escenario de una; todo él es tempestad. Y si se piensa que éste es un panorama interior, una *espuma del corazón*, se está ante un paisaje aterrador del espíritu. Como en la primera estrofa, continúa el proceso de

revelación, que encuentra ahora su fase de deseo. A través de la *selva* –imagen tradicional del alma conturbada⁶²– se descubren las imágenes del deseo:

Por la que entran y salen figuras de mujer completamente envueltas en raíces
Entre las radiantes desdichas talladas en la niebla de cambiar de lugar:

A partir de los dos puntos prosigue una serie de versos en los cuales se disgrega la revelación encontrada. Un resplandor es la pátina natural del deseo, que es imagen de la vida cambiante: “Relámpagos perdidos en el confín de un beso / Y el sortilegio de la desesperación insaciable”. El relámpago, imagen del deseo, es un evento intenso pero inaprensible; bello y destructor. El beso, como unión amorosa, se ha constituido en su firmamento. La desesperación insaciable remite de nuevo el poema a su estética: la experiencia del poeta es la experiencia de Tántalo. La parte de sortilegio anuncia lo mágico en los hallazgos eróticos y poéticos. Los versos siguientes reiteran el modelo inicial de olvido, inmersión, formas errantes, poema. Entre ellos destaca: “En la ciudad lacustre –el ruinoso vampiro roncando en su ataúd de viejas aguas”. El vampiro es el *caballero* transfigurado, que ahora habita por virtud del sueño la ciudad de lo subconsciente (lacustre, viejas aguas); y es, a diferencia del caballero, un ser proscrito socialmente, entregado al deseo (según cualquier interpretación freudiana) y cuya esencia es el consumirse inevitable (ruinas).

Las imágenes en adelante se tornan más crípticas; más instantáneas en realidad. La base estética del poema no deja de ser visible no obstante. Sin afán de

⁶² Se puede recordar aquí el verso dos de la *Divina comedia* y, mejor aún, “La jungla” de Lam.

deshilar cada una de ellas, puede reconocerse el vaivén de los dos valores de destrucción y recreación brillante bajo las formas del deseo. Al final de la estrofa se menciona el encuentro de una *choza* –imagen del recinto pasajero de los amantes– y las sombras –imagen de la entrega a las fuerzas internas. El resultado es una *canción irresistible*, que es la verbalización lírica del deseo y de la imaginación liberada. La parte de *irresistible* recuerda el relato popular del flautista de Hameln, de manera que también se reitera la idea de la poesía como lenguaje mágico:

¡Ay! ella sueña con voz tan dulce bajo las palmeras
En la ciudad lacustre –el ruinoso vampiro roncando en su ataúd de viejas aguas–
Rodeado de prostitutas y espumas en esas callejuelas del viento donde agita sus aletas
 pálidas a la luz de la luna con un gemido más hondo que la melancolía
Pero la costa está llena de garras azules
O de chozas que exhalan una canción irresistible al tocarlas la sombra
En el aire grasiento

En la tercera estrofa el esquema permanece igual: hay un espacio a la intemperie donde las fuerzas del interior liberan la imaginación y aportan revelaciones. Una serie de versos ordenados por repetición anafórica desarrollan los atributos del espacio del sueño y las *profundas corrientes* de lo subconsciente. Se inicia con la reiteración del espacio interior (allá lejos), que es también un espacio almo de origen vital (leche terrestre), enlazado (hiedras suspendidas) al sueño. En este espacio se opera el encuentro con lo *maravilloso*, señalado aquí por la presentación de una *barca* aérea semejante a una nube en lo mutable. Las *serpientes del cielo* entre las que se desliza sugieren relámpagos, que a su vez son imagen del deseo:

Allá lejos
Donde la leche terrestre sólo alimenta criaturas solemnes de largas trenzas tejidas con
 las hiedras suspendidas del sueño
Donde ruedan las profundas corrientes
De fuera del mundo
Se desliza la barca alada de la noche inflando sus andrajos inmensos entre las
 serpientes del cielo

La segunda sección de esta estrofa señala la variedad de formas que adquiere esa noche simbólica (la *barca*), retrato del mundo subconsciente y de los designios del deseo, de su condición transitoria y deleznable, y de sus encuentros azarosos:

Con sus solemnes máscaras de cera colgando en las bordas
Y los demonios que ocultaba el follaje
Iguales a un camino cualquiera
A una taza de restaurant incierto
A una gota de lluvia en un vidrio extranjero
O un poco de ropa misteriosa caída desde lo alto de una mujer de paso
En su cueva de fuga o de tormenta

Las *máscaras* y los *demonios* representan las figuraciones y las fuerzas ocultas del espíritu, en el que están imbricadas.⁶³ Las imágenes siguientes son instantáneas de la memoria. Representan elementos circunstanciales de un encuentro amoroso al que se hace alusión con imágenes de lo minúsculo (la taza, la gota). Con esto se afirma la idea de que el deseo anima todos los elementos del mundo figurado, inclusive los mínimos. La visión de la mujer, en su cueva de fuga o de tormenta, aporta un aire mítico por su analogía con Circe, entidad femenina encantadora y terrible.⁶⁴

⁶³ Esta nueva semejanza con la obra de Lam, si no acusa influencia, sí concepción y operación semejantes.

⁶⁴ Esta imagen resulta precursora de “Circe”, primer poema de *Amantes antípodas* (1961).

La última sección de la estrofa exhorta a la percepción y experiencia de lo subconsciente. *Alza la tapa para ver*. Ésta es la meta del poema y del libro entero. Lo visto es la condición del interior humano, su desgarradura vital y desguarnecida donde las reglas se ignoran y lo fugaz y lo resplandeciente se hacen visibles. Ahí se accede a la fuente de las imágenes del sueño y del delirio:

Alza la tapa para ver:
Pillaje y miseria
Pillaje de cosas en viaje y luces vespertinas
Ésta es la factoría del sueño
Factoría de ladrones para reposar al sol
Factorías sin agua para delirar en el sol

Alzar la tapa, que puede ser del *ataúd* o de la *cueva*, simboliza la forma de conocimiento idóneo del poeta, al que se llega por el *delirio*. La revelación surgida del interior, la inspiración, es el resultado. Así se encuentran, en su circunstancia más cruda, los sueños y su manera de formarse. Aquello que pertenecería a lo oscuro, secreto o desconocido queda a la luz. El sol es la última seña que compone este paisaje surrealista. Sugiere una iluminación de las profundas corrientes y ratifica una postura vitalista ante la naturaleza. El primer verso del poema, el aire libre, destacó lo fugaz de las cosas; este último señala la ladera de eternidad a que guían las formas iluminadas.

Uno de los poemas que destaca la relación con la mujer es “Los hoteles secretos”; mas se ocupa también de destacar el espacio de los amantes, suerte de *locus amoenus* en su versión surrealista, pero, a fin de cuentas, figuración del deseo y de la

memoria. Metonimia del amor. Establece el escenario cambiante y la búsqueda errátil en el recuerdo (primera de tres estrofas), que deviene en invocación y reflexión, lo cual aporta un tono elegíaco al poema (segunda estrofa). Más adelante, ya establecido un paisaje de destierro y un destinatario amoroso, prosigue la reafirmación del espacio donde se yerra y donde el deseo aparece. Y se reconoce el origen del amor, que se verbaliza en leyenda, y la clave del mundo con ello.

Los hoteles secretos son los diversos paraderos de los amantes. Cada escena que los acoge es un cuarto, un *antro solemne*, donde el amor se ha encendido. (El amor no se actúa ni se prepara; es una inflamación.) El primer verso plantea la circunstancia varia del espacio amoroso: *El brillo nómada del mundo*. El segundo verso señala que el brillo es la fuente primigenia de ese mundo: *Como un ascua en el alma una joya del tiempo*. El ascua acota la actitud incendiaria, activa y patética del ambiente; la joya sugiere la permanencia: si el mundo cambia, el brillo es inalterable y central. Éstos son los elementos que el encuentro de los amantes abre como por arte de magia; *Se abre tan sólo al paso de ciertos lechos tormentosos...* Adelante prosigue la escena del espacio amoroso. Su aspecto refleja la condición inestable de los amantes. Donde termina la parte social o racional de la experiencia (simbolizada en la edificación civilizada: escaleras) comienza la parte natural, con fuerzas que los estremece y conduce (el mar: imagen de la eternidad de la naturaleza). A su vez, el espacio amoroso está poblado de imágenes herméticas de la memoria (*estatuas...*). El deseo se ocupa de animar esas imágenes:

Arrastrados por la corriente
Hasta las escaleras cortadas por el mar
En ciertos antros de lujuria de bordes sombríos
Poblados por estatuas de reyes
Casi irreconocibles entre el reverberar de las antorchas cuya luz es la hiedra que
cubre los muros

La estrofa termina con una invocación a sí mismo y a la memoria, operación principal en este poema, a la cual siguen las imágenes del deseo: “¡Oh corazón orgulloso! / Entrégate al fantasma apostado en la puerta”.

La segunda estrofa continúa el discurso que se dirige al *corazón* orgulloso, ahora *criatura melancólica*. En rigor, como en la poesía elegíaca, aunque el poeta parece dirigirse a la amada, se dirige a sí mismo. Habla a la imagen anhelada que radica en la materia oscura de su memoria, de la que trata de iluminar la figura. De nuevo, la base de este discurso es invocatoria:

Ahora que tan bien te conozco
Sin otra sed que tu memoria
Criatura melancólica que tocas mi alma de tan lejos
Invoca en las alcobas el éxtasis y el terror
El lento idioma indomable de la pasión por el infierno
Y el veneno de la aventura con sus crímenes

La *aventura* (las experiencias del deseo y del viaje en una frase) es nociva porque atenta contra todo orden premeditado. En ese sentido es rebelión y es criminal. La estrofa continúa declarando que el deseo domina la relación de los amantes. Sin mayor marca de autoridad, éstos giran en torno de sí mismos, cautivos de sí mismos. Son merecedores de la proscripción social. Suyo es el trance de la distancia y destierro al

mar, a lo subterráneo, al pasado áureo y perdido o a la oscuridad y la muerte.⁶⁵ Todos son destinos de destierro, pero también son reencuentros con la realidad del mundo en estado puro:

¡Oh! invoca una vez más el gran soplo de antaño
En estas cámaras de piedra enlazada a tu amante
Y ambos envueltos en la lona de los días perdidos como el muerto en el mar
Y prontos a deshacerse en las hogueras instantáneas
Sobre lechos de un metal misterioso que brilla en las tinieblas bajo la zarpa de los
candelabros

Este metal misterioso recuerda el asombro de Novalis ante las vetas de oro en bruto. Recuérdese que él reconoció en la exploración geológica una forma de la exploración de los misterios del espíritu y de la Naturaleza. Las “hogueras instantáneas” apuntan a varios significados: el de la consumación amorosa, el del castigo social, el de la imagen surrealista –automática– incluso. Con varios sentidos aparece el último verso de la estrofa: “Y el coro de pájaros lascivos girando con furia en las habitaciones selladas por el hierro de otras noches”. El tumulto de aves es una figuración del consumirse amoroso en el escenario, cuarto de hotel secreto, de las noches. Su *coro* implica la producción de sonido, que conduce de nuevo a la expresión poética. Pero su sentido más notable es el que recuerda el pasaje célebre de Dante, donde los amantes transgresores giran de deseo sujetos como en un vendaval de estorninos.⁶⁶

⁶⁵ Vale recordar aquí la novela de Enrique Molina, *Una sombra donde sueña Camila O’Gorman*, Losada, Buenos Aires, 1973. Su tema profundiza también en una relación amorosa cuestionable y perseguida.

⁶⁶ *Infierno*, V, vv. 37-45: “Entendí que merecen tal tormento / aquellos pecadores que, carnales, / someten la razón al sentimiento. / Cual estorninos, que en los invernales / tiempos vuelan unidos en bandada, / acá, allá, acullá, por vendavales / la turba de almas malas es llevada, / sin esperanza –que les preste aliento– / de descanso o de pena aminorada.” Versión de Ángel Crespo (RBA, Barcelona, 1995).

La tercera estrofa prosigue caracterizando los espacios amorosos, que son aquí una estructura huidiza asediada de fuerzas que pugnan por desmembrarla. Los elementos representantes de lo claro o lo firme padecen decadencia. Cada imagen está cruzada por un atributo negativo. De manera que los siguientes versos, no escasos en oxímoros, muestran de nuevo el equilibrio tenso de los contrarios vitales y naturales. Son fuerzas de vida y fuerzas destructivas que conducen por igual a la experiencia del amor, que, como certeza de origen mítico, también es experiencia verbal, leyenda:

Pues tales antros solemnes cubiertos de flores carnívoras
Con mármoles que se pudren a la sombra de cabelleras opulentas
Se balancean labrados pomposamente desde el portal hasta la cúpula
Como la nave anclada sobre el abismo
Agitando con lentitud sus espejos para adormecer a la mujer desnuda entre los
verdugos que incineran el corazón de la noche
Y el zaguán donde se cruzan la lluvia y la frustración
Los camareros con el rostro podrido por el tufo de las flores acumuladas en los
pasillos infinitos
El rumor de los suspiros sofocados
Los besos entretejidos en nácar tristísimo
La hierba sin nombre en que se hunden sus huéspedes
Repiten una vez más entre la sombra
La leyenda del amor que nunca muere

Los *antros* (o alcobas u hoteles) tienen la misma cualidad cambiante del cielo nocturno en el poema anterior: son la pantalla de las imágenes del deseo y la memoria. Se balancean como la nave anclada sobre el abismo y allí inician su formulación de imágenes, agitan sus *espejos*. Ésta es una de las imágenes más explícitas de la situación existencial a que cada observación se ha sometido: todo es referente del deseo. Hay una serie de *instantáneas* que funcionan como sujetos de una oración cuyo verbo es *repiten*, en el penúltimo verso. Los camareros, el rumor, los besos, la hierba, y sendos

atributos, como aristas inesperadas del paisaje amoroso, *repiten* la leyenda del amor. Son sus imágenes reiteradas. Desde la sombra y la destrucción, el amor reaparece, siempre, como vida.

De algún modo, todos los poemas del libro son registros de la experiencia de *la intemperie*, o sea la experiencia del interior del espíritu de donde parte la labor poética. En la *intemperie* se suman las nociones de aventura y exilio, de olvido y de memoria. “Ahora llueve muy lejos de esa noche”, desarrolla las posibilidades de la memoria y del deseo en el espacio proyectado simbólicamente.

El poema postula al inicio un par de imágenes donde se marca la pugna de valores en la poesía de Enrique Molina: “Las joyas eternas de la melancolía / Los grandes pájaros de adiós girando sin fin en el azul de una sonrisa”. El verso uno da la idea de lo permanente y el dos la de lo errático. Ambos son la condición del deseo, constante y de formas huidizas. El segundo, al mismo tiempo, puede leerse como aposición del primero. Las formas fugaces son animaciones de lo eterno; verso y anverso. A partir de aquí estas imágenes se desarrollan (*girando sin fin*) en nuevos versos de figuras diversas, pero que reflejan la misma situación. Cada imagen presenta también una vía o estrategia de aventura hacia el mundo interior de la psique y de la razón, que se figura como *intemperie*. Ésta implica la simbolización de una experiencia pura y sin tergiversaciones.

De las tres estrofas del poema, la primera muestra los atributos, acción y circunstancias del sujeto doble *joyas-pájaros*. He aquí la primera parte:

Las joyas eternas de la melancolía
Los grandes pájaros de adiós girando sin fin en el azul de una sonrisa
Lentos como el Océano Pacífico cuando se envuelve la garganta a la luz de la luna
con una cinta blanca para disimular la herida de la degollación
Clavan en nuestros pechos sus uñas afiladas por el roce de la lima con empuñadura
de nieve que pule las grandes cifras del año arrancadas de cuajo en un claro del
alma donde todavía persiste el olor de sus raíces:

La primera imagen, sea el vuelo sea el azul elemental de la sonrisa, es un gesto originario como *un golpe de dedo sobre el tambor* que da pie a nuevas imágenes o *armonías*. El color azul empareja el gesto con símbolos de lo eterno, como el cielo o el mar. El verso tres tiene valor predicativo: *Lentos como el Océano Pacífico...*⁶⁷ El Pacífico como imagen conserva la idea de lo distante y misterioso. Es una simbólica región antípoda: reverso de la razón y del espíritu. Ya otros, como César Moro, habían usado de esta imagen con semejante sentido,⁶⁸ acaso heredada de surrealistas más tempranos. La *garganta* herida corresponde al Océano que corresponde a su vez a los pájaros y bien puede simbolizar la voz. Sobre ella incide la luna, imagen romántica del espíritu, de los reinos de la noche y de la ensoñación. La herida en forma de *degollación* es una ventana hacia la versión nocturna del ser cuyo desangrarse tiene consecuencias verbales.⁶⁹

En el verso cuatro aparece el verbo principal, cuyo sujeto es pájaros. Su sentido es de nuevo el de la herida: “Clavan en nuestros pechos sus uñas afiladas por

⁶⁷ Este verso termina con un punto en las ediciones posteriores a la primera. Ésta tiene de vez en vez minúsculas manchas de tinta que al final de una línea pudieron sugerir un punto a un editor distraído. Así hay dos o tres casos más. Sólo los dos puntos y guiones (: o –) presenta el original.

⁶⁸ Y lo haría Paz. Véanse mis capítulos correspondientes a sendos poetas.

⁶⁹ Es notable aquí la semejanza de sentido con el poema “Los degolladores”, de Enrique Gómez-Correa. Véase su estudio en el capítulo correspondiente.

el roce de la lima con empuñadura de nieve que pule las grandes cifras del año arrancadas de cuajo en un claro del alma donde todavía persiste el olor de sus raíces”. En este verso se nota cómo, por merced de la subordinación, una imagen desencadena otras nuevas, que transcurren como introspección. Las imágenes van a parar a *un claro del alma*, destino subterráneo (*raíces*) del poema. Lo que prosigue, anunciado por dos puntos, son los paisajes vistos en las profundidades del espíritu:

La comarca del viento cuyo rostro es un grito de ebrios o un camino que se pierde de
vista
La soledad en las montañas
Los amantes convertidos en una llamarada inhumana en la más espléndida de las
ceremonias del fuego
A través de sonrisas
A través de estaciones
A través de sollozos
En la caverna de cristal donde se abre las venas el relámpago

Estos versos desarrollan simbólicamente el *claro del alma*. La *comarca del viento* es el principio de la aventura (*camino que se pierde*) hacia el subconsciente.⁷⁰ La *soledad* es símbolo tradicional de la contemplación y el conocimiento. Los amantes-llamarada representan la experiencia satisfecha del deseo; su variación de formas, su brillo y su violencia. El relámpago, en la *caverna de cristal*, es imagen de la iluminación instantánea

⁷⁰ Probablemente Molina debe esta imagen a César Moro. Acaso ya conocía todos los poemas de *La tortuga ecuestre*. Este poema de Molina está dedicado por cierto a André Coyné. En *A Partir de Cero*, 1 (noviembre de 1952), p. 3, uno de los poemas incluidos de Moro es “Un camino de tierra en medio de la tierra”. Copio aquí el verso seis: “El sueño en la tormenta sirenas como relámpagos el alba incierta un camino de tierra en medio de la tierra y nubes de tierra y tu frente se levanta, como un castillo de nieve y apaga el alba y el día se enciende y vuelve la noche y fascas de tu pelo se interponen y azotan el rostro helado de la noche”. También el final de “El mundo ilustrado”, de Moro, señala una semejanza semántica y sintáctica: “Y el paisaje que brota de tu presencia cuando la ciudad no era no podía ser sino el reflejo inútil de tu presencia de hecatombe / [...] / Como un camino que se pierde en otro continente”.

e inaprensible. Las líneas emotivas o memorísticas aparecen cifradas *a través de sonrisas, estaciones o sollozos.*

El sentido de la segunda estrofa reitera la idea de un espacio simbólico donde se observa la experiencia interior. Allí, en figura de una herida, está el trance hacia el *punto supremo* de la experiencia del ser, el deseo y sus imágenes:

Pero la tierra pura enamorada
Ríe con risa sorda en las tinieblas
Vierte su dura sangre de hojas secas en otras tumbas
Tras el hilo que cose la herida de los sueños

Llama la atención el metro de los versos; endecasílabos los dos primeros, alejandrino el último, imperfecto el tercero (7 + 9). Basta para que la estrofa funcione como una especie de interludio rítmico. Por momentos, se observa en algunos textos (como estos versos y otros en poemas como “Llave perdida”) que la expresión poética tiende a un fluir cantado, sugiriendo con ello lo irresistible y hechicero.

La tercera estrofa comienza con un requerimiento a sí mismo, con que retoma el tono elegíaco:

Deja que el lobo aúlle a la intemperie
Déjalo que se abrigue al gran sol de la duda
Poniendo en carne viva el misterio de toda combustión y de toda ceniza

El lobo y la intemperie subrayan la idea de un interior emocional e instintivo; el sol de la duda probablemente reitera la calidad cambiante e inesperada del paisaje. El tercer verso de este segmento acentúa el valor doble del deseo visto por el poeta:

combustión y ceniza; es decir, deseo como experiencia y como memoria. Aparte se le ha dado el carácter de misterio en carne viva, lo cual da una idea religiosa de redención.

A partir de aquí el poema atrae imágenes de la memoria: “Entonces el fantasma de hiedras cautivo en tu corazón se levanta en silencio vestido de seda sangrienta como asesino”. Sus visiones, variadas por la casualidad, conducen a la estela de la mujer, ya ausente. Y más allá o más adentro de esta imagen, está la idea de la belleza, constante:

En un rincón de su pasado hay un arpa de negro plumaje de golondrina para
despertar los besos de ayer
Y a su lado se sienta en actitud melancólica
La mujer pálida en cuyos labios fríos brilla el destello de lo irrealizable
Belleza defendida por el cristal de otro mundo
Belleza de lámpara inmóvil que siempre espera

De la imagen de la mujer se desprende la de la belleza. Ésta hace del resplandor frágil de la memoria una experiencia más plena que desemboca en un acto verbal de características mágicas. El hechizo con que se produce el llamado de la mujer tiene la capacidad de dar vida a lo que parecía ausente y olvidado:

Repitiendo con fascinación su llamado
Como el hechizo de la existencia en la ardiente bahía que resucita en tu memoria
amortajada por el viento

En efecto, la poesía puede transformar la vida, pues reaviva los valores empañados u olvidados, valores predilectos del ser humano.

Luego de la exposición del proceso de interiorización al subconsciente y de la descripción de sus imágenes, aparece un momento en el que Molina reconoce sus limitaciones estéticas y gnoseológicas. Dicho de otro modo: encuentra las trampas de la percepción y de la figuración. Mismas que aplican al surrealismo.

