



**STEFAN
BACIU**

**ANTOLOGIA
DE LA
POESIA
SURREALISTA
LATINOAMERICANA**

STEFAN BACIU: ANTOLOGÍA DE LA POESÍA SURREALISTA
LATINOAMERICANA

C O N F R O N T A C I O N E S

LOS CRÍTICOS

JOAQUÍN MORTIZ • MÉXICO

STEFAN BACIU

ⁿ
*Antología de la poesía
surrealista
latinoamericana*"



70475

Primera edición, febrero de 1974
D. R. © Editorial Joaquín Mortiz, S. A.
Tabasco 106, México 7, D. F.

A QUIEN INTERESAR PUEDA...

La idea de esta Antología nació en Río de Janeiro, en el año de 1955, cuando durante una entrevista con Benjamin Péret estudiamos la situación del surrealismo en el mundo y en Latinoamérica. La primera lista de los poetas, hecha apriisa, fue escrita en aquella noche ya muy lejana, en la biblioteca de una casa de la *Rua Faro*, al pie de la montaña del Corcovado.

Al correr de los años, a medida que iba haciendo las investigaciones no siempre fáciles, puesto que muchos de los textos y de las fuentes usadas ya están totalmente agotadas —constituyendo rarezas bibliográficas— el plan del libro maduró, hasta hacerse definitivo en la forma que, por medio de nuestro amigo, el poeta Jean-Louis Bédouin, se lo presenté a André y Elisa Breton, quienes tuvieron la generosidad de verificarlo y dar su *visto bueno* a la *lista de los nombres de los poetas escogidos* para cada país.

En 1967 escribí un corto ensayo que sirvió como punto de partida para el presente estudio introductorio: "Points of departure towards a history of Latin-American Surrealism", y después de su publicación —en el mismo año— en la revista *Cahiers Dada-Surréalisme* de París, recibí un mensaje de Octavio Paz, quien me alentó y me animó para que terminara el libro en su forma actual. Este gesto inesperado, así como más tarde sus sugerencias y críticas, fueron decisivas en la última fase del trabajo; hasta tal punto que sin su ayuda difícilmente habría podido llevar la Antología hasta su fin.

Para la organización del trabajo y para la selección de poemas, documentos y material iconográfico, ha sido muy importante la constante colaboración de Aldo Pellegrini, para la Argentina; de Alina de Silva y Rafael Méndez Doridi, para el Perú; de Braulio Arenas y Enrique Gómez-Correa, para Chile; de Magloire-Saint-Aude y Maurice Lubin, para el Haití.

También recibí ayuda en el desarrollo de las investigaciones, de mis amigos Carlos Mérida y Jean Charlot, quie-

nes con generosidad me prestaron libros y documentos, abriéndome sus archivos.

Finalmente, deseo dejar constancia de mi gratitud a la memoria de Guillermo de Torre y Manuel Bandeira, así como a los amigos Francisco Aguilera, Germán List Arzubide, Rodrigo García Treviño, Enrique Labrador Ruiz, Alberto Baeza Flores, Ludwig Zeller y Jacques Hérold, quienes me ayudaron y aconsejaron con paciencia e interés siempre despierto.

La revisión del texto, el trabajo de mecanografía y la organización del manuscrito fueron hechos por mi estudiante Diana López-Rey. A todos, mi más sincero reconocimiento.

STEFAN BACIU
Honolulu-Hawaii
1971

*a la memoria de
Benjamin Péret
a la presencia de
Octavio Paz*

Se dice con frecuencia que la ambigüedad del surrealismo consiste en ser un movimiento de poetas y pintores que, no obstante, se rehusa a ser juzgado con criterios estéticos. ¿No ocurre lo mismo con todas las tendencias artísticas del pasado y con todas las obras de los grandes poetas y pintores? El "arte" es una invención de los filósofos. Nietzsche enterró a las dos y bailó sobre su tumba: lo que llamamos arte es juego. La voluntad surrealista de borrar las fronteras entre el arte y la vida no es nueva; son nuevos los términos en que se expresó y es nuevo el significado de su acción. Ni "vida artística" ni "arte vital": regresar al origen de la palabra, al momento en que hablar es sinónimo de crear. Ignoro cuál será el porvenir del grupo surrealista; estoy seguro de que la corriente que va del romanticismo alemán y de Blake al surrealismo