“Llave perdida” señala ese reparo haciendo un contrapunto, casi un silencio, respecto del discurso del poemario. Ello es notable desde su variación formal, pues es uno de los poemas del libro que tienden a la regularidad rítmica y que aparecieron en cursivas en la edición príncipe. Consta de seis estrofas; cinco cuartetos y un sexteto al final. Los versos oscilan alrededor de nueve sílabas. La idea de presentar un poema atendiendo a sus cualidades sonoras concuerda con la idea, ya presente en el libro, de poesía como acto musical encantador, mágico, y como forma de revelación del interior del espíritu humano. Aunque funciona en ese plano, hay que decir que va más allá de la dimensión de los demás poemas. Es una especie de paréntesis que la sublimación del lenguaje le permite hacer. Si bien el texto muestra el exilio como el estado natural del poeta, al ir un poco más allá topa con el problema filosófico que el surrealismo en general también padece.

El poema es una crítica de la forma de percibir el mundo en el poemario. Todas las cosas están *en viaje*; todo es volátil, de ahí la sensación de aventura o exilio.⁷¹ Así se logra un máximo de pureza en la experiencia del mundo, sea natural o interior. Es una forma de conocimiento de la realidad. Pero encierra el problema de que no aporta más información que la de lo inmediato. Al no ceder a racionalización alguna,

⁷¹ Béguin (p. 124) sobre Troxler: “Sólo hay perfección en la reconciliación entre el alma y el cuerpo, convertidos de nuevo en lo que eran en su inocencia original. ‘Después del estado de inocencia, la Vida emprende un largo viaje, a través de su caída en Ser y Apariencia, hasta su reconciliación consigo misma.’”

no otra cosa que la experiencia, el padecimiento de lo real, es lo único cognoscible. Interminable e inescapable. La observación de este problema, terreno de la filosofía, representa un momento de reflexión respecto de la estética surrealista. Puede marcar una base para conservar una distancia respecto de la entrega completa a ella.

Las primeras tres estrofas del poema describen la marcha en el paisaje tornadizo en el presente, el encuentro con las figuras del deseo y la búsqueda del origen en la infancia. Las últimas tres estrofas problematizan en el futuro las posibilidades existenciales del poeta en el paisaje que se ha formado. Consistentemente, se elige un tono elegíaco de reflexión, que se dirige a una segunda persona que es el mismo poeta. La imagen de los alcatraces rige el poema. Son una alusión simbólica al cielo y a las nubes, y al parecer un emblema de lo cambiante. Esta imagen se transfigura en pájaros en el inicio de la segunda estrofa y en espumas en la tercera. Las sensaciones y las experiencias guían al poeta —se deriva del poema; la razón está en segundo término. Ello permite que cada imagen pueda transfigurarse constantemente. Cualquier cosa es sólo el paso hacia otra cosa; no existen límites nominales ni racionales:

Bajo estas alas de alcatraces
Todo límite desaparece
Miras el sol pero es el agua
Miras el mar y no es el mar⁷²

⁷² Todas las cosas participan del mismo origen. Béguin (p. 127): “tanto el corazón como la sensualidad designan *el centro del ser*, según que viva “en la verdadera realidad” o en la Maya, en las fronteras de la nada”.

En concordancia con la estética surrealista, donde los contrarios se reúnen, cada cosa no es por definición la negación del resto de las cosas. Con una imagen acuática que alude a las profundidades subconscientes se señala la figura del deseo en la mujer:

Bajo este golpe de grandes alas
Se une el silencio y el fragor
El verde rostro de lo profundo
La mujer que gira en su fondo

Se reitera la idea de lo mudable al presentar ahora en el primer verso de la tercera estrofa la frase *espumas en viaje*. Y aparece la siguiente manera de exploración del subconsciente, a través de la infancia, de su percepción particular de las cosas (sus bellos ojos), y de la búsqueda del origen:

Bajo estas espumas en viaje
El sabor de la infancia perdura
Sobreviven sus bellos ojos
Más ligeros que las espumas

Las espumas simbolizan las imágenes del más profundo interior espiritual, sublimes y deleznales.

Hasta aquí se han mostrado vías para acercarse al centro mítico del ser humano. El deseo y el anhelo de origen son los puntos de donde parten los

elementos del mundo. Quizá por esa razón se ha elegido una métrica más regular, que representa la sensación de armonía en la vida.⁷³

Desde la cuarta estrofa aparece un tono reflexivo que sentencia el futuro del poeta que vive bajo estas circunstancias. Pero también delata un problema de percepción propio del empirismo, pues la conciencia aquí descrita no tiene ni puede dar más razón de su propia existencia que las percepciones crudas que reconoce. En este sentido, el olvido parece deseable:

Nada se aparta de tu aliento
Aunque violes las cerraduras
Jamás te irás aunque te vayas
Elige el viento o el olvido

En este punto, el trance de Tántalo aparece en su fase más angustiosa. Sólo la aniquilación permite terminar el anhelo interminable.

La quinta estrofa da cuenta de lo inútil del intento de permanecer o de escapar:

Puedes decir adiós con la mano
Saborear tu grano de exilio
Llorar en tu guarida nocturna
Recorrer tu oscuro arrabal

La condición inevitable es la de las costumbres errantes, el viaje sin metas ni receso. Al final el poeta queda cautivo en sus propias imágenes, en su actitud sensual

⁷³ Cuando Fausto se dirige amorosamente a Margarita, su voz se transfigura mágicamente. En concreto en el libro de Goethe, aparece en verso rimado.

ante la realidad. Incluso las imágenes de lo inconsistente no dejan de ser representaciones; todo es fugaz:

No saldrás nunca sin embargo
De tu gran prisión de alcatraces
Aunque te ocultes en arenas
Aunque huyas entre sueños
Aunque des vuelta la cabeza
Para mirar entre los muertos

El poema final, “Los trabajos de la poesía”, suma muchos de los elementos vistos hasta ahora. Su desarrollo marca las estrategias de aventura al interior y la manera de darle forma verbal instantánea. De hecho, es uno de los ejemplos de libre fluir del subconsciente mejor logrados del libro. El texto se desarrolla con una aglomeración de frases nominales ricamente modificadas. Lo cual representa escenas del subconsciente, formas y maneras de la memoria, experiencias del deseo y del olvido. Las variaciones de la imagen obedecen a lo sucinto y espontáneo de la escritura automática. A ello se debe la intensidad del poema, así como al tono de celebración, de cántico incluso, que se toma por momentos. Rito de explosión verbal.

Hay cuatro estrofas o tiradas en total. La primera muestra en los nueve versos iniciales varias formas de anunciar el paso a lo subconsciente. Cierra con un registro de su experiencia:

El lejano bramido de una noche cuya verde coraza se abre como un pescado
La infancia de la lluvia con mejillas de invernáculo en ruinas empañado por el vapor
de las plantas
Las ligaduras sueltas que dejan cicatrices invisibles

La música de dos cuerpos escogidos por el amor para estatuas del fuego levantadas
en una llanura infinita
O en la sombra de un puerto perseguida por una garra de plata
Con las uñas iluminadas como ventanas de hogares distantes en los que se ve a una
pobre muchacha preparando el alimento para las bestias del sueño
Los rojos candelabros de palmeras donde silba el exilio
Las agujas de sangre viva los pájaros hacia el fin de las nubes los trajes de lentejuelas
marinas
Y el golpe de las pisadas en el extraño planeta llamado Tierra

El primer verso es el llamado de un evento de la memoria, cuya primera imagen se parte para dar paso a nuevas imágenes; operación común en el libro. El siguiente verso muestra la idea de retroceso al origen (la infancia de la lluvia acaso es una nube); de viaje a lo primigenio (*plantas*) en oposición a lo racional (*invernáculo* en ruinas). Lo edificado o cultivado decae ante lo silvestre. El tercer verso, a mi parecer, declara la liberación de las *ligaduras* de lo racional y de lo social, sin daño alguno. La siguiente es la primera imagen descubierta en el paisaje interior (*llanura infinita*). Los amantes como estatuas de fuego son registro del deseo, su emblema. El ambiente del poema recuerda los textos de Saint-John Perse (el *exilio* silba entre las palmeras). Más adelante se ve un ejercicio de introspección vertiginosa, pues la observación de una imagen conduce a su interior, donde ocurre otra imagen que lleva todavía más adentro: “Con las uñas iluminadas como ventanas de hogares distantes en los que se ve a una pobre muchacha preparando el alimento para las bestias del sueño”. El mundo, por fin, resulta un espacio vital renovado.

El verso diez retoma las imágenes anteriores como sujetos. Es su predicado: “Hacen el gusto a liquen de los días”. Al introducir *días* se expresa que el escenario es pasajero y diurno, es decir, luminoso. La idea del *gusto* remite a que el evento es un

experimentar cercano. El *liquen* sugiere la convivencia con la naturaleza. Los versos con que cierra la tirada son también objetos directos de *hacen*:

La paciencia insaciable de los hombres
La ahogada del invierno arrojada a otra costa por el viento

Con la *paciencia insaciable* reaparece la premisa de la experiencia constante del deseo. La *ahogada del invierno* recuerda a Ofelia, personaje ahogado en *Hamlet*, que Molina mencionó en su texto de *A Partir de Cero*, “Vía libre”. La palabra y la experiencia se pliegan a lo maravilloso según los motivos del deseo. Ése es el trabajo de la poesía.

La segunda tirada del poema presenta y explaya la idea del paisaje de lo subconsciente. Su primera línea tiene un eco de “Llave perdida” y la percepción de la realidad:

Ahora veo el país de grandes alas
Limitado lágrima a lágrima por todo aquello que no vuelve jamás
Atravesado por la emigración de las almas arrastrando sus pesados cubos de sangre y
sus utensilios de pasión y cólera
Habitaciones invadidas por helechos gigantes en los que acecha la fiera de aire
gris de las mujeres olvidadas
Posando sus zarpas de seda en una sonrisa

El verso tres marca una noción de idealismo. Hay espíritu y hay materia; la vivencia de la pasión afecta a ambos. En la línea inmediata, de nuevo lo establecido cede ante la fuerza de lo indómito para revelar el emblema del deseo: “Habitaciones invadidas por helechos gigantes...” Más adelante aparece una clave sobre la poética de Enrique Molina, sobre su concatenación de imágenes y su temperamento:

Pero el solitario acaricia la cabellera de la distancia cubierta de plumas centelleantes y estremecida por el horror al vacío
En un reverbero de canciones y faroles en el amanecer de una estación desconocida torturada por los viajeros
Faroles que brillan con un hechizo venenoso

La *distancia* es el horizonte de emociones del poeta; las *plumas centelleantes* son la profusión de imágenes invocadas para poblar el vacío. (Aquí muestra una postura barroca.) O de otro modo, son la necesidad imperante de mantener activa la memoria. El producto es el poema surrealista (el reverbero de canciones) y su ideal de alcances mágicos (hechizo) y de rebelión (venenoso).

Si el poema se puede desglosar en tantas imágenes, también logra contraerse en una tirada de un solo verso que reúne el sentido de “Los trabajos de la poesía”: “Un desván de cenizas”. Éste es la suma de memorias; almacén de posibilidades para atizarla. La ceniza es el símbolo del deseo desde la memoria.

La última tirada muestra de nuevo valores patentes en el libro. El poeta (*el hombre*) confronta su memoria (*fantasma*) por medio de la interiorización (*sueño*), que lo lleva al desbordarse de imágenes variadas que presentan y aun celebran un tiempo mítico:

Un hombre avanzando con su fantasma contra la bocanada del sueño
Contra esos torbellinos de plumas engastados en ciertos anillos de pájaro muerto
¡Oh son los antiguos días!

Prosigue entonces una consecución de *instantáneas*. Imágenes que reúnen copia de elementos dispares (*verbi gratia: momia primaveral, hielo dorado, cáliz ofrecido a monos*)

como atisbos de los *parajes indescriptibles* de la incursión al subconsciente (*bajo la maldición marina*).

La búsqueda de imágenes es como una visita a una *tienda de antigüedades*, donde aguardan las memorias que se avivarán por su contemplación. Se las convierte en *apariciones*: “Hasta el instante de sorprender una escalinata secreta que conduce al sótano donde se guardan las apariciones”. La memoria y sus desvaríos son como *bogueras enterradas*: resplandores afantasmados cuya aparición es caprichosa. Y su representación principal es la del deseo entre dos personajes; los actores del drama mítico del poemario son los amantes: “personajes de pulso eterno que laten en la oscuridad”. Y su condición es la de la herida y la de lo cambiante. Su estado y su paisaje es el amor; arrebatados como los amantes dantescos, habitan y padecen “Entre la llamarada de la tierra”. Y en *llamarada* se esconden los verbos *llamar* y *amar*.

Al final de cuentas, el valor surrealista central de *Costumbres errantes* o *La redondez de la Tierra* es el rechazo de las costumbres domésticas y de la razón mediatizada por un discurso insuficiente. En cambio, se prefieren imágenes *instantáneas* donde coinciden los contrarios. Hay un aparato metafórico consistente cuyo campo recurrente son las escenas del sueño o de la naturaleza marina, subterránea y aérea, pero siempre mutable. Sus versos presentan y reiteran la preocupación del deseo, la memoria y el olvido. Suele repetirse una fórmula, con variadas formas, que consta de un quiebre y herida que permite la entrada al espacio interior (del subconsciente, del tiempo histórico hacia el origen mítico, de la experiencia sensual), su exploración como

paisaje simbólico y la conciencia fatal de su degradación y pérdida. Su búsqueda incesante acaba por emblematizar el deseo. Tántalo y sus manzanas son el emblema de la experiencia. Se destacan la conciencia de los límites de la percepción propuesta y su destemplanza.

La poesía se considera una emanación de todas estas preocupaciones. Por esa razón, casi cualquiera de los poemas del libro es una aproximación a los mecanismos íntimos de la poesía. Es un recorrido por los pasajes subterráneos de la inspiración. *Costumbres errantes* da fe del mundo interior y de la postura moral que lo revela. El deseo es la fuerza que anima toda figuración subconsciente. Las palabras, plegadas al deseo, son el descubrimiento y la revelación tangibles al final.

El evento deslumbrante y terrible al que se atiende en el poemario tiene algo de cataclismo, de bitácora de lo maravilloso y de celebración del mundo. Y su lenguaje se dedica a nombrar, a designar las formas de un mundo en constante descubrimiento.

EL TREN QUE SE DESHACE

Sin duda el surrealismo forma parte fundamental en la maduración del lenguaje poético de Enrique Molina. Reconoció en él un norte, que llegó a hacer resplandecer,

pero no una escuela.⁷⁴ *Costumbres errantes* o *La redondez de la Tierra* ocupa un lugar notable en la experiencia surrealista latinoamericana, pues equilibra el entusiasmo de sus ideales y sus consecuencias técnicas con la necesidad de conservar una escritura original. Mientras que César Moro y Enrique Gómez-Correa asumieron el surrealismo casi desde el principio de su labor poética y se conservaron siempre cercanos a esta experiencia, Enrique Molina, a semejanza de Octavio Paz, se enlista en el surrealismo cuando ya tenía obra publicada y su presencia allí no duraría siempre. La adopción del surrealismo se fundió en sus hábitos creativos, los incorporó a su estro y siguió adelante sin reconocerse necesariamente surrealista. El lugar donde se halla mejor la influencia del surrealismo es en los ideales, que le permitieron templar sus versos en sus claves creativas sin que perdieran en originalidad. Este poemario brinda la oportunidad de observar el surrealismo en una época menos incendiaria, más reflexiva y como origen de voces aún más modernas para nosotros.

Ahora bien, aunque no todos los poetas bajo la influencia del surrealismo llegaron a llamarse surrealistas, el surrealismo permeó la expresión de muchos de ellos. Los que más experimentaron su influencia, la percibieron de una manera crítica y vivaz. Siguieron sus postulados e ideales más o menos cerca de sus técnicas. Ello no significa que esos poetas permanecieran cercanos siempre al surrealismo en sus obras.

⁷⁴ En perspectiva, la senda definida por las afinidades de Molina revela una creatividad acendrada; sensual, vitalista y explosiva; en oposición a una poesía más cerebral y reflexiva. Baudelaire sobre Mallarmé. Dice en entrevista: “Considero que la poesía no tiene que dividir al hombre en intelectual o inconsciente, sino conservar la integridad del ser. La poesía tiene que nacer, no de ideas intelectuales sino de vivencias profundas. [...] Hay dos caminos en la poesía: uno es Baudelaire y el otro es Mallarmé.” Fernando Loustanau y Javier Barreiro, “Enrique Molina: a partir de cero”, entrevista en Internet: <http://triplov.com/surreal/molina.html>

En la mayoría de los casos, el surrealismo significó un encuentro breve y una asimilación más o menos efectiva. Un momento catártico que fue cediendo sus luces a la evolución de cada poeta en cuestión. En entrevista con Edgar O'Hara explicaba Enrique Molina años después:

El surrealismo es fascinante para cualquier poeta. No lo puedes ignorar ni dejarlo de lado. Y además los elementos surrealistas ya están en la atmósfera intelectual de este tiempo, asimilados, incorporados a la poesía moderna actual, ¿no? Yo soy un acompañante del surrealismo [...] Pero con absoluta libertad para hacer lo que a mí me parecía en el campo de la actuación propia, sin someterme a ningún dogmatismo, a ninguna categoría prefijada de hacer esto o lo otro para ser surrealista. No me interesaba en lo absoluto ser un surrealista titular.⁷⁵

En realidad, puesto que Molina y el círculo de *A Partir de Cero* no conservaban lazos estrictos con André Breton, tenía poco sentido disidir o no del *movimiento*. Y cuando existió ese contacto, por parte de Aldo Pellegrini, éste evitó seguir la línea propuesta por Breton para la confección de la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* en 1961. Eso no impidió que Breton la reconociera como “el aporte más importante para el conocimiento de la poesía surrealista en cualquier idioma”⁷⁶ hasta el momento. Si Molina se reconoce personalmente *acompañante* del surrealismo, en perspectiva él y sus acompañantes enriquecieron, con una nota personal que valida la aportación, el surrealismo internacional.

Para cerrar el cerco contextual, vale decir que en los siguientes años el surrealismo en Argentina, como en todo el mundo, mantuvo una marcha de *evolución y*

⁷⁵ Entrevista con Edgar O'Hara, p. 10.

⁷⁶ Baciú, *Surrealismo latinoamericano*, p. 20.

transformación (1958-1973).⁷⁷ Otras revistas, *Boa* y *La Rueda*, dedicaron páginas, si no manifiestos, donde los ideales surrealistas son todavía patentes sin que por ello puedan llamarse publicaciones plenamente surrealistas. En ellas llama la atención el hecho de que el surrealismo muestra un proceso de dispersión o dilución, pero no de desaparición completa. Al cabo de casi cincuenta años el surrealismo ya había cumplido un ciclo de escándalo, polémica, discusión y apropiación final. Las generaciones nuevas lo recuperaron bajo circunstancias un poco diferentes a las que existían cuando lo halló Molina por primera vez. Ya había bastante distancia y el propio Molina, con Pellegrini, formaban parte de su panorama.

Después de poetas como Molina y Paz, la experiencia surrealista puede entenderse como un momento de la poesía moderna del que vale aprender el anhelo de aventura verbal antes que entenderlo como una actitud estricta a seguir. Al adoptar así el surrealismo, permitieron que se dejara atrás su parte de historia, museográfica, pero que se conservara su ideal de aventura y búsqueda del punto supremo.

⁷⁷ Véase Poblete Araya, *El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias*.

APÉNDICE LITERARIO

Los siguientes dos poemas aparecieron por única vez en la primera edición de *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra*. El tercero sólo apareció en el primer número de *A Partir de Cero*. Ambas publicaciones son ahora difíciles de encontrar. Dejo aquí memoria de esos poemas olvidados.

HOTELES EN VIAJE⁷⁸

A Enrique Lucas

Sus lámparas de carne de mariposas sobre pies de espumas
Consumidas por la fiebre
Peinan sus cabellos de huérfanas en rincones sórdidos
El ataúd de la lujuria se desliza a menudo como un suspiro rozando sus flancos
Flotando en la corriente irisada de labios que fluye entre blasfemias a la orilla del amor
Y el ojo de madera podrida abierto en el fondo de los roperos sólo se cierra con el alba
Vigilando los jardines obscenos donde pululan ratas
Los rincones presas de insectos y quemados por las áscuas desprendidas de la miseria
O la escalera por donde ascienden con su negra tea los habitantes de lo desconocido
envueltos en vendas
Y las estatuas de viajeros estrangulados en la noche
Con un lado del rostro cubierto de felpa
Y a punto de sucumbir bajo la adulación de las rosas

⁷⁸ Aparece este poema entre “Canción amarilla” y “Ahora llueve muy lejos de esa noche”.

Pero da miedo almorzar aquí
El pasillo tan lóbrego huele a desván de posada en sueños lleno de infamias
Y los vampiros numerados que cuelgan de las puertas
Beben siempre la misma sangre anónima de los pasajeros abandonados en sus lechos al
retirarse la marea
El agua de la aventura arrastrando su ahogada a través de las canciones marchitas
Y las jarras usadas para crímenes adulterios insomnios
Caballeros de ropas fatigadas
Y damas envueltas en gasas que sonríen entre los intersticios
Donde pende la toalla de secar la navaja
La toalla de muerte con dos filos

Si tienes valor
Contempla el mantel de las injurias grasientas
La desterrada piel de este lugar
Como un epitafio flotante que el viento agita
Como una irremplazable señal dejada allí
Para indicar el sitio de tus lágrimas

Pero aléjate aléjate
Sombra de fondo de viaje de ciénaga estancada
Las cariátides una a una en el corredor sin fin que tapizan las hierbas
Se iluminan al sonar tus pasos
Y se apagan cuando caen tus ropas
Como las alas de un ser inaudito
Plegadas con lentitud

LAS APARIENCIAS TERRESTRES⁷⁹

Donde el deseo de vivir
Elabora sus filtros para alcanzar la locura perfecta
A condición de no perder la memoria
En ciertos lechos voluptuosos de seda de adiós
Las gárgolas del amanecer que depositan frascos de leche sobre un periódico
Anuncian como antaño agitando un globo de colores en lo más alto del cielo
El paso de esos pesados sepulcros de canciones nocturnas que flotan como una gran nube
sobre los campanarios con la bandada de sus cirios tallados a manera de grandes pájaros
marinos
Y en el fondo de ciertas aguas jamás tocadas por la luz
Una anciana inclinada sobre su costura borda implacablemente con un hilo de nieve
Hoja por hoja
La hiedra asciende hacia los rostros perdidos
O esas aparecidas que el Otoño abandona en la rampa de los parques hasta cubrirlas con la
caída del follaje
Aunque sus sonrisas perduren bajo los sacrilegios
Pero tan lejos que su boca es transparente
Y casi irreconocible el bello vampiro de sus promesas suspendido del corazón
Casi irreconocibles sus ternuras y su vehemencia
Su garra posada sobre mi cabeza hasta el Juicio Final

⁷⁹ Aparece luego de “Mercado” y antes de “La maleta de piel de pájaro”.

DONDE QUIERA QUE ESTÉS⁸⁰

Tengo mi casa allá lejos donde nacen los lobos
Excelente para dormir a la intemperie para hacer fuego en el desierto
El lecho es esa tierra dorada donde germinan las plantas ardientes del amor
Con sus raíces flotando entre las espumas de la memoria
Cada día ruedan sobre el techo las enormes piedras desprendidas del cielo
Con un ruido atronador que es sólo el murmullo imperceptible de los besos
La casa se hunde lentamente en viejas razas desaparecidas
En músicas monótonas de tambores
En espejismos salvajes con mujeres que cantan en la noche
Bruscamente sus ojos cambian de color y crean con una sonrisa la mecánica de lo imprevisto
Bruscamente sus vestidos se abren y muestran esos paisajes arrebatadores de borde de
abismo
O se cierran de golpe formando la erosión de las lágrimas en las llanuras melancólicas donde
viven los muertos
Pero la casa emerge de nuevo a flor de tierra
Enroscándose su larga cabellera a la garganta con una dulzura cada vez más feroz
A riesgo de estrangularme
Los salones recorridos por la línea del horizonte abren sus espejos inmensos cubiertos de
dársenas y filtros de tormenta los muros son una montaña el mugido lejano de un buey
el océano dormido en girones
Las escaleras se precipitan como fieras detrás de mis pasos
Se hunden en la eternidad y se prolongan hacia lo alto
A veces los trenes silban en las habitaciones y corren esos sirvientes misteriosos que pululan
por los corredores conduciendo antorchas y haces de leña
Detrás de las cortinas las viejas momias de plata labradas por las costumbres errantes

⁸⁰ Este poema apareció en *A Partir de Cero*, 1 (noviembre de 1952), p. 5, y no fue recopilado después. Nótese en el verso 20, arriba de esta nota, la frase *costumbres errantes*.

Destellan con una claridad lunar

Las tapicerías transparentes de las caricias

Las nostalgias desesperadas la violencia de las despedidas

El fulgor de los países perdidos y de las cabezas a la deriva flotando en otros años

Yo te espero eternamente en mi casa junto al mar

Para siempre bajo el presagio de las más bellas aventuras

APÉNDICE GRÁFICO

Presento aquí los titulares de los números 1 y 3 de *A Partir de Cero* y un dibujo del número 3, firmado por Enrique Molina.



Titular del número uno de *A Partir de Cero*.



Titular del tercer número de *A Partir de Cero*.



Dibujo de Enrique Molina, publicado en el número 3 de *A Partir de Cero*.
Aparece junto a un poema, “Museo del hombre”, de Ingemar Gustafson.

UNA FORMA VELOZ ABRE LAS ALAS: OCTAVIO PAZ

Del sueño a la vigilia
Del deseo al acto
...
En la balanza de una lengua que delira

El surrealismo tiene parte esencial en el desarrollo del lenguaje poético de Octavio Paz. Su relación con esa estética, que inició con momentos de reticencia en su juventud, pasó a la reflexión de sus valores y a la asimilación creativa en su madurez. A partir de entonces, en diversa medida, el registro surrealista apareció en sus poemas. Aunque Paz no tuvo la necesidad de autodenominarse surrealista “oficial”, el surrealismo encontró tierra fértil en su escritura; y el resultado fueron ramificaciones inesperadas, como conviene al mejor surrealismo.

Desde luego, ubicar los alcances del surrealismo en toda la obra de Paz requiere un estudio mayor, de modo que me concentraré en la fase donde la estética surrealista tiene entrada y presencia cenital en la construcción de los poemas y en las postulaciones teóricas. Aunque *¿Águila o sol?* ha ocupado, por las circunstancias de su escritura y recepción, el primer foco de interés sobre la presencia del surrealismo en la

obra de Paz,¹ *Semillas para un himno* resulta ser el primer libro en verso del poeta una vez que el encuentro pleno con el surrealismo había ocurrido. Es, además, una culminación de exploraciones expresivas que se venían reflexionando desde muchos años atrás.²

Desde los textos que ahora forman *Primeras letras*, se observa que el surrealismo formaba parte de la lectura de la modernidad de Paz.³ En ese entonces, su reflexión sobre la poesía moderna y sus notorios ascendentes⁴ se encontraba con las preocupaciones expresivas que lo llevarían poco a poco a posturas cercanas a las surrealistas. Además, la presencia de Xavier Villaurrutia acercaba al joven poeta por partida doble al movimiento francés. Le presentó en sus traducciones a Breton y a Éluard, y su propia obra lírica le ofrecería formas y preocupaciones del surrealismo: las poéticas del sueño, del deseo y atisbos de escritura automática. La influencia de Villaurrutia permitió que la reflexión sobre el surrealismo se orientara no a un conjunto de técnicas o maneras, sino a un problema y un proceso creativo. A su vez, entre *A la orilla del mundo* (1942) y la primera *Libertad bajo palabra* (1949) se perfila un

¹ Recuérdese que “Mariposa de obsidiana” fue el texto elegido para aparecer en el *Almanach surréaliste du demi-siècle*, número especial de *La Nef*, 63-64 (marzo-abril de 1950), pp. 29-31. Véase además Hugo J. Verani, “‘Mariposa de obsidiana’: una poética surrealista de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), pp. 429-442.

² Para la crónica de las actividades surrealistas de Paz, puede verse especialmente de Jason Wilson, *Octavio Paz: A Study of His Poetics*, Cambridge University Press, Londres, 1979 y *Octavio Paz*, Twayne, Boston, 1986; Luis Mario Schneider, “Octavio Paz en los avatares del surrealismo”, en Joseph Alonso (ed.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, pp. 69-78; José Emilio Pacheco, “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)”, en Peter Earle (ed.), *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, pp. 49-54.

³ Debe señalarse que la recepción del surrealismo en México había sido recelosa, aunque hubo aproximaciones visibles en el grupo de Contemporáneos y en algunos intelectuales de los años veinte y treinta. Sólo hasta 1938, con la presencia en México de André Breton y de César Moro, y más adelante con la revista *Dyn*, llegó a haber actividades surrealistas en México. Véase Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo (1925-1950)*.

⁴ En sus lecturas de juventud está la cercanía y afición a autores dilectos de los surrealistas –Blake, Rimbaud, Lautréamont...– o ya influidos por ellos: la Generación del 27, Cernuda especialmente.

sistema poético donde se percibe la línea intuitiva que se acerca al surrealismo y prepara su conocimiento y práctica más plenos de años después.

DONDE LA VID SE ENROSCA A COLUMNAS SOLARES

En la obra de Paz aparecida entre 1931 y 1943 pueden encontrarse preocupaciones en torno a la poesía que serán centrales después en sus reflexiones sobre el surrealismo: la postura moral del artista, la mitología y la historia, la vigilia y el sueño; la soledad, la conciencia, la comunión y la inocencia. A la par están las primeras valoraciones de su entorno literario.⁵ La crítica al surrealismo acusa sus aspectos manieristas; no obstante, se da en el marco de una toma de posición moral ante la labor artística, que formará parte, con el tiempo, de su actitud surrealista.⁶

El punto central en las tempranas expresiones poéticas de Paz (en textos como *A la orilla del mundo* [1942] o “Poesía de soledad y poesía de comunión” [1943]), que lo encaminan al surrealismo, es la conciencia, límite y entronque entre lo racional y lo

⁵ En 1931 Paz no difería de la mayor parte de la crítica mexicana que miraba con recelo el surrealismo a causa de sus técnicas y de sus vínculos con el comunismo. Dentro de las premisas del artista, el surrealismo es a sus ojos “extra-artístico”: “En el otro bando, el artista pone toda su vida y su potencia al servicio de motivos extra-artísticos. Motivos religiosos, políticos o simplemente doctrinarios, como el surrealismo. Estos grupos [...], como no están situados en una posición racionalista y abstracta, sino mística y combativa, y se creen los realizadores de nuevas formas de la cultura, no les importa por ahora el mérito técnico de su obra, sino el impulso de elevación y de eternidad que ella posea.” “Ética del artista” (1931), en *Primeras letras*, en sus *Obras completas*, t. 13: *Primeros escritos*, FCE, México, 1999, p. 186.

⁶ En el marco de esas críticas parece atisbarse otra dimensión de las posturas surrealistas (*Vigilias: diario de un soñador*, II [1939], en las *Obras...*, t. 13, pp. 154-155): “...resultan ingenuamente racionalistas los que combaten el predominio de la razón, como si este predominio fuera, en efecto, un resultado del poder de la razón y no el fruto de la soledad del hombre hueco. [...] A cierta clase de ‘irracionalistas’ los mueve, más que la desesperación o la fe, el apetito impotente, la desesperación pequeña. [...] La razón es una servidora del apetito y de la voluntad; por esto no justifica nunca los dispersos deseos de los hombres que niegan la voluntad.”

irracional, y cuyo acto mínimo es la percepción casi siempre visual o táctil. En esta poesía, la conciencia, en alguna de sus percepciones inmediatas, reconoce una situación crítica en torno a las formas y las apariencias; el deseo es el catalizador por excelencia. La solución se encuentra por una invocación a fuerzas elementales e incontrolables de la Naturaleza –aunque no se abandone en ellas–, que a la postre resolverán el problema de la experiencia de la realidad, pues satisfacen los vacíos con que la razón se encontraba.

Más adelante, en la primera edición de *Libertad bajo palabra* (1949)⁷ aparecen señales de aproximación efectiva al surrealismo, en los poemas “El prisionero” e “Himno entre ruinas”, y en la colección de “El girasol”. El deseo, entre los principios que rigen esos textos, representa en efecto el límite entre la desolación y la plenitud. A partir de él se pasa a la contemplación, casi siempre con imágenes nocturnas o de aguas subterráneas, de la realidad en su polo caótico y disforme. Desde ese punto puede reactivarse una forma patente de la realidad; es decir, un principio de la experiencia vital más plena, representada por la acción erótica con la pareja y el encuentro de formas naturales. La forma, la versión más genuina de la experiencia, es el resultado de la espontaneidad imaginativa y, especialmente, de una elección donde se funda la libertad del sujeto. Pero esa libertad no es abandono absoluto; es el resultado del entendimiento, por lo que no se podría reconocer la dimisión de la conciencia ni una entrega completa a lo irracional. Aquí se encuentra el sello de

⁷ Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, Tezontle, México, 1949.

lucidez en la apropiación surrealista de Octavio Paz.⁸ Aún otro elemento esencial, de ese *Libertad bajo palabra*, es el tono de los poemas de “El girasol” –compuestos hacia 1947 y 1948, años de trabajo del poeta en París y de su encuentro con André Breton⁹–, plenamente afirmativo y de imágenes que declaran la existencia de una realidad luminosa. Con ello se anuncia *Semillas para un himno*.

LA IMAGEN INSTANTÁNEA DEL MUNDO: SEMILLAS PARA UN HIMNO

La composición de *Semillas para un himno* participa de una época estelar en la escritura de Octavio Paz. Luego de la aparición de *¿Águila o sol?* y de *El laberinto de la soledad*,¹⁰ y coetánea de la escritura de libros como *Las peras del olmo* y *La estación violenta*,¹¹ *Semillas*

⁸ En “El prisionero”, uno de los primeros textos típicamente surrealistas de Paz, las dos fuerzas de la reflexión nietzscheana, lo apolíneo y lo dionisiaco –*vastos patios donde la vid se enrosca a columnas solares*–, simbolizan la imaginación y hallazgo de Sade: las líneas fijas de una razón brillante se ven asediadas por líneas oblicuas, por las espirales del abandono sensual. Es en este momento preciso donde la reflexión de Paz se encuentra con el surrealismo. El deseo y la rebelión significan liberación cuando ofrecen una nueva conciencia del quiebre de la realidad común.

⁹ Para 1949 Octavio Paz no sólo estaba en contacto con Breton y los surrealistas, al mismo tiempo se reunía semanalmente con intelectuales y artistas latinoamericanos llegados a París. La idea de una revista estaba en el aire; su nombre habría sido *El pobrecito hablador* y plantearía “los problemas y [reconocería] las conquistas de las nuevas generaciones de artistas de nuestros países”. Fernando de Szyszlo, “Días de París del 49”, *Ínsula*, vol. 46, núms. 532-533 (abril-mayo de 1991), pp. 50 s.

¹⁰ Estos libros prosiguen la articulación del surrealismo en la obra de Octavio Paz. Se destacan por la búsqueda del origen por medio del lenguaje y por la incursión reflexiva en los mitos emblemáticos de la cultura mexicana. Ambos prefiguran una incursión y descenso cuyo fin era articular un lenguaje y una forma de entender y experimentar la realidad y la historia. En *¿Águila o sol?* el azar detenta la realidad. Se opera una búsqueda entre la posibilidad y la casualidad, la experiencia y la imagen. En *El laberinto de la soledad* se observa, en una reflexión sobre la realidad mexicana, una exploración sobre sus orígenes. El encuentro con esta memoria atávica es una etapa promisoriosa, es decir, la previsión de nuevas formas de la realidad de carácter benigno. Al respecto, Rocío Oviedo (“El tiempo de la historia en Octavio Paz”, *Ínsula*, vol. 46, núms. 532-533 [abril-mayo de 1991], p. 25) define esta búsqueda como “la averiguación del tiempo primigenio, el tiempo original donde la armonía se hacía presente y ocupaba el universo. [...] el tiempo se convierte en búsqueda del origen temporal que conduce a la armonización del tiempo anterior a la historia.”

¹¹ Aunque *Las peras del olmo* se publicó en 1957, los textos que lo componen retroceden a lo largo de más de diez años. *La estación violenta* se publicó en 1958, no obstante en 1948 se firman “Himno entre ruinas” en Nápoles y “Máscaras del alba” en Venecia; en 1950, “Fuente” en Aviñón y “Tercera vigilia” (llamado después

para un himno se convirtió en la primera obra en verso donde aparece la experiencia surrealista en la obra paciana. Y en esos mismos años la labor poética propiamente surrealista entró en conjunción con la reflexión sobre el mismo tema.

Del mismo año de la publicación de *Semillas para un himno*, 1954, es la conferencia que Paz dictó sobre “El surrealismo” (luego llamada “Estrella de tres puntas: el surrealismo”), en el marco de una serie organizada por la Universidad de México, llamada “Los grandes temas de nuestro tiempo”. Allí Paz no sólo describe los rasgos principales del surrealismo, sino que deja cuenta de los valores que para él son más valiosos de ese movimiento y aclara su manera de entenderlos; no pierde, sin embargo, la desconfianza que la adscripción ciega de sus técnicas le provoca. Más que monografía o juicio, la conferencia es una declaración fascinada de principios que se funden con los propios. Un año después aparece la respuesta a la encuesta iniciada por el propio André Breton sobre “Arte mágico”. Mientras que en 1940 consideraba retoricante el surrealismo,¹² en 1955 lo entiende como actitud vital y posibilidad existencial. También en esos años se llevaba a cabo la composición de *El arco y la lira* (publicado en 1956), donde el surrealismo –junto al existencialismo y la fenomenología– es parte primordial de las reflexiones de Paz sobre los fenómenos poéticos.¹³

“Repaso nocturno”) en París; en 1952 se firma “Mutra” en Delhi, y en Tokio “¿No hay salida?”; y en Ginebra, en 1953, “El río”. Sólo “El cántaro roto” (1955) y “Piedra de sol” (1957) fueron escritos después de *Semillas para un himno*.

¹² Véase de Octavio Paz, “Respuesta a una encuesta de *Romance*”, en *Obras...*, t. 13, pp. 209 y 210.

¹³ Sobre la recepción de esa primera versión de *El arco y la lira* y las preocupaciones sobre el surrealismo que la acompañaron, véase Anthony Stanton, “Postfacio: prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)”, en Octavio Paz, *El arco y la lira*, edición facsimilar conmemorativa, 50 aniversario (1956-2006), FCE, México, 2006, pp. XXI-LV.

Los textos anteriores permiten reconocer la profundidad con que el surrealismo apareció en la obra del poeta. Sólo los poemas de *La estación violenta* bastan para ofrecer un corpus de análisis que rebasa las intenciones de este trabajo. En los libros de las décadas siguientes tampoco es difícil encontrar buenos ejemplos, pues ya son componentes de una trama expresiva donde se ha fusionado el surrealismo a una muy personal actitud creadora. Dado mi objetivo, he preferido destacar *Semillas para un himno* como un tiempo menor entre acordes mayores, donde si no alcanza la voz paciana sus mayores alcances, sí resume delicadamente sus presupuestos. Servirán, no obstante, los textos mencionados arriba para esclarecer algunos detalles de los poemas por analizarse; que resultan a veces consecuencia o complemento de las ideas en prosa. Son su comportamiento vivo. Por tanto, en breve, destacaré la teoría poética de orden surrealista presente en estos poemas.¹⁴

Para Paz, la poesía surrealista, o la poesía como acto surrealista, es la expresión concreta de observaciones de orden estético animadas por preocupaciones vitales. Ante el aspecto desolado del mundo moderno, el surrealismo pugna por encontrar una experiencia más plena de la vida. El punto de partida es la problematización de la experiencia del sujeto en relación con los objetos. Aislado él y aislados ellos, no se tiene más remedio que dudar del aspecto de la realidad y de buscar otras vías de conocimiento. Explica Paz en *El arco y la lira*:

¹⁴ Un estudio completo sobre la poética de Paz a partir del surrealismo ha sido realizado por Jason Wilson, *Octavio Paz: A Study of His Poetics*. Mi interés aquí consiste sólo en marcar las líneas que guían a *Semillas para un himno*.

El surrealismo se presenta como una radical tentativa por suprimir el duelo entre sujeto y objeto, forma que asume para nosotros lo que llamamos realidad. Para los antiguos el mundo existía con la misma plenitud que la conciencia y sus relaciones eran claras y naturales. Para nosotros su existencia asume la forma de disputa encarnizada: por una parte, el mundo se evapora y se convierte en imagen de la conciencia; por la otra, la conciencia es un reflejo del mundo. La empresa surrealista es un ataque contra el mundo moderno porque pretende suprimir la contienda entre sujeto y objeto.¹⁵

La realidad moderna, representación inerte de la vida, deja de ser eficaz en su exterior visible para ser apenas una ficción, sombra del punto absoluto que el lenguaje surrealista busca. Por eso, uno de sus primeros actos suele ser un ataque y una revuelta contra el mundo contemporáneo. Entre la experiencia del sujeto hacia el exterior –que es problemática porque el exterior es improbable y deleznable– y la experiencia interior –en riesgo de anularse por su aislamiento– se procura “una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida”.¹⁶

Esa *vía* tiene una meta: “una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma”.¹⁷ El cambio, no obstante, no radica en el empeño por modificar la naturaleza (con que la parte marxista de la frase anterior se restringe), sino que consiste en modificar la manera de conocer la realidad (conque se acerca más al ideal de Rimbaud: *cambiar la vida...*):

¹⁵ El pasaje sobre “La inspiración” en *El arco y la lira* (en *Obras completas*, t. 1: *La casa de la presencia*, FCE, México, 1994) es rico en reflexiones sobre el surrealismo. La cita, en la p. 176. Sobre la relación entre surrealismo e inspiración, ha comentado Stanton (“Postfacio: prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* [1956]”, pp. XXIX-XXX) que uno de los núcleos centrales del libro es “la idea de que la inspiración se manifiesta como acto poético en su modalidad de escritura o lectura, pero siempre como algo que tiene que ser vivido y experimentado. Asimismo, el acto poético es la revelación que el ser humano hace de sí mismo, de su ‘otredad constitutiva’ [...]. La experiencia poética permite nada menos que un descubrimiento de nuestra verdadera naturaleza, un reconocimiento de que el uno siempre es otro. El ser dividido, fragmentado y enajenado se completa o se reconcilia con la zona olvidada de su ser en esos instantes privilegiados que son accesibles en las tres experiencias análogas de la poesía, el amor y la religión”.

¹⁶ Cito la conferencia “El surrealismo” desde *Las peras del olmo*, UNAM, México, 1965. La cita, en la p. 165.

¹⁷ *Ibid.*, p. 168.

El surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real. Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica.¹⁸

De esa manera, el aspecto de la realidad y su comportamiento están inalienablemente ligados a las fuerzas emotivas del ser humano. A partir de éstas se inicia el rompimiento con el exterior y la búsqueda interior. Esas fuerzas

constituyen nuestra manera propia de ser y se llaman: imaginación y deseo. El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la encarnación de su sueño. Movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen.¹⁹

La imaginación, liberada de cualquier restricción de las leyes dictadas por la ya abolida realidad, cede sus representaciones al deseo. La figura por fin consuela la dolencia de lo ausente y ese vacío se puebla de imágenes insólitas, aunque familiares en el fondo. El objeto, antaño distante, pasa al dominio del deseo: “El objeto [...] siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña”.²⁰

Cada imagen es experiencia positiva, intuición sorpresiva y, por fin, revelación. Es encuentro del hombre, en plano inesperado, consigo mismo; pero también es

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Ibid.*, pp. 166 s.

²⁰ *Ibid.*, p. 169.

conocimiento de algo que ya no es él: es intuición de algo que lo sobrepasa. Paz lo llama *otredad*, que puede ser descifrada como “otra voz” o *inspiración*;²¹ es decir, como una forma de conocimiento intuitiva. La otredad implica también exterioridad; la fundación de una Naturaleza que ofrece acceso a la dimensión divina del mundo. Allí la experiencia es revelación, o sea: manifestación de una verdad y experiencia supremas; a fin de cuentas, lenguaje. Y el lenguaje es el *ser* mismo en su manifestación (concepto antiguo recuperado por Heidegger y seguido por Paz); el mundo es discurso divino. Este encuentro con un mundo bañado de una luz sagrada, que a la vez es un lenguaje creador, es el sentido principal de *Semillas para un himno*.

El surrealismo alcanza así a ser una visión del mundo: “La visión surrealista del mundo se funda en la actividad, conjuntamente disociadora y recreadora, de la inspiración”.²² Pero este *mundo*, como en toda revelación oculta o misteriosa, no es verificable objetivamente y, a diferencia de las visiones narcóticas, está suficientemente alienado como para creer que depende puramente del capricho soñador del poeta. Ese mundo no se encuentra y conquista; se sospecha e intuye. Más aún, se lo sabe secretamente y se lo habita esporádicamente en la misma medida en que sea posible vislumbrarlo a la vez que sea viable la distracción del régimen de la conciencia razonadora. Ese mundo revelado subyace bajo las apariencias de la realidad corriente; debajo de las apariencias, es el concierto de lo vital. No verlo no significa su ausencia; de hecho es la parte más verdadera de la realidad: su punto supremo. El truco consiste en encontrarlo en el fondo de las cosas y en el fondo de

²¹ Cfr. *El arvo y la lira*, en *Obras...*, t. 1, pp. 178 y 183.

²² *El arvo y la lira*, p. 177.

uno mismo. Así pues, el surrealismo es la búsqueda de esa peculiar experiencia cognoscente, sujeta a las formas de cierto azar que objetiva esos encuentros –si bien casuales– inevitables. Estos encuentros son revelación y autoconocimiento en la palabra poética; acusan la presencia de la *otredad*, patente en el mundo externo y en el interno, que son a su vez su enlace y demostración.

Puesto que la interiorización del sujeto atiende al encuentro de las imágenes dilectas de su deseo, el amor constituye el encuentro fortuito por excelencia; la revelación que es conocimiento y la búsqueda y anhelo fundamentales. Y si se mira con atención, todas las búsquedas del surrealismo acaban por dotar de una poderosa carga emotiva a los objetos que se representan. El mundo en el amor se activa o, si nefasto, hacia él acude. Y el *ir hacia*, la búsqueda, es la producción poética misma. El deseo presupone una conciencia preliminar de carencia, un anhelo que impele a la búsqueda de la forma precisa que lo sacie. Su principal expositor es el erotismo, cuyo regocijo es la imagen femenina; desde la que el resto del mundo se resignifica, se recrea y se torna Naturaleza.

La experiencia surrealista no se distancia tanto de la literatura de modo que pueda convertirse en método filosófico. Ante todo, en su conocer, es circunstancia expresiva. Como se dijo arriba, la inspiración surrealista, que es visión del mundo, también es expresión. De hecho, en sentido estricto, una visión, una *visio*, es en retórica tradicional una forma discursiva. En efecto, descifrar estos azares presupone un discurso; una cierta racionalización apenas bastante para fijar los vértigos enfrentados. Más que el balbuceo de la locura o del letargo, surge un lúcido lenguaje

poético, testimonio de aquel espacio de lo subconsciente adonde la búsqueda se aventura.

El método o vía de revelación tiene diversos aspectos. Puesto que por principio es una subversión de la realidad, se busca resquebrajar el *Logos* racional, el orden impuesto a las cosas. Se quiere superar tales órdenes para que la razón se diluya en el decurso del deseo. El sueño, el ensueño, las visiones estimuladas por psicotrópicos suelen tipificar las imágenes del texto surrealista. Para evitar que el lenguaje, estructurado en alguna forma discursiva previa, racionalice (demasiado) esas imágenes, se procura no dirigirlo, dejar que el yo hablante sea también un objeto, es decir, se tiende a una escritura automática. Las palabras, desprovistas de cualquier carga o tendencia moral previa, se tienden sobre la experiencia inmediata. El resultado suele llevar al encuentro simpático de realidades distantes y dispares. Semejante al de los *frottages* de Max Ernst:²³ su aspecto es insólito e inevitable y, no obstante su definitiva extrañeza, nos revela a nosotros mismos a través de una revelación externa.

El surrealismo de Paz no deja de ser el conocido por medio de los poetas franceses, pero también es ya un surrealismo propio. Su interpretación, más que ubicarlo como un satélite del movimiento surrealista, o un mero epígono, lo hace verdadero continuador. Pues una de las características fundamentales de esta exploración estética fue precisamente su diversidad y su constante reinterpretación.²⁴

²³ Paz recuerda (citado por Wilson, *Octavio Paz: A Study of His Poetics*, p. 21) que “Europa después de una tormenta”, de Ernst, vista en 1942, fue “una de las primeras obras que [le] abrieron la vía hacia el surrealismo”.

²⁴ Patrick Waldberg (pp. 79 s.) llama la atención sobre esa “diversidad de estilos” y concluye que la *búsqueda* y *ontogénesis* que cada artista cercano al surrealismo ensayó “se manifiesta como única, específica y sin relación con el modelo vecino ni con algún otro”.

Lloyd King ha señalado ya en qué consiste la distinción principal de Paz ante el surrealismo:

The really important distinction that has to be made between the Surrealist approach and the attitudes of Paz is this: that the Surrealists conceived of the imagination as being a means of discovering the Absolute, but did not assume that this activity should result in a work, that is a poem; while for Paz the poem *is* the Absolute, the primary manifestation of the sacred.²⁵

El poema es la búsqueda, el hallazgo y la manifestación de lo sagrado. Tal itinerario es además simultáneo y sorpresivo. Todos estos valores son los que motivan la poética de *Semillas para un himno*.

Evidentemente, por las circunstancias históricas, no se puede enlistar a Paz sin más en las filas de los primeros surrealistas. Tampoco es mi intención. Pero creo que podría bastar con decir que el surrealismo de manera clara y efectiva aparece en *Semillas para un himno*, publicado en América treinta años después del *Primer manifiesto*, pero cercano aún al principal de sus promotores. Paz dotó su poesía de las premisas surrealistas sin menoscabo de la espontaneidad ni de la creatividad propias. El resultado es, según la perspectiva desde la cual se lo considere, ya una obra que extiende la vida del movimiento surrealista porque lo recupera, reinterpreta y reproduce desde sus raíces estéticas y no desde sus meros alcances estilísticos; ya un momento excéntrico y atípico del movimiento francés.²⁶

²⁵ Además: “he adopts their general aesthetic attitudes but anchors them firmly to the poem”. Lloyd King, “Surrealism and the Sacred in the Aesthetic Credo of Octavio Paz”, *Hispanic Review*, 37 (1969), p. 386.

²⁶ Jaime Alazraki (“Surrealism – The Sacred Disease of Our Time”, en Peter G. Earle y Germán Gullón, eds., *Surrealismo / Surrealismos: Latinoamérica y España*, pp. 20-24) ha establecido esa doble perspectiva para la interpretación de la literatura de carácter surrealista escrita por hispanoamericanos.

AL ALBA BUSCA SU NOMBRE LO NACIENTE

El encuentro del lenguaje creativo y, con él, de un mundo prístino, es el tema principal de *Semillas para un himno*. Luego de la revelación, se vislumbra ese mundo y la palabra que lo nombra también aparece incipiente. (*Al alba busca su nombre lo naciente* es el primer verso del segundo poema.) El descubrimiento de ambos es simultáneo: el mundo es realización del deseo, encarnación de las imágenes. Éstas a su vez son posibilidad de articulación verbal. La correlación eficiente entre la palabra y las formas del mundo concierne una fuerza mágica. En efecto, las “realizaciones” de la naturaleza intuida tienen más de *imago* que de *res*. La palabra es mágica; es invocación, conjuro y encantamiento. Como tal, es un acto, un padecimiento y evento vital, de manera que cumple el ideal surrealista: el lenguaje poético es un acto que modifica la realidad y transforma la vida.

La revelación poética en los poemas del libro se anuncia de tres formas. La primera anuncia la aparición de un mundo, su nacimiento luminoso en un día de carácter genésico (*v. gr.*, poemas 1 y 2). La segunda muestra la invocación de una segunda persona, que es la figuración erótica del mismo deseo anhelante de mundo (*v. gr.*, “Manantial”, “Primavera y muchacha”). En la tercer forma se declara el descubrimiento azaroso del lenguaje creativo por el cual las dos formas anteriores son posibles (*v. gr.*, “Fábula”, “Refranes”, “Semillas para un himno”). En diferentes medidas o coincidiendo se encuentran estas formas en el poemario. A veces alguna se

destaca más que otra; sin embargo las tres dan cuenta del mismo principio creador del poemario.

Las imágenes que denotan el mundo revelado también representan al propio lenguaje que las anuncia. Los poemas son siempre por ello intrínsecamente metapoéticos. Ese enlace es posible porque el poema es también la revelación misma; un *realizarse*, un llegar a ser; crisis y expectativa de crecimiento; maduración. Bajo esas circunstancias, sus imágenes se caracterizan por la volatilidad de sus apariencias, su capacidad de transfigurarse en formas entre sí diversas, o más precisamente, su inagotable capacidad analógica. Más que sobre el objeto nombrado, el interés recae sobre su posibilidad metafórica, porque es ella la que permite la expansión del mundo descubierto. Una cosa no es *como* otra u otra, sino otra *y* otra; *aquello y lo de más allá*.²⁷ Esto evita la alienación y aislamiento ulterior de la realidad. El mundo *es* por las palabras y el poeta las habita; cada uno de sus términos guarda un vínculo misterioso con un centro originario que es, de nuevo, la voz creativa o, con la metáfora fundamental del libro, una semilla.

Una motivación surrealista promueve la búsqueda del encuentro con lo sagrado en este poemario; en ese sentido, el resultado es un enunciado surrealista, aunque resulte atípico. El sentido de las palabras acude a la declaración de un mundo y de su tiempo recién descubiertos (al igual que en “El girasol”); por tanto, se sirve de

²⁷ Lloyd King (p. 390) nota el linaje rimbaudiano *—je est un autre—* de esta clase de afirmaciones: “According to Maritain, Rimbaud ‘laid himself open to a kind of transmutation of his own being invaded and inhibited by all things, by the mysterious powers wandering in the world, by the *anima mundi*.’ This opening out of the self, Maritain argues, has different philosophical implications when taken at the level of Imagination on the one hand and at the level of Being on the other. In the nocturnal regime of imagination it is normal for the principle of identity to operate between the sign and the thing signified so that things can be both themselves and another.”

algunas alusiones bíblicas en los temas (que apuntan al Génesis) y en la factura de los versos (de cierto perfil salmódico o de letanía). También hay algunos giros propios de la poesía prehispánica, que Paz había conocido por aquellos tiempos y que también son propios del *canto* de lo sagrado.²⁸ Se define así el ambiente y la atmósfera del libro en una Naturaleza luminosa y significativa, elocuente en su origen y en cada uno de sus términos. La ensoñación y el abandono se reúnen en el concierto lúcido de una realidad entrevista y milagrosa donde toman parte igualmente fuerzas apolíneas y dionisiacas. No median interdicciones religiosas, no hay dogma. Los misterios donde se anima la Naturaleza iluminan y definen la existencia del yo que la contempla; en ese sentido, sus misterios son elocuentes. Todo está dado, *infrecuente e instantáneo*, súbito en la experiencia del poema. El tono de los poemas es en consecuencia celebratorio e invocatorio, en plena armonía con la idea de himno con que se anuncia.

El título *Semillas para un himno* confirma la idea de origen y de expectación de sus poemas. Alude a la expectativa de un canto sagrado, el himno, que es vínculo de la vida terrenal con la divina. Pero se nos indica que el himno no ha fructificado aún; está por desarrollarse. Lo cual, según lo visto anteriormente, ocurre igualmente con el mundo al que se refiere. Ambos, naturaleza y poema, son un proyecto de existencia. De esa manera se cumple con otra de las características del surrealismo: la

²⁸ Véase Anthony Stanton, “Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz”, en *Actas de la AIH*, Irvine, 1992, pp. 11-20. Stanton explica que en los poemas de *Semillas para un himno* el léxico y los tipos de imágenes guardan semejanza con los recursos de la poesía náhuatl, y que hay “constantes alusiones metadiscursivas a la función ritual y sacramental de la poesía como canto, himno, profecía y consagración. [...] Como para los románticos y los surrealistas, el himno o canto es un crecimiento espontáneo y orgánico del mundo natural. También para los nahuas el arte es una emanación de la naturaleza sagrada” (pp. 12 y 13).

esperanza.²⁹ Como proyecto de mundo, logra la idea de renovar la vida; y como proyecto de poema se erige en una poética, en una serie de ideales formales con que se puede activar aquella realidad. Por esta causa, los recursos están siempre vinculados al sentido de cada texto, pero sólo como derivaciones naturales de los mismos.

LA LUZ DESPLIEGA SU ABANICO DE NOMBRES

En *Semillas para un himno* los recursos tipificados del surrealismo son visibles pero no preponderantes. La escritura automática, la desarticulación de la lengua por asemejarla a una voz primitiva o al lenguaje infantil, presumiblemente cercanos a un punto absoluto de la experiencia, no son el fin de los poemas; son sencillamente un aspecto de la búsqueda de aquella experiencia plena. De esas estrategias expresivas, la articulación de imágenes insólitas es la más frecuente. Esto regularmente se logra por el trastorno –relativo– de los medios gramaticales o por la articulación de frases cuyos campos semánticos se oponen o resultan al menos distantes entre sí. La idea no es hacer incomprensible o ilegible el texto, sino por el contrario revelar mejor la imagen requerida. Estos encuentros pueden ser violentos, pero revelan una relación simpática entre la experiencia del sujeto y los objetos de la realidad.

Aunque el empleo del verso medido es casi nulo, el ritmo de los textos se afirma por la disposición anafórica de algunas oraciones y por su contundencia

²⁹ Sobre la esperanza como rasgo surrealista puede verse Ferdinand Alquié, *Filosofía del surrealismo*, especialmente el capítulo 1.

declarativa. Al enunciado simple contribuyen el uso de mayúsculas en el inicio de cada línea y el empleo de tiempos presente (en su aspecto de certezas universales) o copretérito (en su matiz de pasado mítico). Cada frase es constatación –y hasta fundación– ontológica. Esto, como se ha explicado, logra la impresión de un verso de aspecto religioso (propio de la Biblia y, por momentos, del himno prehispánico). Algunos versos tienden, no obstante, a un conteo regular de sílabas impares afines, como el heptasílabo, el eneasílabo y el endecasílabo.

La ausencia generalizada de puntuación sugiere el rechazo de lógica excesiva del discurso, con lo cual se cumple una de las principales líneas surrealistas. Pero no se afecta gran cosa la comprensión del texto; en cambio, se refuerza su posibilidad significativa, pues las oraciones quedan en libertad para enlazarse a capricho. Con esto se cumple la posibilidad de transfiguración de la imagen en un nivel todavía no metafórico, sino polisémico. Algunos juegos sonoros funcionan de manera semejante. La aliteración, la paronomasia o el calambur aparecen para reiterar alguna palabra o desdoblar un poco su significado. De acuerdo con lo anterior, la posibilidad de lecturas diversas está presente al nivel de vocablos y de versos. Y la misma posibilidad se incrementa por la fuerza metafórica de esos mismos versos: una imagen es una y otra cosa a la vez y, especialmente en este libro, está siempre en curso de ser algo más, pues no es algo aún acabado, sino *semilla*.

En cuanto a las influencias, aparte de los vasos comunicantes entre los textos del propio Paz, hay algunos otros ascendientes de diversa índole visibles en *Semillas para un himno*. Se pueden encontrar rastros de los poetas románticos ingleses; algún

giro u homenaje al barroco español; poesía indígena; la Biblia; el propio Breton; y, más cerca, los antecesores inmediatos de Paz en México: Tablada y Villaurrutia, a quienes rinde también homenajes.³⁰ Las influencias conscientes, aparte de ayudar a construir el texto, invocan su antecedente, de modo que en ellas se ve uno de los grados máximos de polisemia del poema, el de alusión a cuadros semánticos distantes y, aunque sea tangencialmente, operantes aquí. Una imagen, una frase, son una y otra; la inspiración es ésta y la de más allá.³¹

Es mi intención ahora analizar los poemas que caractericen mejor los valores dichos arriba así como los que representan el sentido de todo el poemario. Comienzo con un breve sobrevuelo y ubicación de los poemas y paso después a las revisiones minuciosas.

Según su rúbrica en *Libertad bajo palabra*, entre 1950 y 1954 fueron escritos los poemas de *Semillas para un himno*, que se publicó como libro a finales de 1954.³² Constaba entonces de veintidós poemas y lo acompañaban varias traducciones de textos de Andrew Marvell y de Gérard de Nerval. Nueve textos del poemario ya habían

³⁰ Wilson ha observado (*Octavio Paz: A Study of His Poetics*, p. 32), en general en Paz, el influjo de Péret, Éluard, Michaux y Bonnefoy.

³¹ Parfrasea Lloyd King (p. 389): “It is in inspiration that the magical powers reside, and the originality of Surrealism lies in the central importance it attached to inspiration, in its proposing it as an idea of the world.”

³² Las primeras impresiones de la crítica observaron con desagrado los vínculos de Paz con el surrealismo y la recepción del libro fue más bien adversa (por ejemplo, José Emilio Pacheco y Elías Nandino). Uno de sus argumentos en contra fue que el libro era precisamente surrealista, que su lenguaje estaba *contaminado* y sus poemas *retorcidos* por el movimiento francés. Esta mala acogida era extensiva a la presencia misma de Paz recién vuelto a México. Aunque, claro está, también hubo quien lo recibió bien (Ramón Xirau y Alí Chumacero principalmente). La nómina de reseñas de *Semillas para un himno* ha sido revisada por Jason Wilson (*Octavio Paz: A Study of His Poetics*, p. 20 ss.; y *Octavio Paz*, pp. 78 ss.). Véanse en particular: A. Lunel, “Octavio Paz: *Semillas para un himno*”, *México en la Cultura*, 311 (6 de marzo de 1955), p. 2; A. Silva Villalobos, “Octavio Paz: *Semillas para un himno*”, *Metáfora*, 3 (mayo-junio de 1955), pp. 37-38; R. Xirau, “*Semillas para un himno*”, *Universidad de México*, vol. 9, núm. 5 (enero-febrero de 1955), p. 28; Alí Chumacero, “Las letras mexicanas en 1954”, *Universidad de México*, vol. 9, núm. 6 (enero-febrero de 1955), p. 8.

aparecido en el mismo año en un par de revistas, incluido el poema final, cuyo título abarcó después la colección entera. No hubo segunda edición, pero el poemario se incorporó a *Libertad bajo palabra* (en 1960 y en sus ediciones posteriores) con dos nuevos poemas escritos probablemente también en 1954.³³ Se incorporó a esta suma de veinticuatro textos otros dos poemarios en sus extremos: “El girasol”, primero; “Piedras sueltas”, después. Y bajo el título de “Semillas para un himno” se formó la tercera sección, y centro, de *Libertad bajo palabra*. La significación de *Semillas para un himno* se enriquece así notablemente. Con los dos textos nuevos, cada poema puede ser interpretado como cada una de las horas del día, que el poemario de diversas formas y con varios sentidos anuncia. *Semillas para un himno*, en el centro de *Libertad bajo palabra*, se constituye en una de sus partes más optimistas y luminosas; su ambiente sereno dota de equilibrio a sus extremos más febriles (*Puerta condenada* o *La estación violenta*). *Semillas para un himno* representa la ensoñación entre las vigiliadas.³⁴ Mas al ocupar ese sitio gana en significación todo *Libertad bajo palabra*, pues como se verá en su tema —el origen y el sentido de la palabra poética—, se convierte *Semillas* en el punto de partida o centro liminar de la poética de aquel libro. Considero que “Elogio” y “Estrella interior”, los dos textos sumados después, no alteran el significado del poemario en general, antes bien lo ahondan, pues sus escrituras son cercanas en el tiempo y en el estilo. Dicho esto, mi objetivo será revisar esos

³³ “Al alba busca”, “A la española el día”, “Primavera y muchacha”, “Un día se pierde”, “Espacioso cielo” y “Piedra nativa” aparecieron en *Revista de la Universidad de México*, vol. 8, núm. 5 (enero de 1954), p. 7. “Semillas para un himno”, “A la española el día”, y “Fuente” aparecieron en *Cuadernos por la Libertad de la Cultura*, 8, septiembre-octubre de 1954, pp. 28-30. “Estrella interior” fue uno de los textos incluidos hasta 1960. Apareció con el título “Hermosura que vuelve” (que un poema de *Semillas* ya tenía) en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 3 (15 de noviembre de 1954), p. 1.

³⁴ Recuérdese que *Vigiliadas* fue título tentativo de *La estación violenta*.

veinticuatro poemas. No se pierden de vista los textos más cercanos, “El girasol”, “Piedras sueltas”, *El arvo y la lira*, “Estrellas de tres puntas”, en la medida que iluminen los textos de *Semillas para un himno*.

La imagen que da anécdota y ambiente al poemario es la de un día y los visos posibles a su luz, en torno de la cual el resto de las imágenes aparecen: sus formas físicas, su vegetación, su firmamento, sus meteoros. Los veinticuatro textos dan redondez y coherencia material al tema del libro. Y si se observa bien, es un anuncio preliminar de que estamos ante un libro solar (más porque 24 horas son una derivación natural del movimiento helíaco que porque incluyan noche y día). El primer homenaje que se intuye es el del libro de poemas *Un día* (1919) de José Juan Tablada. El título es de sí elocuente, pero téngase en cuenta que consiste de “poemas sintéticos”, a manera de haikús, que también describen apariencias delicadas de la naturaleza. Más aún, *Semillas* comienza con un *poema sintético*: “El día abre la mano...”. Mientras algunos poemas anuncian el alba, otros señalan los vínculos del día con el tiempo de lo sagrado; en otros, los ambientes están inundados por la luz, como bajo un momento ya cenital. El poema doce es el centro del poemario y abreviación de sus significados. Se ha hecho notar que es una suerte de ecuador poético, pues es el centro de un poemario que es el centro de una sección (ambos de nombre “Semillas para un himno”) que a su vez es el centro de *Libertad bajo palabra*. En ese poema se enuncia el inicio del mundo y el de la palabra poética. Otros textos tienen breves alusiones a las estaciones del año: el nueve al verano; el trece, quizá, y el dieciséis, al otoño; el catorce a la primavera y el quince al invierno. Bajo esas luces aparece a veces

la parte erótica, que incluye a la mujer como su centro. Así no sólo se retrata el día sin más, sino que se lo ve como abreviación de un sistema animado, donde el tiempo es una consecuencia aún espacial de los movimientos del sol. El tiempo es la luz y lo que ésta permite y crea: la fertilidad, la maduración y la cosecha (hay menciones a *espigas*, *frutos* y *vino*). De hecho, los elementos animados (y, no se olvide, todos aquí lo son) son consecuencia de la fuerza diurna que mueve esta Naturaleza. A la inversa, si uno interpreta el significado de una roca, un águila, una flor o fruto, un río o un lago, fácilmente se topa de nuevo con la misma vitalidad preñada de imágenes que el día desde el principio anuncia.

El primer texto es pues un haikú:³⁵ “El día abre la mano / Tres nubes / Y estas pocas palabras.” Aunque está distribuido en versos de siete, tres y siete, suma las diecisiete sílabas requeridas.³⁶ Para ilustrar la relación con Oriente, obsérvese que en la conferencia mencionada de 1954 Paz comentaba un vínculo del budismo con el surrealismo: “A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, un agregado de sensaciones, pensamientos y deseos.”³⁷ Para el poemario, esto sugiere que se inicia con el intento de esfumar al sujeto, de abrir sus límites hasta que se vacíe y de hacer de su expresión un silencio; todo con el fin de que la revelación poética ocurra.³⁸ Es

³⁵ Sigo en general la primera edición de *Semillas para un himno*, Tezontle, México, 1954. Su última aparición, en las *Obras completas*, t. 11: *Obra poética I*, tiene algunas pocas variantes.

³⁶ Nótese que es el único texto medido del libro. No es casual este inicio para el libro. Además de lo ya mencionado, hase de tomar en cuenta que en 1954 también apareció el texto “Tres momentos de la literatura japonesa”, que después está justo antes de la conferencia “El surrealismo” en *Las peras del olmo*. Allí Paz explica la relación que en la literatura clásica japonesa tiene el arte del haikú con el budismo zen.

³⁷ *Las peras del olmo*, p. 172.

³⁸ En *El arco y la lira* (sigo la edición de las *Obras completas*, t. 1, FCE, México, 1994, p. 144), estos aspectos de la revelación poética están bien delineados: “Repulsión y fascinación. Y luego, el vértigo: caer, perderse, ser

éste el primer acceso a lo sagrado y la primera actitud surrealista expresa en el libro, pues lleva a cabo una “desrealización”³⁹ o sea una negación preliminar de lo externo visible y ya dado, con tal de hacer posible la búsqueda. En su plano principal, el texto anuncia el tema del libro y algunas de sus imágenes principales. Las tres nubes son como semillas en la mano del día, que las esparce. Como se dijo, el día es el animador de estos versos. Las tres nubes sugieren la analogía que enlaza los elementos naturales con las palabras (tres nubes y tres versos en este poema); pero también la condición volátil de las imágenes, que, como las nubes, cambian constantemente y, a la vista, son una y otra cosa o varias a la vez, según se las mire. Por último, lo que a la luz se planta como naturaleza deriva o crece en palabras.

El segundo poema muestra una suerte de *fiat lux* en el libro. Anuncia el principio del día y el principio del lenguaje. “Al alba busca su nombre lo naciente” señala tres acciones simultáneas: la existencia, la verbalización, la iluminación. El alba, todavía cercana a la idea de tinieblas, enriquece el sentido genésico del verso: el mundo inicia con el rayar de la luz. Aparecen entonces los elementos que la luz anima:

Sobre los troncos soñolientos centellea la luz
Galopan las montañas a la orilla del mar

uno con lo Otro. Vaciar. Ser nada: ser todo: ser. Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros.” Más adelante (p. 157; el subrayado es mío): “Por una vía que, a su manera, es también negativa, el poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. *Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras.*” Sobre este tema, puede verse Jaime Alazraki, “Para una poética del silencio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 115, núms. 343-345 (1979), pp. 157-184. Allí (p. 161) se hace mención del poema “Fábula”, tercero del libro que me ocupa.

³⁹ En el sentido que le da F. Alquié (*Filosofía del surrealismo*, pp. 92 s.): “En los surrealistas la desrealización es siempre el fruto de una experiencia, y sólo utiliza el discurso racional para negarlo, utilizando sus leyes constitutivas a la inversa. Nunca resulta de un orden de razones. Fuera de toda lógica, hace resaltar aquella tensión esencial que coincide con la toma de conciencia del hombre, del hombre tal como es.”

El sol entra en las aguas con espuelas
La piedra embiste y rompe claridades
El mar se obstina y crece al pie del horizonte

Sobre los elementos inanimados, la luz señala el tránsito hacia la vida. El sueño se convierte en lucidez y animación; y las cosas por fin existen. Vale recordar las últimas líneas de la conferencia de Paz ya citada, donde apunta que el signo del surrealismo “es un relámpago: bajo su luz convulsa entrevemos algo del misterio de nuestra condición”.⁴⁰ El verso tres muestra la posibilidad de transfiguración de las imágenes. Las montañas *galopan* junto al mar. La idea de peso y permanencia de las montañas se hace volátil con la idea de ligereza y movimiento del galope y el mar. Con esto se subraya no sólo la posibilidad connotativa del lenguaje, sino su facultad de transformar el mundo. Explica Paz en la conferencia: “Hijo del deseo, nace el objeto surrealista: la asamblea de montes es otra vez cena de gigantes...”.⁴¹ La imagen dinámica del caballo se reúne con la imagen serena del agua; ambos son potencia vital. La sola presencia del agua, como elemento surrealista, alude al deseo.⁴² Instantáneamente, las mismas aguas parecen haberse transformado en caballo, guiado por el sol mismo. Según lo anterior, esto implicaría que el deseo se ha activado en la revelación y que el desfile de sus imágenes comienza. La acción del sol sobre *las aguas* recuerda al Génesis, 1, 2: “...y las tinieblas cubrían los abismos mientras el espíritu

⁴⁰ *Las peras del olmo*, p. 183.

⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴² Alquié (p. 96) encuentra en Breton que el agua “más bien se vincula a la fluidez del deseo y opone al mundo de materia sólida de la cual pueden construirse objetos en forma de máquinas, un mundo pariente de nuestra infancia, donde no reinan las coercitivas leyes de la razón”.

de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas”. El sol semeja la divinidad que organiza un nuevo universo.⁴³

El verso siete, *Tierra confusa inminencia de escultura*, resume el sentido del poema y del poemario: el beneficio de la forma por medio de la luz; es decir: precisión existencial. La tierra confusa es el estado caótico primigenio y anterior al génesis. *Confusa* resalta su cualidad de informe; también recuerda el *soledad confusa* de Góngora, conque se resalta una desolación (como llano o emoción) preliminar a la búsqueda surrealista. La inminencia de forma la da la imagen de la escultura (sacada por el artista del bloque sin imagen). La tierra confusa no tiene forma, está a punto de realizarse o imaginarse; por el momento es sólo proyecto de existencia. En cierto modo, todos los poemas del libro son *inminencias*, pues son proyectos de existencia de un himno. El siguiente verso, *El mundo alza la frente aún desnuda*, señala la pureza del primer momento de existencia, que no tiene registro aún de evento alguno; los objetos que lo habitarían no están presentes, pero están a punto de ocurrir. La frente desnuda apunta al requerimiento de los surrealistas de hacer *tabula rasa* del mundo y del pensamiento propio: “el surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana”.⁴⁴ Pero también, la tabla rasa sería una circunstancia idónea del surrealista que busca una inocencia absoluta en su pensamiento,⁴⁵ cuya materialización sería la escritura automática, el poema. La idea se reitera a continuación en *Piedra pulida y lisa para grabar*

⁴³ Tenuemente se percibe una alusión lejana y probablemente inconsciente del *Antonio y Cleopatra* de Shakespeare (V, II), donde Cleopatra se figura al ya muerto Antonio andando a horcajadas –cabalgando (o librando)– el océano: *his legs bestrid the ocean*.

⁴⁴ *Las peras del olmo*, p. 168.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 173.

un canto. Por su aspecto prehispánico, puede suponerse que el canto sería un elogio de las bellezas del mundo, un himno. Esa piedra es en efecto semilla de un himno. La alusión aquí a lo prehispánico coincide con otra de las preocupaciones surrealistas, que creía encontrar en las culturas antiguas o “primitivas” otra de las vías de escape de la realidad moderna.

En los tres últimos versos se muestra cómo la luz es también un principio verbal. La forma y la existencia se equilibran con la articulación de los nombres. La naturaleza es un panorama verbal; y puesto que es sagrada, su equivalente verbal es instantáneamente poesía y, en particular, himno:

La luz despliega su abanico de nombres
Hay un comienzo de himno como un árbol
Hay el viento y nombres hermosos en el viento

La luz, como revelación, es también lenguaje y multiplicación de imágenes. El lenguaje (el himno) ocurre a la par del mundo (el árbol). El himno se comporta como la naturaleza; sus nombres están al viento, cual la fronda del árbol o cual las semillas (nombres) recién soltadas. Y esos nombres son hermosos porque la revelación surrealista, de sí maravillosa, implica naturalmente la belleza. Según Alquié, el ambiente de expectación surrealista, o aquí inminencia como el mar o la piedra, implica una posibilidad ontológica, posibilidad de existir, que necesariamente (en plena línea platónica) tiene el rostro de la belleza: “en semejante clima, la esperanza, la

espera, la nostalgia toman necesariamente la forma de la belleza única y pueden vivirse sólo en el seno de una emoción que hay que llamar estética”.⁴⁶

El tercer poema, “Fábula”, muestra un primer momento del mundo recién creado o renovado; y representa la postura surrealista ante un entorno estéril y el anhelo de recuperar un mundo paradisíaco. El título sugiere la perspectiva de un pasado mítico donde los objetos estaban del todo enlazados con el ritmo de la naturaleza y con la conciencia de quien la habitara. De especial importancia es que tal perspectiva se resuelve en términos verbales (*fábula*). En ese espacio, la revelación milagrosa sería un evento constante; es decir, el conflicto entre el sujeto y los objetos no existiría. Pero el poema está dicho desde fuera de ese ambiente luminoso, se lo ve como reconocimiento de una condición perdida, aun si su mención es gozosa. El cambio del tiempo verbal al copretérito refuerza la idea del decurso del tiempo idílico, donde el mundo, imperfectivo, es constante transcurso y revitalización.

Los primeros versos anuncian aquel tiempo pasado (o mejor dicho: perdido): “Edades de fuego y aire / Mocedades de agua...” La mención de tres de los cuatro elementos clásicos basta para suponer un principio creativo y fundacional. Parece probable además la alusión a las edades cosmogónicas de la cultura mexicana, según se las ve en la Piedra del Sol, en las que la presencia de alguna fuerza natural marcó el final y renovación de cada uno de los *soles*. Al segundo sol corresponde el viento – aquí sugerido por el *aire*–; al tercero, la lluvia de fuego; al cuarto, el agua.⁴⁷ Se está, como sea, ante una presentación cosmológica del mundo. Los colores, “Del verde al

⁴⁶ Alquié, p. 176.

⁴⁷ El quinto poema, “Cerro de la estrella”, constata la idea de edades, pues la ceremonia del Fuego Nuevo, que se celebraba en dicho lugar, marcaba el inicio y renovación de un nuevo ciclo.

concordancia con la distancia de ese mundo, se siente separado de la fase profunda de sí mismo. La otra posibilidad, que no altera gran cosa la significación final, es que ese *tú* sea la nostalgia de la mujer amada, centro en torno del cual el mundo mítico cobraba sentido y del que el hablante aquí se siente apartado y, por ello, alienado en sí mismo, porque su deseo no encuentra más reparo que su conciencia de vacío.

Los versos que siguen vuelven sobre la facultad de los objetos de ese mundo de tornarse cosas diversas. La Naturaleza es una fuerza animada donde las formas no precisan límites existenciales; todo elemento está en trance de transfiguración. El personaje en segunda persona forma parte de ese flujo. En su perspectiva, las cosas brotan y maduran como consecuencia de sus movimientos (*En la palma de tu mano crecía...*); el mundo es así una consecuencia mágica:

Los insectos eran joyas animadas
El calor reposaba al borde del estanque
La lluvia era un sauce de pelo suelto
En la palma de tu mano crecía un árbol
Aquel árbol cantaba reía y profetizaba
Sus vaticinios cubrían de alas el espacio
Había milagros sencillos llamados pájaros

La imagen de insectos asimilados a joyas o piedras preciosas, el empleo de léxico suntuoso y sensorial, es un recurso común de los himnos prehispánicos celebratorios.⁴⁹ Todo objeto está pleno de espíritu y de vida (*joyas animadas*); el clima es benéfico y sereno, como un sauce.⁵⁰ En la palma de la mano, es decir a golpe de vista y a voluntad, el mundo crece y se transfigura. Los elementos tienen un referente

⁴⁹ Véase Stanton, “Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz”, p. 12.

⁵⁰ El verso “La lluvia era un sauce de pelo suelto” parece provenir de Saint-John Perse; “Lluvias” comienza: “El baniano de la lluvia echa sus raíces sobre la ciudad...”

verbal instantáneo; *el árbol profetizaba...* El carácter milagroso de la Naturaleza, la constancia de revelación, es un evento verbal. El discurso poético es así una consecuencia de la Naturaleza. Pero el acto verbal, en ese marco genésico, es creativo, de modo que la Naturaleza es también consecuencia del lenguaje. El poema es al mismo tiempo celebración del mundo presente y del mundo por venir. Es descripción y proyecto. El mundo (como en Rilke) es incipiente en la palabra y en ella se agazapan sus misterios.⁵¹ Lo señalan los movimientos del árbol, que son vaticinios; o los pájaros, consecuencia inmediata y milagrosa del impulso del mundo.

En las últimas líneas se comprende que la consecuencia final del espacio edénico es el mundo como lo conocemos y con el lenguaje con el que lo denotamos. A partir de ese momento comienza el mundo de eventos fracturados:

Palabra como un sol
Un día se rompió en fragmentos diminutos
Son las palabras del lenguaje que hablamos
Fragmentos que nunca se unirán
Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado

Se rompe la palabra y se rompe el día. La palabra se torna lenguaje corriente y el día se disgrega en el tiempo histórico. El mito de Babel termina aquí con el mito del Paraíso. Por último, los espejos dan clara figura de la idea de existencia para el hombre moderno. No es él, sino una imagen suya, rota y con mala fortuna, quien

⁵¹ Sobre la imagen del árbol, tan recurrente en Paz, hay un importante referente en *El libro de las imágenes* de Rilke. Su primer poema, "Eingang" ("Entrada"), describe un tornar los ojos fatigados de la torpe realidad hacia el cielo, a la vez que se alza un árbol que simboliza el principio del mundo. Principio como inicio y articulación. Aquí se reconoce la esencia y sentido del mundo, que es como una simiente, aún silenciosa, de la palabra original. Véase más abajo el comentario al poema doce de *Semillas* y la nota 56.

existe. De ahí el anhelo de volver a ser él mismo en un mundo que sea de verdad mundo y no ficción desfigurada, espejo.⁵²

El poema diez, “Como la enredadera de mil manos”, muestra un momento de revelación motivado por la música, un trance entre la realidad yerma y el instante de plenitud. Una serie de analogías representa la presencia fulminante de la música:

Como la enredadera de mil manos
Como el incendio y su voraz plumaje
Como la primavera al asalto del año
Los dedos de la música
Las garras de la música
La yedra de fuego de la música
Cubre los cuerpos cubre las almas

Las imágenes de elementos inestables (el fuego, la hiedra, la primavera) señalan un principio de renovación, con lo cual se mantiene la línea temática del poemario. La música satisface el anhelo surrealista de un principio transfigurador y eficiente de la realidad, por el que las cosas no queden confinadas a su contingencia. Cada cosa puede ser otras y es otras a voluntad. Pero, como parte de ese proceso, hay al inicio un quiebre violento donde se mina la realidad histórica y a la persona histórica (incendio, garras...). Prosigue la revelación, que aquí, más que en un signo determinado, consiste en un símbolo que suma la posibilidad de significación a nivel cósmico:

Cuerpos tatuados por sonidos ardientes
Como el cuerpo del dios constelado de signos

⁵² El tema persiste a lo largo del poemario. “Hermosura que vuelve”: “Cesa la vieja oposición entre verdad y fábula, / Apariencia y realidad celebran al fin sus bodas, / Sobre las cenizas de las mentirosas apariencias”.

Como el cuerpo del cielo tatuado por astros coléricos
Cuerpos quemados almas quemadas

La *enredadera de mil manos* recordaba de por sí a los dioses hindúes Shiva o Kali en sus danzas cósmicas, destructoras, incendiarias y procreadoras.⁵³ Estos dioses presiden el paso entre el mundo humano y el sagrado. Tal vez Shiva, cuyas representaciones lo cubren de símbolos, sea aquí el dios con el cuerpo *constelado de signos*. Los *cuerpos tatuados por sonidos ardientes* tienen dos referentes más cercanos detrás. El primero es “El prisionero” del propio Paz, que he mencionado antes. Dice en sus versos dos y tres: “Las letras de tu nombre son todavía una cicatriz que no se cierra, / un tatuaje de infamia sobre ciertas frentes.” Y más adelante: “los cuerpos, frente a frente, como astros feroces, / están hechos de la misma sustancia que los soles...” Esas imágenes tienen aún otro referente en el “Nocturno de los ángeles” de Villaurrutia; confróntense sus siguientes versos: “las cinco letras del DESEO formarían una enorme cicatriz luminosa, / una constelación más antigua, más viva aún que las otras...” Y más adelante: “En sus cuerpos desnudos hay huellas celestiales; / signos, estrellas y letras azules...” La cicatriz es el signo substancial del deseo; ha habido oportunidad de notarlo a lo largo de este estudio. Este signo-tatuaje es bastante poderoso como para alterar el aspecto de la realidad. El decurso del mundo, simbolizado en el de las estrellas, tiene la misma naturaleza que los signos formados

⁵³ La postura de danza con que se suele representar a Shiva puede representar la sílaba simbólica AUM, equivalente verbal de los cuatro campos de la experiencia entre la vigilia y el sueño profundo. Véase Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, trad. L. J. Hernández, FCE, México, 2001, p. 121 n. Recuérdese también que Paz ya había escrito “Mutra” en 1952, donde también hay la aparición de imágenes vertiginosas y monstruosas. Además escribió el texto “Ventana al Oriente” en 1954 (recogido en *Las peras del olmo*, pp. 223-228), donde se dedica a la cultura hindú. De hecho, algunas de sus observaciones versan sobre lo real y lo ilusorio de los sueños.

por las cicatrices. El mundo es movido pues por el deseo. Los *astros coléricos* de *Semillas* apuntan a los *astros feroces* de “El prisionero”; y en ambos casos se alude a cuerpos dominados por la pasión. En Villaurrutia los cuerpos deseados se han divinizado (son ángeles) y cubierto de signos como constelaciones (que también son tatuajes); aquí la música es esa divinidad: *Llegó la música y nos arrancó los ojos*.

La música (como Kali) destruye los vínculos con el mundo común e ilusorio (*arrancó los ojos*) para establecer otros más divinos. Lo único que se ve es la imagen de la revelación, de nuevo, bajo el signo surrealista: “(No vimos sino el relámpago / No oímos sino el chocar de espadas de luz)”.⁵⁴ Las espadas, una de las manifestaciones centelleantes de la música, cercenan la percepción extraviada del mundo pero abren la percepción de su fase divina:

Llegó la música y nos arrancó los ojos
(No vimos sino el relámpago
No oímos sino el chocar de espadas de la luz)
Llegó la música y nos arrancó la lengua
La gran boca de la música devoró los cuerpos
Se quemó el mundo
Ardió su nombre y los nombres que eran su atavío

El mundo devastado así es el mundo “desrealizado”; esto es, desencajado de sus presupuestos racionales para tornarlo enteramente pasional. En lo que concierne al surrealismo, ésta es la etapa de abandono del mundo corriente a favor de una experiencia más pura. En fin, tiene que buscarse el silencio para que sobrevengan

⁵⁴ Transcribo la nota de Campbell sobre Kali (*El héroe de las mil caras*, p. 158 n.): “Kali [...] blande la espada de la muerte, o sea la disciplina espiritual. La cabeza humana que chorrea sangre, le dice al devoto que aquel que haya perdido su vida por ella, la encontrará... enseña [...] que las parejas de contrarios de la agonía universal no son lo que parecen y que para aquel que está centrado en la eternidad la fantasmagoría de los ‘bienes’ y los ‘males’ temporales no es sino un reflejo de la mente...”

otras voces que sean presagios de otro mundo (de nuevo semillas): “No queda nada sino un alto sonido / Torre de vidrio donde anidan pájaros de vidrio / Pájaros invisibles / Hechos de la misma substancia de la luz”. El sonido alto y la torre de vidrio son símbolos cuya verticalidad apunta a una reunión con lo sagrado. Los pájaros hechos de luz son una de las figuraciones del relámpago y, a la luz del poema dos, son también milagros, profecías y vaticinios. Los pájaros, como elementos del mundo, se funden con la luz, que es aquí el determinante fundamental de lo existente. Los pájaros son además de vidrio; su transparencia anuncia que la materia del mundo revelado no implicará una frontera para ninguna experiencia. Por último, los pájaros son también *hechos* o eventos, con que se resalta de nuevo que la revelación que es lenguaje es también acto.

El centro del poemario es el texto doce. Se vuelve a mostrar el momento de la creación o génesis del mundo y de la palabra poética; en su primera estrofa aparece el “caos” primigenio; en la segunda, el *fiat*. La primera estrofa se organiza en torno de su declaración principal, *los fastos de la noche*. La ausencia de verbo acentúa la idea de quietud; la acumulación de sustantivos enfatiza la potencialidad, la inminencia explosiva de sus imágenes. Puede suponerse el verbo *ser*, con que los tres primeros versos serían términos comparativos de los *fastos*:

Como las piedras del Principio
Como el principio de la Piedra
Como al Principio piedra contra piedra
Los fastos de la noche:
El poema todavía sin rostro
El bosque todavía sin árboles
Los cantos todavía sin nombre

Los dos puntos permiten suponer otro verbo *ser*. Los fastos son el poema, el bosque y los árboles, a la manera de las piedras del Principio. Es decir, las piedras muestran cómo los objetos en su estado caótico (sin luz ni forma) están encerrados en sí mismos y contra sí mismos (a diferencia de los pájaros de vidrio del texto anterior); su ser se caracteriza por una opacidad que simboliza la falta de devenir. Pero también se enuncia la posibilidad inminente de atributo esencial; una anterioridad en la conciencia de la forma, una subconsciencia. Las piedras también son referentes de las semillas; las piedras preciosas pudieron animarse en insectos, la piedra pulida sería grabada con un canto. La fructificación de estas semillas-piedra vendría a ser los fastos *del día*, es decir el poema, el bosque y los cantos plenos. Pero éstos también son aún expectativa; por eso carecen alternativamente de rostro, árboles o nombre, es decir, de las facultades concretas que los determinen. De esta manera, *los fastos de la noche* es el enunciado del proyecto de existencia, de mundo y de poema. Entre la oscuridad, son posibles el regocijo, la ventura y la gala en el poema a punto de realizarse.⁵⁵

La segunda estrofa presenta el momento inicial de la existencia, cuando la forma, la revelación y el verbo poético son apenas un primer resplandor:

⁵⁵ Aunque es riesgoso el siguiente análisis, considero que *los fastos de la noche* puede evocar el célebre verso de William Blake: *In the forests of the night*. La semejanza entre *forests* y *fastos* es vagamente sonora, pero en Paz una de las figuraciones de los fastos de la noche es precisamente el bosque. La preocupación y el anhelo surrealista, de por sí, puede atraer fácilmente la imagen del tigre de Blake. Entre la inconsciencia (*los bosques de la noche*) la imagen del felino representa una forma de belleza aterradora e inasible para el entendimiento que intenta ceñirla o reproducirla. El tigre ocurre allí como una revelación; que es la manera como –intuyo– puede asemejarse al poema de Paz. No sorprende que cuando la iluminación y quiebre del alba ocurren en la segunda estrofa su primera imagen también aluda a un felino mayor. En Blake, el felino es un resplandor; aquí, la luz es un felino.

Mas ya la luz irrumpe con pasos de leopardo
Y la palabra se levanta ondula cae
Y es una larga herida y un silencio sin mácula

La palabra surge de su *sueño de piedra* en una verticalidad (*se levanta*) que de nuevo reitera el encuentro con lo divino. La palabra se comporta como una fuente (*se levanta ondula cae*); luego, de nuevo el agua es imagen de lo originario y del capricho plástico del deseo. La inminencia (de linaje poético rilkeano⁵⁶) estalla. Y es una herida, como las cicatrices-signos ya mencionadas que delatan el dominio de la pasión. La palabra es un acto apasionado y es parte de esta primera geografía silenciosa.

El silencio tiene un papel igualmente importante. Se lo alude desde el primer verso de esta estrofa.⁵⁷ Con un silencio semejante al de la niebla y al de un felino, arriba la luz. Este silencio que no termina ni con la palabra elevada señala de nuevo el pensamiento sin sujeción alguna, la *tabula rasa*. Jaime Alazraki aclara la paradoja:

Es un silencio que trasciende la palabra, pero que emerge de la palabra misma. No es una negación de las palabras, sino la realización más honda de sus posibilidades expresivas. O mejor aún: es un silencio que niega las palabras, pero que está hecho con palabras –silencio que genera su palabra más poderosa del agotamiento de la palabra. [Más adelante cita a Paz de *Corriente alterna*.] “La poesía moderna es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como

⁵⁶ De nuevo, “Eingang” de Rilke resulta elocuente; allí, luego de alzarse la anhelante mirada, “hebst du ganz langsam einen schwarzen Baum / und stellst ihn vor den Himmel: schlank, allein. / Und hast die Welt gemacht. Und sie ist groß / und wie ein Wort, das noch im Schweigen reift.” Cito la traducción de José María Valverde (Rilke, *Poesía*, ed. de Jordi Llovet, Ellago Eds., Castellón, 2007, p. 159): “levantas muy despacio un árbol negro, / poniéndolo ante el cielo[.] esbelto, solo. / Y has hecho el mundo. Y es grande, y es como / una palabra que aun en silencio madura.” (Piénsese de nuevo en el verso de “Fábula”: “En la palma de tu mano crecía un árbol”.) Cito el texto alemán de Rilke, *Fifty Selected Poems*, con notas y traducciones de C. F. MacIntyre, University of California Press, Berkeley, 1940; esta edición bien pudo conocerla Paz en su paso por el oeste norteamericano. Mientras que “ein Wort, das noch im Schweigen reift” significa: *una palabra, que aun en el silencio madura*, MacIntyre escribió: “and ripen as a Word, unspoken, still”. Pienso que este matiz de crecimiento (frutal) e inminencia es claro partícipe en la reflexión paciana del libro en cuestión. Nótese, en todo caso, el empleo de polisíndeton, que también emplea Paz al final de su poema aquí comentado.

⁵⁷ Y apunta al poema de Carl Sandburg: “The fog comes / on little cat feet...”. En 1950 ya se había hecho la edición de sus *Complete Poems*; y Salvador Novo lo había traducido décadas atrás.

significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero igualmente palabra en busca de la Palabra”.⁵⁸

El poema catorce, “Primavera y muchacha”, representa los textos de tono erótico. La llegada de la primavera y la presencia de una muchacha se refieren con los mismos rasgos luminosos, que conducen a la revelación de las formas hermosas del mundo. El paraje de luces de la una se complementa con la belleza de la otra. El inicio de la estación se marca aquí como un encuentro con una belleza más allá de cualquier parámetro racional, por lo que sus imágenes insólitas tratan de *delinear* esa contemplación sublime:

En su tallo de calor se balancea
La estación indecisa
Abajo
Un gran deseo de viaje remueve
Las entrañas heladas del lago
Cacerías de reflejos allá arriba

La estación se balancea dudosa como una flor.⁵⁹ Pero el mundo ya está en movimiento, *el viento y sus nombres hermosos* ya corren por el ambiente, mecen la flor y animan la naturaleza. Estos primeros versos destacan una verticalidad dividida por lo aéreo y lo subterráneo. Hacia arriba apunta el tallo cálido; hacia abajo, en la entraña helada del lago, el invierno apenas va cediendo su dominio por su deshielo. El deseo (*el gran deseo de viaje*) es la emoción preponderante de nuevo, que anima el mundo. Su

⁵⁸ “Para una poética del silencio”, p. 160.

⁵⁹ La *estación indecisa* es una frase de cuño gongorino. Como al inicio de las *Soledades*, es del año la estación florida. Léase además el verso 72 de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: “pisando la dudosa luz del día”.

emblema es la fluidez y mutabilidad del agua. El viaje será la búsqueda constante de las imágenes. Por supuesto hay que notar el sentido mágico que tradicionalmente tiene un lago. Se los considera símbolo del sueño y del inconsciente; santuario de meditación romántica; habitación de seres subterráneos o acuáticos; resguardo del secreto, del tesoro, de la espada, del monstruo, de la nave, de la deidad. Animar sus profundidades, con la imagen del deshielo, despierta las fuerzas ocultas: *cacerías de reflejos allá arriba*. De los escenarios naturales, éste es uno de los más promisorios en cuanto a imágenes. Así, la imagen que surge como revelación será necesariamente divina y hermosa; y corresponde a la muchacha representarlo:

La ribera ofrece guantes de musgo a tu blancura
La luz bebe luz en tu boca
Tu cuerpo se abre como una mirada
Como una flor al sol de una mirada
Te abres
Belleza sin apoyo

La muchacha es la revelación que resulta del movimiento de las fuerzas naturales. Así como a lo largo del poemario la luz es la imagen fundamental del mundo referido, del cual el resto de los elementos dependen, aquí la belleza de la muchacha domina aun a la luz. En el delicadísimo verso *la luz bebe luz en tu boca*, ella es el parámetro del acto de la iluminación, que consiste en dotar de forma, de sentido y de belleza a los objetos. En el plano de *Semillas para un himno* esta hipérbole representa el quiebre continuo de cualquier establecimiento racional, lo que permite descubrir una fase aún más profunda del mundo del deseo y de las imágenes. Es decir, que su posibilidad ontológica es mucho mayor. La experiencia erótica —aquí la

contemplación de la forma divina en un cuerpo— es instantáneamente una experiencia amorosa, que es la vía por excelencia de la revelación y del encuentro del punto absoluto. Ya Alquié ha explicado del amor:

el amor, nos referimos aquí al amor pasión, toma de entrada el primer lugar. En él se recobran todos los prestigios del Universo, todos los poderes de la conciencia, toda la agitación del sentimiento; por él se efectúa la síntesis suprema de lo subjetivo y lo objetivo, y se nos devuelve el encantamiento que los desgarramientos surrealistas parecían hacer imposible. Del amor es de donde los surrealistas esperan la gran revelación [...].⁶⁰

La luz aparece comprensiblemente en la boca, pues es ejecutora de vaticinios y alimentación de la realidad. El cuerpo de ella está dispuesto al deseo del hablante; *se abre como una mirada*. La contemplación se convierte en iluminación y determinación del objeto; “nunca es posible ver el objeto en sí; siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o empuña...”.⁶¹ *Como una flor al sol de una mirada*, su forma sacia incansablemente el vacío ansioso de imágenes. Se la reconoce también *belleza sin apoyo* porque no depende de ninguna mediación estética ni ontológica. La experiencia de la belleza encuentra en el centro de este poema su ideal.

Los últimos versos reiteran lo visto hasta aquí. Ante la mirada anhelante, la forma se transfigura infinitamente:

Basta un parpadeo
Todo se precipita en un ojo sin fondo

⁶⁰ *Filosofía del surrealismo*, p. 108.

⁶¹ *Las peras del olmo*, p. 169.

Basta un parpadeo
Todo reaparece en el mismo ojo
Brilla el mundo
Tú resplandeces al filo del agua y de la luz
Eres la hermosa máscara del día

En ella el mundo se armoniza y toma forma. Pero ella parece estar siempre un poco más allá de la luz y del agua que la prefiguran. Y siguiendo la imagen del filo del agua, ella siempre es un evento a punto de ocurrir; es el acto inminente que transforma el mundo y la vida sin quedar encerrado por ninguno. El verso final también sobresale por su delicadeza: *Eres la hermosa máscara del día*. La máscara es la posibilidad aquí de que algo inenarrable tome forma; es la facultad de delimitar, por un momento, la belleza inasible. La luz del día (la materia del libro) se encarna momentáneamente y dota de sus poderes de iluminación, animación y embellecimiento a quien porta su máscara.

El poema “Refranes”, vigésimo segundo en la colección, es un manifiesto metafórico de las posibilidades de la poesía. El poema comienza con el recurso recurrente del libro: el listado de imágenes que pueden desglosarse, sin diluirse, en nuevas imágenes: “Una espiga es todo el trigo / Una pluma es un pájaro vivo y cantando / Un hombre de carne es un hombre de sueño”. Las imágenes mantienen un paralelismo que suele manifestarse en la postulación de predicados nominales. El paso del sujeto hacia su predicado significa una interiorización: *hombre de sueño*. También es una consolidación de la parte genuina de cada objeto y la afirmación de sus posibilidades: *una espiga es todo el trigo*.

Más adelante se reitera la idea de la mujer como imagen eminente en el panorama ensoñado. La mujer es la revelación por excelencia y el punto de partida de las definiciones: “Una mujer soñada encarna siempre una forma amada / [...] / Una lengua de mujer que dice sí a la vida / El ave del paraíso abre las alas”. Como en otras oportunidades dentro de este poemario, la preocupación expresiva central consiste en señalar el punto de origen del mundo y de la palabra poética. El mundo que empieza surge imágenes y significados. El mundo dice y es un decir. Todo es revelación y toda revelación es discurso: “El árbol dormido pronuncia verdes oráculos / El agua habla sin cesar y nunca se repite / en la balanza de unos párpados el sueño no pesa / En la balanza de una lengua que delira...” El sueño que no pesa es el principio cognoscitivo de la ensoñación y la lengua delirante es la poesía en libertad plena. Estos elementos se destacan de nuevo en el poema final.

El último poema, “Semillas para un himno”, resume los presupuestos poéticos de todo el poemario. En su primera publicación, además, aparece dedicado a André Breton, con que se sella el vínculo con la estética y la experiencia surrealista. En el poema aparece la búsqueda de un rompimiento con el mundo dictado por la modernidad para acceder a planos más profundos y elocuentes, donde la vida y la realidad, reunidas de nuevo, se vean transformadas. Su vía principal, su inspiración, será la azarosa revelación poética descifrada en las imágenes que el deseo invoca. De hecho, este poema se sustenta en una reflexión sobre la escritura automática. Los rostros de la revelación son ya el de una naturaleza, el de una mujer o el de las palabras. Pero a diferencia del resto de los poemas, éste se percibe acuñado en un

tono mayor y de intenciones de mayor envergadura. Se acerca un poco, por sus versos extensos que tienden al versículo o a las letanías y por la profundidad con que trata su tema, a los textos de *La estación violenta*.

Hay cuatro áreas temáticas en el texto, distribuidas en seis partes visibles por una especie de estribillo difrásico, o “palabra broche”,⁶² que consiste en la fórmula *Infrecuentes – Instantáneas*. El primer tema señala la revelación de un mundo favorable, de imágenes luminosas y, en su segunda sección, de la aparición de la mujer como centro de esa naturaleza. El segundo tema, enteramente entre paréntesis, señala la presencia de un mundo yermo, del que la actitud surrealista quiere desprenderse. Su aspecto es aciago y sus imágenes, graves, señalan la negación de la vida y la ruina de la naturaleza. En el tercer tema, en dos secciones, se anuncia la revelación de las palabras, sus cualidades creativas y mágicas y sus posibilidades existenciales. El último tema es de nuevo el anuncio de un mundo edénico y de sus imágenes. Sólo que a diferencia del primer tema, éste se enuncia de manera menos referencial; es decir que se lo promueve como acto en primer plano.

El discurso poético se articula por el canon *infrecuentes – instantáneas*, que se refiere a las imágenes de las revelaciones que se han visto ya en todo el poemario. El comportamiento de las imágenes como revelación tras la búsqueda surrealista es el tema del texto. La cualidad de infrecuencia de las imágenes se explica por la idea de la

⁶² Stanton (“Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz”, p. 15) señala: “Según Garibay, los cuatro recursos expresivos característicos de la poesía náhuatl son el paralelismo, el estribillo, la ‘palabras broche’ y el difrasismo. Los cuatro comparten un alto grado de reiteración formalizada que, junto con la densidad metafórica y la extrema polivalencia del simbolismo, dan como resultado una superficie textual de luminosa transparencia que esconde una visión hermética poco accesible. Una impresión de lujo y suntuosidad coexiste con un fondo enigmático.”

inspiración y revelación; es decir, la experiencia poética no puede ser domesticada, es una experiencia libre y azarosa. Ellas sencillamente ocurren, son instantáneas como la revelación misma e inexplicable de lo sagrado. Ésta es una concepción con que Paz dota a su propia idea de surrealismo. La escritura automática aparece en el poema como la culminación de la estética que Octavio Paz se ha planteado. No es intempestiva como en los poemas surrealistas de los años veinte; más bien es reflexiva. El automatismo en Paz no es un abandono; más bien consiste en la contemplación lúcida de la aparición (maduración, florecimiento) de imágenes en las fronteras del subconsciente y de la vigilia.

Infrecuentes (pero también inmerecidas)
Instantáneas (pero es verdad que el tiempo no se mide
Hay instantes que estallan y son astros
Otros son un río detenido y unos árboles fijos
Otros son ese mismo río arrasando los mismos árboles)

Myrna Solotorevsky, en su análisis de “Semillas para un himno”, llama la atención sobre un pasaje de Heidegger que explica estas circunstancias:

Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instaura los dioses y la esencia de las cosas. “Habitar poéticamente” significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es “poética” en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación.⁶³

⁶³ En Myrna Solotorevsky, “Semillas para un himno”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (1979), p. 537. El pasaje citado puede consultarse también en Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, trad. de Samuel Ramos, FCE, México, 1997, p. 139.

Éste es el sentido de las afirmaciones parentéticas de los primeros versos. Las imágenes son infrecuentes pero inmerecidas. Y a la afirmación de que son instantáneas (hecha desde la perspectiva de quien las busca) se corrige (desde la perspectiva desde quien las habita): el tiempo, medida pobre de la razón, es innecesario; *el tiempo no se mide*. Y viene entonces la caracterización simbólica de esos instantes de revelación: son como un árbol o un río, cuyo flujo e idea de trascendencia son dilectos de Paz. Luego de una nueva invocación, *Infrecuentes / Instantáneas*, se señala la cualidad volátil de cualquier imagen, dispuesta para ser al instante cualquier otra cosa. Sin menoscabo de su ser, cada imagen es la máscara de otra cosa:

Infrecuentes

Instantáneas noticias favorables

Dos o tres nubes de cristal de roca

Horas altas como la marea

Estrépito de plumas blancas en el cielo nocturno

Islas en llamas en mitad del Pacífico

Todos son mundos de imágenes suspendidos de un hilo de araña

Comenté al respecto del primer poema cómo la imagen de las nubes ante el ojo del observador representa la diversidad potencial de una imagen surrealista, que cambia según capricho del viento o del ojo. Con esto se reitera la facultad de transfiguración de la imagen. El listado de versos citados muestra en cada línea la conquista del instante, el hallazgo de lo vital en el fondo de las cosas. Las *horas altas* señalan que el tiempo no depende de una mensura, sino de las fuerzas de la naturaleza misma (*como la marea*). *El estrépito de plumas* es una hipálage que cruza la figura de las

aves blancas –que son como presagios– con el relámpago –signo eminente del surrealismo. El estrépito es propio del rayo y son las plumas las que alumbran el cielo. Con esto se marca de nuevo la reunión entre la revelación y el lenguaje como una misma cosa. Las *Islas en llamas en mitad del Pacífico* es una frase de plena factura surrealista. Siendo el Pacífico el océano mayor del mundo, representa bien los territorios distantes del subconsciente; los encuentros surrealistas querrían ocurrir en esas lejanías. Como en otros poetas de este estudio, las *islas* resultan ser las antípodas de la razón; paisaje deseable de la exploración surrealista. Entonces, más que una imagen, estas islas son un emblema surrealista. La isla *en llamas*, además, representa la imagen en su trance máximo de transfiguración por el deseo. A su vez, estas islas pueden ser por sí mismas *mundos de imágenes*; o sea que cada nuevo encuentro es un racimo nuevo de posibilidades expresivas.

Entre tantas imágenes descuella la de la mujer, donde se centran todas las fuerzas emotivas de la naturaleza:

Y entre todos la muchacha que avanza partiendo en dos las altas aguas
Como el sol la muchacha que se abre paso como la llama que avanza
Como el viento partiendo en dos la cortina de nubes
Bello velero femenino
Bello relámpago partiendo en dos al tiempo
Tus hombros tienen la marca de los dientes del amor
La noche polar arde

Se deriva de cada una de las apariciones de la muchacha que ella representa una imagen de rango mayor. Ella muestra una nueva trascendencia sobre las imágenes ya reveladas. El primer verso del ejemplo destaca de base a la mujer de las imágenes

anteriores, caracterizada ahora por *las aguas*. La mujer atraviesa el mar y lo divide en clara alusión al Éxodo.⁶⁴ Pero a diferencia del libro de Moisés, la muchacha atraviesa *las altas aguas*, como si se refiriera de nuevo a las aguas genésicas. Las aguas son altas quizá por efecto de la marea (según se deja creer versos antes) o quizá porque se refieren a un espacio remoto, alta mar. Como el sol entraba en las aguas con espuelas (poema 2), la muchacha, como una llama, se abre paso (¿alusión a Quevedo?). Su presencia supera las imágenes caracterizadas por su especial mutabilidad: no sólo parte en dos la cortina de nubes, sino que actúa como el viento (que también en el poema 2 portaba nombres hermosos), a manera de un soplo o aliento divino que insufla vida a su paso. Más que mar o isla en llamas, la mujer es la posibilidad de acceder a esas revelaciones (*velero*) y el signo del surrealismo se asemeja ya a sí misma: *bello relámpago...*⁶⁵ Su sola presencia manifiesta una vitalidad instantánea en la naturaleza, lo cual se sugiere con el oxímoron: *la noche polar arde*.

El segundo tema, que acusa un mundo aciago y destrozado, se da en un paréntesis posterior a una nueva invocación de las imágenes infrecuentes e instantáneas. Esta invocación vuelve a describir de otra manera el momento de la revelación: “Cuando el mundo entreabre sus puertas y el ángel cabecea a la entrada del jardín”. El mundo aquí se ha equiparado al Paraíso (entonces, ¿el mundo de lo real se considera menos que mundo?). Burlar al ángel significa deshacerse de cualquier predisposición a las revelaciones; es decir, ceder el paso a las fuerzas del

⁶⁴ Éxodo 14, 21: “Moisés extendió su mano sobre el mar. Yavé hizo soplar durante toda la noche un fuerte viento del Oriente que secó el mar.”

⁶⁵ De acuerdo con Ferdinand Alquié (*La filosofía del surrealismo*, p. 119): “la mujer [...] encarna un valor universal y contiene el secreto del Mundo en una especie de eternidad”.

subconsciente. Pero también representa el ángel nuestra condición edénica perdida, vedada y por él vigilada.

La descripción de la realidad envilecida es como sigue:

(Todo se da por añadidura
En una tierra condenada a repetirse sin tregua
Todos somos indignos
Hasta los muertos enrojecen
Hasta los ciegos deletrean la escritura del látigo
Racimos de mendigos cuelgan de las ciudades
Casas de ira torres de frente obtusa)

Se señala aquí la incapacidad de renovación del mundo moderno, que sólo logra crecer por acumulación. La tierra se repetirá sin tregua porque no se ha recuperado la parte originaria del tiempo. El hombre así condenado a vivir sin dignidad (en 1954, sin duda tendría en mente la posguerra) no se libera ni por la muerte ni por la negación a mirar (los ciegos). Con alguna ironía se mencionan racimos, que no son de abundancia alguna, sino de mendigos. Y la ruina de la civilización, *casas de ira y torres de frente obtusa*, alcanza tanto la vida corriente (lo horizontal de la casa) como la ya ausente vida divina (la verticalidad de las torres no existe más).⁶⁶

El tercer tema, luego de una nueva invocación, anuncia la posibilidad ontológica y expresiva de las imágenes del lenguaje poético:

Infrecuentes
Instantáneas
No llegan siempre en forma de palabras
Brotan una espiga de unos labios
Una forma veloz abre las alas

⁶⁶ Por cierto, *torres de frente obtusa* homenajea al verso gongorino: “Altas torres besar sus fundamentos”.

Imprevistas

Instantáneas

Como en la infancia cuando decíamos “ahí viene un navío cargado de...”

Y brotaba instantánea la palabra convocada

Pez

Álamo

Colibrí

Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales

Ávidas de encarnar en imágenes

Aquí se ha ejemplificado como es que las imágenes son instantáneas, pues se reconoce en ellas un carácter mágico, no lejano del mundo infantil. Pero la palabra mágica no sólo nombra, sino que edifica y “aparece” las imágenes invocadas, que rápidamente cobran forma. La frase *una forma veloz abre las alas* es un breve homenaje al “Nocturno sueño” de Villaurrutia, que comienza: “Abría las salas / profundas el sueño”. De nuevo, el primer referente parece ser un ave que abre sus alas. Pero también es posible leer que una forma rauda (indeterminada aún) abra las salas —por alusión a Villaurrutia— del reino de lo subconsciente. La revelación, al abrir las alas, se determina. El pez, el álamo y el colibrí parecen señalar un elemento animado (en el imaginario de Paz el álamo es imagen de flujo)⁶⁷ de cada reino de la naturaleza.

Instantáneas

Imprevistas cifras del mundo

La luz se abre en las diáfanos terrazas del mediodía

Se interna en el bosque como una sonámbula

Penetra en el cuerpo dormido del agua

Por un instante están los nombres habitados

⁶⁷ Recuérdense los versos iniciales de “Piedra de sol”: “un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado más danzante, / un caminar de río que se curva / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre:”.

Los últimos versos, y último tema, vuelven a subrayar los signos principales de la revelación: son cifras; es decir: posible desarrollo verbal. La luz que ilumina las terrazas del día representa el triunfo de la imagen figurada plenamente; pero el carácter de sonambulismo de la luz en el bosque recuerda que para buscar esta inspiración es necesario el abandono de los lineamientos de la razón vigilante. El bosque y las aguas vuelven a mostrar las imágenes en su primera etapa potencial. El verso final ejecuta el mismo efecto del símbolo del relámpago sin recurrir a él. Aquí, el relámpago es las palabras habitadas, vividas e instantáneas.

EL SUEÑO QUE NO PESA Y LA LENGUA QUE DELIRA

El surrealismo en *Semillas para un himno* consiste en una base estética que motiva la temática del libro y sus cualidades estilísticas. No recogió Octavio Paz del surrealismo una colección casual de recursos poéticos, sino una filosofía de la imagen poética. Ahí radica el alcance y la importancia del surrealismo en su obra. La postura estética del libro resulta de reunir las reflexiones sobre el surrealismo con la propia empresa expresiva. Consiste en el encuentro del abandono al subconsciente con una lucidez bastante para dar cuenta de los parajes descubiertos. El errar se convierte en exploración; el sueño en ensoñación. El surrealismo anima cada poema y cada imagen. *Semillas para un himno* sigue premisas surrealistas, pero redescubre y reinventa para la poesía hispanoamericana el valor romántico de la ensoñación. La forma que

adquieran los versos al final de cuentas no desmiente el linaje surrealista; sólo representa la elección libre del comportamiento de los poemas; lo cual implica el mantenerse atento de las expectativas del surrealismo.

La obra de Octavio Paz que participa del surrealismo forma parte tanto del flujo surrealista como de la poesía hispanoamericana. Mientras que no se puede encasillar a Paz en el surrealismo vanguardista, el surrealismo trascendió su primer marco y se articula en la poesía de Paz. Y con ello, su poesía y la poesía hispanoamericana, y el propio surrealismo, evolucionan. Se está pues no ante un espécimen de escuela literaria, sino ante la preocupación creativa en movimiento. El surrealismo alcanza en Octavio Paz su última etapa, donde se aprecia al máximo su alcance expresivo y se esquivan sus manías y aspectos coyunturales. Su encuentro representa una vía de universalidad, no de historicidad. La etapa siguiente será de disolución; de nueva reflexión para diversos resultados.

CONCLUSIÓN

Convergencia de insurgencias
allá en las salas
la sal as sol a solas olas
allá
las alas abren las salas
el surrealismo

Estos versos del “Poema circulatorio” de Octavio Paz alumbran la naturaleza del surrealismo después de su primer estallido. A ese primer golpe siguieron ecos consonantes; variables según la materia donde se reflejaban, pero con un mismo anhelo de libertad, rebelión, amor y ensoñación. El movimiento surrealista, como su poesía, se comportó como un oleaje cuyos ritmos inspiraban formas insólitas que variaban y disgregaban símbolos de la rebelión y de la liberación. La pura naturaleza del movimiento surrealista lo demuestra en sus disensiones, retornos e *insurgencias*. Aun si ahora se lo trata de contener para explicarlo, una de sus características más reveladoras es su naturaleza cambiante e inasible. El surrealismo intenta no cristalizar sus medios expresivos y que las palabras sean al mismo tiempo revelación y estallido. Así persigue el anhelado transformar el mundo, su transfiguración instantánea, que hace de las palabras una reiteración mágica: *la sal as sol a solas olas*. Este movimiento se conserva en tanto que sigue prometiendo el hallazgo de un espacio –*las alas abren las*

salas– y una forma donde el ser humano pueda reconocer sin lastres su naturaleza en libertad.

En este sentido, sus apariciones, pasada la vanguardia, distantes de Breton o fuera de Francia, no sólo son comprensibles, sino que prueban además esta condición. En la literatura hispanoamericana el surrealismo emprendió una aventura verbal que lo renovó a sí mismo y a ella. Reconozco la *revelación* y el *estallido* en la experiencia surrealista hispanoamericana; en su anhelo de transformar el mundo y de inaugurarlo. Así como Breton fue *magus* del surrealismo, Moro, Gómez-Correa, Molina y Paz buscaron en la poesía la vía y la revelación. Éste es el punto de mayor convergencia con el surrealismo y entre sí mismos. La *revelación* consta de los paisajes entrevistos en las ensoñaciones de los versos: el delirio incendiario de la Mandrágora, el manar amoroso de la naturaleza en Moro, la celebración del Mundo recién creado en Paz, la fuga y la exploración de Molina, porque el mundo cambia según hastío, instinto y deseo. El *estallido* consiste en las posibilidades expresivas que se desbocan a partir de la experiencia surrealista hispanoamericana, ya sea en la obra subsecuente de los poetas dichos, ya sea en los trabajos de poetas que heredaron sus relámpagos. El surrealismo hace de la naturaleza de la evolución literaria un asunto vital.

Por su ubicación en el tiempo, el surrealismo en Hispanoamérica ocupa un momento de enlace entre la vanguardia propiamente dicha y una escritura más moderna. El surrealismo es la base nuclear de *la escritura del cambio*, según frase de Julio Ortega.¹ Es decir que tiene un significado con dos vertientes. Una es la de la

¹ J. Ortega, “La escritura plural (*notas sobre tradición y surrealismo*)”.

continuidad de la escritura surrealista; la otra es la de continuidad de la poesía hispanoamericana. Su descubrimiento implica una afirmación de identidad; pues el surrealismo propone búsquedas y el hallazgo sólo es posible, por definición, en el interior del poeta soñador. Y no hay sueño que no nos nombre.

Octavio Paz, consciente de esta condición doble, planteó: “Más adelante llegará el momento de la valoración de ese movimiento. Sobre esto hay que decir que un juicio acerca del surrealismo hispanoamericano deberá tener en cuenta, primero, la aportación hispanoamericana al surrealismo y, segundo, la aportación de los poetas surrealistas hispanoamericanos a la poesía de nuestra lengua.”² La respuesta de la primera cuestión: mientras que el surrealismo se enriquece sin duda con estos poetas, no necesariamente ayudan ellos a definirlo. De más importancia: los poetas hispanoamericanos demostraron que la capacidad de continuidad del surrealismo estaba en su posibilidad de renovación, fuera en la lengua, en las imágenes, en las preferencias léxicas incluso. La respuesta a la segunda cuestión: la poesía de estos autores no podría entenderse sin el surrealismo y la poesía de nuestra lengua necesita de ellos para precisarse. Nuestra poesía encendió algunos de sus mejores momentos gracias a la yesca surrealista. Y más aún, escuelas aparte, hay entre los poemas analizados en estas páginas algunas de las líneas más bellas y esperanzadoras de nuestra literatura. La sola idea de derrumbar la perversa realidad y de restaurar un mundo amoroso basta para una alta estima. Sus palabras son un nuevo principio del mundo.

² Paz, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”, p. 76.

Cabe hacerse una nueva pregunta: aparte de las comprobadas agendas surrealistas, ¿puede reconocerse una tipología característica en el surrealismo hispanoamericano? Pueden sin duda anotarse los elementos comunes entre las cuatro escrituras revisadas; son elementos de una misma preocupación en la concepción del lenguaje poético. Pero difícilmente podrían constituirse en fórmula, pues éstas salen del marco definitorio del surrealismo.

En todo caso, los elementos de convergencia parten de la concepción de la expresión poética, que para todos ellos es una posibilidad de promover un cambio esencial en el mundo por medio de la invocación del deseo y de la exploración más allá del instrumental racional disponible. En Molina y en Gómez-Correa aparece la idea de derribar las formas caducas de la realidad, con miras a encontrar un espacio habitable más genuino. Moro y Paz se ocupan más de desarrollar la fase que sigue, la del mundo que germina mágicamente ante la vista, que se anima al ritmo de la propia emotividad y está repleto de revelaciones, donde nada es contingente ni marcesible. En este punto, los cuatro poetas coinciden en diversas medidas.

En la producción verbal, hay diferentes formas de acercamiento. Una es más cercana a la primera escritura surrealista; trata de seguir el dictado de lo irracional. Ejemplos de esto son César Moro y Gómez-Correa. La otra forma es más reflexiva y razonada; tiende hacia el metalenguaje, enuncia la posibilidad de lograr aquello que el primer tipo intenta experimentar, sin abandonarse a los caprichos del subconsciente. Éste es el caso de Octavio Paz. Enrique Molina queda a medio camino entre ambas

maneras, pues su poesía es una liberación del deseo en las palabras, que no se pretende tampoco un abandono. El resultado de la mejor escritura automática no es el sinsentido, sino la exposición de nuevas gramáticas y sintaxis, cambiantes según se las mira, pero que revelan como nunca el sentido de la vida y del mundo. Y esto se logra en todos los casos. En ellos se quiere que el lenguaje funde un espacio paradisiaco. Tuvo razón Anna Balakian al observar como rasgo característico en los surrealistas hispanoamericanos la idea del deseo como tema primordial, la búsqueda de una visión del mundo más plena atendiendo a las *fuerzas misteriosas del universo*.³

Los elementos formales muestran numerosas coincidencias, como el manejo de una métrica libre, con raras excepciones. En todos los casos, la medida del verso se define por la conciencia de un ritmo establecido por la naturaleza de las *visiones*. En este sentido, el poema surrealista se torna verdadero continuador de ese género discursivo. Tienden estos poemas muchas veces al verso extenso contrapunteado con intervalos breves o secuencias de intervalos breves que culminan en un verso extenso. Esto es muy común en Moro y en Molina. Paz y Gómez-Correa se distancian a veces un poco de la entrega plena al vaivén del lenguaje, pero acentúan en cambio su explosividad. De ahí que tengan algunos poemas de líneas breves, pero vertiginosas por sus implicaciones.

El empleo del léxico ofrece rastros típicamente surrealistas; no sólo porque elijan campos semánticos pertenecientes a lo onírico, lo natural, lo silvestre o al deseo; sino porque las palabras se conciertan por una sintaxis altamente nominalista, en la

³ Véase Anna Balakian, "Latin-American Poets and the Surrealist Heritage".

cual la yuxtaposición y la aposición son recurrentes. De ahí que el principal recurso surrealista sea el *collage*, mientras que el automatismo es una tendencia de empleo no restrictivo y descendente en su uso de Moro a Molina a Gómez-Correa a Paz. La escritura automática, con excepciones de poemas de Gómez-Correa, no se toma como principio poético. Se la encuentra como consecuencia del postulado estético.

En la lectura, los versos son profundamente metafóricos. Su sentido y motivación se desprende de la operación comunicativa común de todos los poemas. Ésta postula un rompimiento simbólico con la realidad, comúnmente por medio de elementos perniciosos como el fuego o fuerzas naturales violentas. Se espera asistir a una revelación, que suele ser producto del deseo. A partir de ese punto prosiguen desencadenamientos de imágenes más o menos interpretables. Lo cierto es que el primer significado visible es precisamente la posibilidad de rompimiento y transfiguración. A partir de ahí, las imágenes son variaciones consecutivas del deseo y sus figuraciones. Incluso cuando una pretendida oscuridad escurre el significado de algún verso, se intuye su sentido, pues sigue siendo consecuencia de una motivación preliminar. Ésta suele ser un enunciado bastante sencillo, como *el amor dedica al amor...* más una serie de complementos que multiplican el elemento original —...*los días de lluvia*—, cuya función, más que enunciar un desarrollo del sujeto, es reflejarlo.

Por lo tanto, la imagen surrealista acaba por tornarse en emblema, es decir, en una suma de significaciones que orbitan una sola preocupación. Y cuya oscuridad aparente es apenas la invitación a experimentarlo. Debe decirse en su favor que la sobrepoblación metafórica no obedece a un tic virtuoso, sino al intento genuino de

decir la realidad; de señalar la experiencia pura y plena del existir humano. Nombrar el mundo tal cual es significa prescindir de interdicciones, ambages, discursos previos, enmascaramientos de una razón tiesa. En verdad, en su producción, la articulación insólita e inmediata de la experiencia de la realidad es la nota del surrealismo; la interpretación delirante, la inspiración azarosa, la urgencia de experiencia y de forma del deseo y su revelación instantánea, son sus elementos.

El tono de los poemas toca lo elegíaco-erótico y lo celebratorio en los cuatro poetas; en Gómez-Correa y en Molina es notorio además lo subversivo. La reflexión sobre el anhelo de la persona amada ofrece constantes resplandores y ásperas angustias. El paraíso recobrado del surrealismo es inestable, como los regocijos y abismos de Moro; el mundo iluminado de Paz, destrozado luego; los espacios amorosos nómadas de Molina y la realidad siempre envenenada de Gómez-Correa. Pero en sus momentos dichosos, se rinde homenaje a la Naturaleza; todo existe bajo la luz del primer día del Mundo y la persona amada es el origen eficiente del espacio y de sus gracias. Por eso, celebrarla y padecerla –sentido elegíaco– es celebrar y experimentar el mundo. Piénsese en la obra de Moro, de Molina y de Paz.

Los cuatro poetas buscan una experiencia más pura del mundo. Se la explora en el deseo, el amor, el sueño y el desfase de la razón y de las edificaciones sociales. La exploración de lo preconscious, la simpatía con lo primitivo o lo infantil, son vías de alcanzar lo primigenio. El panorama que se vislumbra es el de una dimensión mítica, de la infancia o del futuro cargado de promesas. De aquí se llega a la idea de la iluminación del espíritu por medio del poema, es decir, a vislumbrar el punto

supremo de la existencia. Los temas y el comportamiento de los poemas se desprenden constantemente de estas preocupaciones.

La intención de los textos atiende pues a la subversión, la liberación y la fundación; la temática, a lo mítico, lo erótico, lo telúrico; el léxico y los campos semánticos revelan al mismo tiempo la estrategia como la revelación deseada. La construcción sintáctica, que acumula sustantivos en un fuerte nominalismo, la construcción atípica de la imagen, los desencadenamientos, el automatismo, son variantes de la búsqueda de un decir mágico que transforme la realidad. Quizás, surrealismo o no, este resultado es un elemento especialmente valioso, más visible al final de esta investigación.

Al término de este trabajo, y a sus afueras, se ha recuperado un poco más de la obra del evadido César Moro. Se ha sacado de la mera mención historiográfica a Gómez-Correa. He confirmado que la fundación de los valores centrales de la poesía de Enrique Molina se dio antes de *Amantes antípodas* y que *Costumbres errantes* merece igual honor en su lectura. Y que en el centro de un libro tan fundamental como *Libertad bajo palabra* se halla un remanso donde el mundo y su mundo expresivo coinciden. Detrás de cada uno de estos autores hay multitud de tareas nuevas. Pero creo que se han planteado aquí cuatro puntos de partida.

Se ha verificado el comportamiento del surrealismo en nuestra poesía y se ha valorado su aportación, pues ninguno de estos poemarios, centrales para sus poetas, sería comprensible sin el surrealismo. Se ayudó a precisar los elementos que determinan la participación en el surrealismo: participación histórica, simpatía estética

y práctica creativa. Considero que la estrategia de análisis empleada puede resultar útil para otras escrituras que presenten problemas semejantes. Por ejemplo, para responder a la posibilidad de un surrealismo hispanoamericano más allá de esta época, de 1938 a 1954, en que el surrealismo resplandeció en nuestra lengua. Se hace necesaria, en otras generaciones de poetas, la reflexión sobre *modo surrealista*, *parasurrealismo* y *escritura del cambio*. De aquí se desprenden algunos otros trabajos nuevos, que serán la revisión de los otros libros de los poetas aquí vistos: ¿en qué medida conservaron los valores que aquí destellan? También debe revisarse a los otros poetas indudablemente surrealistas; Pellegrini y Westphalen, por ejemplo. Y, en un desprendimiento coherente, ha de analizarse la *escritura* que surge entre el encuentro del surrealismo y la búsqueda, sin ataduras, de la escritura iberoamericana moderna, donde el surrealismo ha transfigurado su propio nombre en favor de la búsqueda.

Herederos de una literatura, o aventureros en ella, los poetas surrealistas de Hispanoamérica influyeron también en su propia lengua. Estamos pues ante un proceso de tradición, de oleaje cultural que en cada vuelco se transforma, pero que en su fuerza e insistencia lleva una fuerte intención expresiva e iluminadora de la condición humana y de sus esperanzas.

BIBLIOGRAFÍA

Se registran aquí todas las obras citadas en este estudio y se agregan algunos materiales consultados, aparte de otras fuentes para el estudio del surrealismo en España. Se dividen por área temática para facilitar la consulta.

SURREALISMO EN GENERAL

- Alonso, Rodolfo, “Vida y pasión del surrealismo”, *Plural*, 113 (febrero de 1981), pp. 32-35.
- Alquié, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, trad. de Benito Gómez, Barral Barcelona, 1974.
- Balakian, Anna, *Surrealism: The Road to the Absolute*, The University of Chicago Press, Chicago, 1986.
- Bédouin, Jean-Louis, *Vingt ans de surréalisme (1939-1959)*, Denoël, París, 1961.
- _____, *La poésie surréaliste*, Seghers, París, 1964. La antología “oficial”; incluye poemas de César Moro y de Octavio Paz.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Andrés Bosch, Labor, Barcelona, 1985.
- _____, *Antología (1913-1966)*, selección de Marguerite Bonnet, trad. de Tomás Segovia, Siglo XXI, México, 2002.
- Durozoi, Gérard, *Histoire du mouvement surréaliste*, Hazan, [París], 2004.
- La Révolution Surréaliste*, colección completa (1924-1929), nota de Georges Sebbag, Éditions Jean-Michel Place, París, 1975.
- Le Surréalisme au Service de la Révolution*, colección completa (1930-1933), nota de Jacqueline Leiner, Éditions Jean-Michel Place, París, 1975.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, París, 1964.
- Pariente, Ángel, *Diccionario temático del surrealismo*, Alianza, Madrid, 1996.
- Pellegrini, Aldo, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Argonauta, Buenos Aires, 2006.

- Riffaterre, Michael, "Extended Metaphor in Surrealist Poetry", en su libro *Text Production*, trad. de Terese Lyons, Columbia University Press, Nueva York, 1983, pp. 202-220.
- _____, "Semantic Incompatibilities in Automatic Writing", en su libro *Text Production*, pp. 221-239.
- Waldberg, Patrick, *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*, FCE, México, 2004.

SURREALISMO EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA

- Alonso, Joseph *et al.* (eds.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, IFEA / PUCP, Lima, 1992.
- Anderson Imbert, Enrique, *Historia de la literatura hispanoamericana, II: Época contemporánea*, primera edición, FCE, México-Buenos Aires, 1961.
- Baciu, Stefan, "Points of Departure towards a History of Latin-American Surrealism", *Cahiers Dada-Surréalisme 2*, Lettres Modernes Minard, París, 1968.
- _____, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Mortiz, México, 1974.
- _____, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Cruz del Sur, Valparaíso, 1979.
- Balakian, Anna, "Latin-American Poets and the Surrealist Heritage", en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España* [véase Earle], pp. 11-19.
- Bodini, Vittorio, *I poeti surrealisti spagnoli*, Einaudi, Turín, 1963. (En español: *Los poetas surrealistas españoles*, trad. de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 1971.
- Breton, André, César Moro, Wolfgang Paalen (organizadores), *Exposición Internacional del Surrealismo*. Enero – febrero de 1940 [catálogo], Galería de Arte Mexicano, México, 1940.
- Carpentier, Alejo, "En la extrema avanzada. Algunas actitudes del 'surrealismo'" [1928], en Verani [véase], pp. 161-165.
- Crow, Mary, "El surrealismo latinoamericano", *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico*, vol. 9, núm. 34 (1995), pp. 193-200.
- Durán Gili, Manuel, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, UNAM / FFL, México, 1950.

- _____, “Hacia una definición de la poesía surrealista latinoamericana”, *Artes Visuales* (México), 4 (octubre-diciembre de 1974), pp. 21-23.
- Dyn. *The Review of Modern Art* (México), seis números, 1942-1944. Hay reimpresión: *Dyn. The Complete Reprint*, ed. de Christian Kloyber, Springer, Viena, 2000.
- Earle, Peter G. y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España*, Universidad de Pennsylvania, Filadelfia, [1977].
- García de la Concha, Víctor (ed.), *El surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982.
- García Gallego, Jesús, *La recepción del surrealismo en España (1924-1931) (La crítica de las revistas literarias en castellano y catalán)*, Ubago, Granada, 1984.
- González Echeverría, Roberto y Emir Rodríguez Monegal, “Interview: Octavio Paz”, *Diacritics*, vol. 2, núm. 3 (1972), pp. 35-40.
- Ilie, Paul *The Surrealist Mode in Spanish Literature*, Universidad de Michigan, Ann Arbor, 1968 (en español: Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Taurus, Madrid, 1972).
- Larrea, Juan, *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*, Ediciones Cuadernos Americanos, México, 1944.
- Lazo, Agustín, “Reseña sobre las actividades sobrerrealistas”, *Cuadernos de Arte*, 3 (marzo de 1938).
- Mariátegui, José Carlos, “El grupo surrealista” [1926], en Verani, pp. 207-208.
- _____, “El balance del suprarrealismo” [1930], en Verani, pp. 209-211.
- Martins, Floriano, *Un nuevo continente. Antología del surrealismo en la poesía de nuestra América*, Andrómeda, San José de Costa Rica, 2004.
- _____, *O começo da busca. O Surrealismo na poesia da América Latina*, Escrituras, São Paulo, 2001.
- Morris, C. B., *Surrealism and Spain, 1920-1936*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972 (en español: *El surrealismo y España, 1920-1936*, Espasa Calpe, Madrid, 2000).
- Ortega, Julio, “La escritura plural (*notas sobre tradición y surrealismo*)”, *Revista Iberoamericana*, 37 (1971), pp. 599-618.
- Pariente, Ángel, *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Júcar, Madrid, 1985.
- Paz, Octavio, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”, *Plural*, 35 (agosto de 1974), pp. 74-76.
- Pérez Minik, Domingo, *Facción española surrealista de Tenerife*, Tusquets, Barcelona, 1975.

- Poblete Araya, Kira, *El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias*, EFU, San Juan (Argentina), 2004.
- Rivas, Pierre, “Le surréalisme en Amérique Hispanique. Heritage et mutation”, en Joseph Alonso *et al.* (eds.), *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*.
- Rodríguez Monegal, Emir, “Surrealism, Magical Realism, Magical Fiction: A Study in Confusion”, en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.), *Surrealismo / Surrealismos. América y España*, pp. 25-32.
- Roy, Joaquín, “¿Hay un surrealismo hispanoamericano?”, *La Palabra y el Hombre*, 38-39 (abril-septiembre de 1981), pp. 32-36.
- Schneider, Luis Mario, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Arte y Libros, México, [1978].
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Valle, Rafael Heliodoro, “Diálogo con André Breton”, *Universidad de México* (junio de 1938), pp. 5-8.
- Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, FCE, México, 2003.

CÉSAR MORO Y PERÚ

OBRAS DE CÉSAR MORO

- César Moro, “André Breton” (poema), *Letras de México*, 5 (mayo de 1938), p. 4.
- _____, “La trayectoria del sueño” [reseña sobre un trabajo de Breton], *Letras de México*, 10 (octubre de 1939), p. 5.
- _____, “La realidad a vista perdida”, *Letras de México*, 11 (noviembre de 1939), p. 8.
- _____, “Varios leones al crepúsculo lamen la corteza rugosa de la tortuga ecuestre”, *El Uso de la Palabra*, 1 (Lima, diciembre de 1939), p. 1.
- _____, presentación del *Catálogo de la Exposición Internacional del Surrealismo. Enero-febrero de 1940*. André Breton, Wolfgang Paalen, César Moro (organizadores), *Aparición de la Gran Esfinge nocturna. Relojes videntes, Perfume de la 5ª dimensión, Marcos radioactivos, Invitaciones quemadas*, Galería de Arte Mexicano, Milán, 18, México, D. F., 1940, s. p.

- _____, “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, “Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas” y “El mundo ilustrado”, en Dudley Fitts, *An Anthology of Contemporary Latin-American Poetry / Antología de la poesía americana [sic] contemporánea*, New Directions, Norfolk, Connecticut, 1942, pp. 380-387.
- _____, “El fuego y la poesía” (II, III y V), en *El Hijo Pródigo*, 15 (junio de 1944), pp. 161-162.
- _____, sobre André Breton, *Arcane 17*, *El Hijo Pródigo*, 30, (septiembre de 1945), pp. 181-182.
- _____, “El mundo ilustrado”, *Prometeus* (México), 1 (febrero de 1949), p. 27.
- _____, “Carta a Xavier Villaurrutia”, *Las Moradas*, 7-8 (1949), pp. 117-120.
- _____, “Un camino de tierra en medio de la tierra” y “Batalla al borde de una catarata”, *A Partir de Cero*, 1 (noviembre de 1952), p. 3 [¿?].
- _____, “La leve pisada del demonio nocturno”, en *Dominical*, supl. de *El Comercio*, Lima, 15 de enero de 1956, p. 2.
- _____, *La tortuga ecuestre y otros poemas 1924-1949*, con una nota de André Coyné, Ediciones Tigrondine, Lima, 1957. Este material trata de reunir toda la poesía en castellano de Moro.
- _____, “El olor y la mirada” y “Oh furor el alba se desprende de tus labios”, *Literatura* (Lima), 1 (febrero de 1958), pp. 3-4.
- _____, “La tortuga ecuestre” [poemario completo], en Julio Ortega, *Palabra de escándalo*, Tusquets, Barcelona, 1974.
- _____, *La tortuga ecuestre y otros textos*, ed. de Julio Ortega, Monte Ávila, Caracas, 1976.
- _____, *Renombre del amor. Antología*, selección, prólogo y notas de Julio Ortega, UNAM, México, s. a. (Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 62.)
- _____, *Los surrealistas franceses*, ed. y prólogo de Luis Mario Schneider, UNAM, México, s. a. (Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 75)
- _____, *Obra poética, 1*, prefacio de André Coyné, edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban, Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.
- _____, *Vida de poeta* (cartas a Westphalen desde México), Lisboa, s. p., 1983. Reproducido en *Vuelta*, 95 (octubre de 1984), pp. 24-30.
- _____, *Couleur de bas-rêves tête de nègre*, Altaforte, Lisboa, 1983. También en *Lienzo* (Lima), 7 (mayo de 1987), pp. 47-67.

- _____, *Ces poèmes... / Estos poemas...*, ed. de André Coyné y trad. de Armando Rojas, Libros Maina, Madrid, 1987.
- _____, *Amour à mort et autres poèmes*, selección y nota de André Coyné, La Différence, Giromagny, 1990.
- _____, “Raphael”, trad. de Armando Rojas y Ricardo Silva-Santisteban, separata de *Lienzo* (Lima), 11 (junio de 1991).
- _____, *La poesía surrealista*, presentación de Ricardo Silva-Santisteban, PUCP, Lima, 1997. Colección valiosa de traducciones de poetas surrealistas franceses.
- _____, *Prestigio del amor*, selección, traducción y prólogo [mismo de la *Obra poética*] de Ricardo Silva-Santisteban, PUCP, Lima, 1998 [con reedición aumentada en 2002]. Incluye *La tortuga ecuestre* completo.
- _____, *La tortuga ecuestre y otros poemas en español*, edición e introducción de Américo Ferrari; epílogo de André Coyné, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- _____, *Los anteojos de azufre*, texto completo en *Amour à Moro*, pp. 159-281.

SOBRE CÉSAR MORO

- Altuna, Elena, “César Moro: escritura y exilio” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 39 (1994), pp. 109-126.
- Breton, André, “Nôtre ami César Moro”, *Le Surréalisme Même*, 1 (1956), p. 60. También aparece en *Amour à Moro* [véase Estela], p. 111.
- Canfield, Martha, “César Moro, ladro di fuoco”, *Sinopia* (Padua), 8 (1987), pp. 20-24.
- _____, “César Moro: ¿bilingüismo o translingüismo?”, en *Encuentro Internacional de Peruanistas*, t. II: *Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú a fines del siglo XX*, Unesco / Universidad de Lima / FCE, [Lima], 1998, pp. 247-256.
- Cardoza y Aragón, Luis, *El río*, FCE, México, 1996, pp. 219 y 268.
- Coyné, André, *César Moro*, Imp. Torres Aguirre, Lima, 1956, 63 pp. Dada la rareza de este material, copio una breve nota de su inicio, p. 2: “He reunido en este folleto el texto ampliado de la charla que pronuncié en el Instituto de Arte Contemporáneo, el 21 de Agosto de 1956, con motivo de la Exposición retrospectiva de la obra pictórica de César Moro y dos textos más antiguos: uno publicado en *El Comercio*, 15 de Enero de

- 1956 (Moro acababa de morir), y el otro en *Cultura*, Año I, N° 1, para presentar un texto inédito *Alfabeto de las Actitudes*.”
- _____, “Carta a Julio Ortega sobre César Moro”, *Revista de Bellas Artes*, 31 (marzo-abril de 1970), pp. 37-38.
- _____, “Al margen”, en Julio Ortega, *Palabra de escándalo*, Tusquets, Barcelona, 1974, pp. 448-451. El editor informa que “Esta nota de André Coyné es el prólogo que escribió en 1967 para una frustrada edición de *La tortuga ecuestre* en Buenos Aires.”
- _____, “César Moro entre Lima, París y México”, prólogo a César Moro, *Obra poética 1*, p. 18. Aparece también en Julio Ortega (ed.), *Covergencias / divergencias / incidencias*, Tusquets, Barcelona, 1973, pp. 215-227.
- _____, “César Moro: El hilo de Ariadna”, *Ínsula*, 29 (1974), pp. 3 y 12.
- _____, “No en vano nacido”, *Eco*, 243, enero 1982, pp. 287-306.
- _____, “Moro entre otros y en sus días”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 448 (octubre de 1987), pp. 73-89.
- _____, “César Moro: surrealismo y poesía”, *Biblioteca de México*, 13 (enero-febrero, 1993), pp. 15-20. Contiene algunas prosas de Moro, fotografías y demás documentos sobre el surrealismo hispanoamericano. El artículo de Coyné apareció originalmente en *Avatares del surrealismo en el Perú y América Latina* [véase SURREALISMO EN HISPANOAMÉRICA], pp. 189-202.
- Estela, Carlos y José Ignacio Padilla (eds.), *Amour à Moro. Homenaje a César Moro*, Signo Lotófago / Centro Cultural de España, Lima, 2003. Además de artículos *ex profeso*, contiene una antología de poemas, la versión completa de *Los anteojos de azufre* y otros documentos.
- Favaron, Pedro, *Caminando sobre el abismo: vida y poesía en César Moro*, Antares, Artes y Letras, Lima, 2003. Incluye numerosas fotografías.
- Ferrari, Américo, “Tres exiliados”, *Eco*, 230 (diciembre de 1980), pp. 175-187.
- _____, “César Moro y su obra poética” en su libro *La soledad sonora. Voces poéticas del Perú e Hispanoamérica*, PUCP, Lima, 2003, pp. 229-238.
- _____, “Lord Moro en las moradas del amor”, en *La soledad sonora...*, pp. 239-249.
- _____, “Traducción y bilingüismo: El caso de César Moro”, en *La soledad sonora...*, pp. 251-259.
- Mutis, Álvaro, “Encuentro con César Moro”, *Amaru*, 9 (marzo de 1969), p. 52.

- Núñez, Estuardo, *Panorama actual de la poesía peruana*, Antena, Lima, 1938.
- Ortega, Julio, “Introducción a César Moro”, *Revista de Bellas Artes*, 31 (enero-febrero., 1970), pp. 4-9.
- _____, “Moro, Westphalen y el surrealismo”, *Biblioteca de México*, 13 (ene.-feb. de 1993).
También aparece en Julio Ortega, *Arte de innovar*, UNAM, México, 1994, pp. 43-68.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 3: *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001. Sobre César Moro: pp. 418-421.
- _____, sobre César Moro, *La tortuga ecuestre y otros textos*, Monte Ávila, Caracas, 1976, *Vuelta*, 1 (marzo de 1977), pp. 35-36.
- Quijano, Rodrigo, “Con Los Anteojos de Azufre: Notas sobre Moro y las Artes Visuales”, en *Con los anteojos de azufre*, Centro Cultural de España, Lima, 2000. Disponible en: <http://webserver.rcp.net.pe/convenios/moro/videamoro.htm>
- Ruiz Ayala, Iván, *César Moro y La tortuga ecuestre*, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1998.
- Sucre, Guillermo, *La máscara / La transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975, pp. 398-404. Hay edición posterior en el FCE, México, 1985.
- Vargas, Rafael, “Notas acerca de la relación entre César Moro y André Breton”, en *Amour à Moro* [véase Estela], pp. 106-110.
- Villaurrutia, Xavier, sobre *Le château de grison*, *El Hijo Pródigo*, 7 (octubre de 1943), p. 81.
- Westphalen, Emilio Adolfo, “Moro: *Le château de grison*”, en su libro *Escritos varios sobre arte y poesía*, FCE, Lima, 1996, pp. 35-36. Recopilado de *La Prensa* (Lima), 20 de febrero de 1944.
- _____, “Nota sobre César Moro”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 106-111. Publicado originalmente en *Revista de Cultura Peruana*, 4 (enero de 1965).
- _____, “Surrealismo a la distancia”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 151-152.
- _____, “César Moro en 1922”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 170-176. Recopilado de *Debate* (Lima), 32 (mayo de 1985).
- _____, “Sobre César Moro”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, p. 193.
- _____, “Para una semblanza de César Moro”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 194-204.

- _____, “Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 205-217.
- _____, “Pintura y dibujos de César Moro”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 296-298. Aparece, con reproducciones, en *Amaru*, 9 (marzo 1969).
- _____, “La primera exposición surrealista en América Latina”, en *Escritos varios sobre arte y poesía*, pp. 305-311.
- Westphalen, Yolanda, *César Moro: La poética del ritual y la escritura mítica de la modernidad*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2001.
- Zondek, Verónica, “Al galope con *La tortuga ecuestre*”, en *Amour à Moro* [véase Estela] pp. 54-56.

ENRIQUE GÓMEZ-CORREA, LA MANDRÁGORA Y CHILE

OBRAS DE ENRIQUE GÓMEZ-CORREA

- Enrique Gómez-Correa, *Las hijas de la memoria. El arte erótico. La violencia. Rayos X*, Mandrágora, Santiago de Chile, 1940.
- _____, *Poesía explosiva (1935-1973)*, prefacio de Stefan Baciu, Mandrágora / Ediciones “Aire Libre”, Santiago de Chile, 1973.

REVISTAS

- Leitmotiv. Boletín de Hechos & Ideas*, dos números (1942-1943).
- Mandrágora*, siete números (1938-1943).

OBRAS SOBRE GÓMEZ-CORREA Y LA MANDRÁGORA

- Arenas, Gómez-Correa, Cáceres, *El AGC de la mandrágora*, Mandrágora, Santiago, 1957.
- Arenas, Braulio, “Letter from Chile”, *VVV*, 2-3 (marzo de 1943), p. 124.
- Baciu, Stefan, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Cruz del Sur, Valparaíso, 1979.

- Cerda, Martín, “Gómez-Correa, surrealista activo”, *Atenea. Revista de Ciencia y Arte*, 452 (1985), pp. 57-58.
- Contreras, Marta, “Surrealismo en Chile”, *Atenea. Revista de Ciencia y Arte*, 452 (1985), 29-55.
- Foote, Susan, “El surrealismo en Chile y la revista *Leitmotiv*”, *Acta Literaria*, 20 (1995), pp. 37-44.
- Lihn, Enrique, “El surrealismo en Chile”, *Atenea*, 423 (1970), pp. 91-96.
- Martínez, Luz Ángela (coord.), “Retablo de literatura chilena: Mandrágora”, portal electrónico de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, disponible en <http://www.mandragora.uchile.cl/> Incluye textos y crítica sobre los integrantes de la Mandrágora.
- Martins, Floriano, *Escritura conquistada. Diálogos con poetas latino-americanos*, Letra & Música Comunicação, Fortaleza, 1998.
- Mussy, Luis G. de, *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*, Universidad Finis Terrae, Oaxaca, 2001. Incluye la reproducción completa de las revistas del grupo Mandrágora; el nutrido estudio preliminar se encuentra disponible en <http://www.mandragora.uchile.cl/critica/testimonios/grupal/index.htm>
- Ortega Parada, Hernán, *Arquitectura del escritor Enrique Gómez-Correa*, Huelén, Santiago, 1999.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, v. 3: *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Alianza, Madrid, 2001.
- Valente, Ignacio, “Gómez-Correa como surrealista”, *Atenea. Revista de Ciencia y Arte*, 452 (1985), pp. 59-62.
- Vassallo, Barrientos, Artigas, *Mandrágora*, Pentagrama, Santiago de Chile, 2000. Transcripción de los números de *Mandrágora*, con eventuales errores.

ENRIQUE MOLINA Y ARGENTINA

DE ENRIQUE MOLINA

- Enrique Molina, *Costumbres errantes o La redondez de la Tierra*, con un retrato del autor por Luis Seoane, Botella al Mar, Buenos Aires, 1951.
- _____, *Obra poética*, Monte Ávila, Caracas, 1978.

REVISTAS

A Partir de Cero, tres números (1952-1956).

Ciclo, dos números (1948-1949).

Letra y Línea, cuatro números (1953-1954).

Qué, dos números (1928-1930).

SOBRE ENRIQUE MOLINA Y EL SURREALISMO ARGENTINO

Antelo, Raúl, “Poesía hermética y surrealismo”, en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 9: *El oficio se afirma*, Emecé, Buenos Aires, 2004, pp. 373-400.

Baciu, Stefan, *Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas*, Cruz del Sur, Valparaíso, 1979.

Ceselli, Juan José, *Poesía argentina de vanguardia. Surrealismo e invencionismo*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Buenos Aires, 1964.

Fernández Moreno, César, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1967.

Loustanau, Fernando y Javier Barreiro, “Enrique Molina: a partir de cero”, entrevista, 1987, disponible en <http://triplov.com/surreal/molina.html>

Mendoza, Roseanne, “La poesía de Enrique Molina: Aventura del deseo”, tesis doctoral, Universidad de Pittsburg, 1978.

Molina, Enrique, “Noticia autobiográfica” [1945], en Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, p. 545.

_____, “El horizonte del deseo”, *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 111 (marzo de 1980), pp. 13-14.

_____, “La divinidad está en las cosas”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 37, núm. 9 (enero de 1982), pp. 32-33.

O’Hara, Edgar, “Enrique Molina: Soy un acompañante del surrealismo”, entrevista, *Plural*, 13 (noviembre de 1983), pp. 9-13.

Ortega, Julio, “Notas sobre Enrique Molina”, *Revista Iberoamericana*, 35 (1969), pp. 531-538.

- Pellegrini, Aldo, *Para contribuir a la confusión general. Una visión del arte, la poesía y el mundo contemporáneos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1965.
- _____, *La valija de fuego (Poesía completa)*, Argonauta, Buenos Aires, 2001.
- Poblete Araya, Kira, *El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias*, EFU, San Juan [Argentina], 2004.
- _____, “El surrealismo argentino y su praxis”, en Carlos García y Dieter Reichardt (eds.), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Vervuert / Iberoamericana, Madrid / Fráncfort del Meno, 2004, pp. 233-241.
- Roggiano, Alfredo, “El surrealismo en Argentina y Enrique Molina”, en Peter G. Earle y Germán Gullón (eds.) [ver], pp. 81-91.
- Sefamí, Jacobo, “Itinerario de memorias: Entrevista con Enrique Molina”, *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, 23 (noviembre de 1994), pp. 143-149.
- Sola, Graciela de, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1967.
- Sucre, Guillermo, “La belleza demoníaca del mundo”, en su libro *La máscara la transparencia*, Monte Ávila, Caracas, 1975, pp. 413-421.
- Torre, Guillermo de, “Neodadaísmo y superrealismo”, *Proa*, 6 (enero de 1925), pp. 51-60.
- Torres Fierro, Danubio, “Un poeta en la intemperie. Entrevista a Enrique Molina”, *Revista de la Universidad de México*, vol. 37, núm. 9 (enero de 1982), pp. 31-35.
- Vera Ocampo, Raúl, “Un lenguaje nacido de la intuición y del asombro” [entrevista con Enrique Molina], *Zona Franca*, 13-14 (mayo-agosto de 1979), pp. 22-23.
- Zonana, Víctor Gustavo, “El hijo pródigo de la poesía del '40: Enrique Molina”, *Revista de Literaturas Modernas*, 31 (2001), pp. 193-218.

OCTAVIO PAZ Y MÉXICO

OBRAS DE OCTAVIO PAZ

- Octavio Paz, *A la orilla del mundo*, Agencia Editora Mexicana, México, 1942.
- _____, *Libertad bajo palabra*, Tezontle, México, 1949.

- _____, “Papillon d’obsidiènne”, traducción al francés de Martine y Monique Fong, en *Almanach surréaliste du demi-siècle*, número especial de *La Nef*, núm. 63/64 (marzo/abril de 1950), pp. 29-31.
- _____, *Semillas para un himno*, Tezontle, México, 1954.
- _____, *Las peras el olmo*, UNAM, México, 1957.
- _____, *El arco y la lira*, en sus *Obras completas*, t. 1: *La casa de la presencia. Poesía e historia*, FCE, México, 1994.
- _____, *Obras completas*, t. 11: *Obra poética I (1935-1970)*, FCE, México, 1997.
- _____, *Primeras letras*, en *Obras completas*, t. 13: *Miscelánea I. Primeros escritos*, FCE, México, 1999.
- _____, *Obras completas*, 15 t., FCE, México, 1999.
- _____, *Libertad bajo palabra*, edición de Enrico Mario Santí, Cátedra, Madrid, 2000.
- _____, *El arco y la lira*, edición facsimilar conmemorativa, 50 aniversario (1956-2006), FCE, México, 2006.

OBRAS SOBRE OCTAVIO PAZ Y EL SURREALISMO EN MÉXICO

- Alazraki, Jaime, “Para una poética del silencio”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 115, núms. 343-345 (1979), pp. 157-184.
- King, Lloyd, “The Aesthetic Credo of Octavio Paz”, *Hispanic Review*, 37 (1969), pp. 383-393.
- Oviedo, Rocío, “El tiempo de la historia en Octavio Paz”, *Ínsula*, vol. 46, núms. 532-533 (abril-mayo de 1991) pp. 24-26.
- Pacheco, José Emilio, “La batalla del surrealismo (Octavio Paz y la revista *Estaciones*)”, en Peter Earle (ed.) [ver], pp. 49-54.
- Phillips, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, FCE, Madrid, 1976.
- Schneider, Luis Mario, “Octavio Paz en los avatares del surrealismo, en Joseph Alonso [ed.], *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina*, Institut Français d’Études Andines / Pontificia Universidad Católica, Lima, 1992.
- Soloterevsky, Myrna, “Semillas para un himno”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 343-345 (1979), pp. 533-552.
- Stanton, Anthony, “Huellas precolombinas en *Semillas para un himno* de Octavio Paz”, en *Actas de la AIH*, Irvine, 1992, pp. 11-20.

- _____, “Postfacio: prehistoria y recepción de un libro insólito: *El arco y la lira* (1956)”, en Octavio Paz, *El arco y la lira*, edición facsimilar conmemorativa, 50 aniversario (1956-2006), FCE, México, 2006, pp. XXI-LV.
- Szyszlo, Fernando de, “Días de París del 49”, *Ínsula*, vol. 46, núms. 532-533 (abril-mayo de 1991), pp. 50-51.
- Verani, Hugo J., “‘Mariposa de obsidiana’: una poética surrealista de Octavio Paz”, *Literatura Mexicana*, 5 (1994), pp. 429-442.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*, FCE, México, 1966.
- Wilson, Jason, *Octavio Paz: A Study of His Poetics*, Cambridge University Press, Londres, 1979.
- _____, *Octavio Paz*, Twayne, Boston, 1986.

OTRAS OBRAS CONSULTADAS

- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, trad. de Mario Monteforte Toledo, FCE, México, 1954.
- Bell, Michel, *Primitivism*, Methuen, Londres, 1972.
- Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1997.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, trad. de L. J. Hernández, FCE, México, 2001.
- _____, *The Masks of God: Primitive Mythology*, Penguin Compass, Nueva York, [1991].
- Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, trad. de Samuel Ramos, FCE, México, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude, *El totemismo en la actualidad*, trad. de Francisco González, FCE, México, 1965.
- Oesterreicher-Mollwo, Marianne, [Diccionario de] *Símbolos*, trad. de Purificación Murga, Rioduero, Madrid, 1983.
- Ortiz, Víctor Manuel, “Algunos antecedentes sobre el uso del color en el México indígena”, *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 12, núm. 48 (1991), pp. 105-114.
- Preminger y Brogan (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993.
- Rilke, Rainer Maria, *Fifty Selected Poems*, con notas y traducciones de C. F. MacIntyre, University of California Press, Berkeley, 1940.

Welsh, Andrew, *Roots of Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1978.

_____, *Poesía*, trad. de José María Valverde, ed. de Jordi Llovet, Ellago Eds., Castellón, 2007.

Rimbaud, Arthur, *Iluminaciones (Illuminations)* seguidas de *Cartas del vidente*, ed. de Ramón Buenaventura, Hiperión, Madrid, 1985.

Wellek, René y Austin Warren, *Theory of Literature*, 3a ed., Harcourt Brace, San Diego, 1984.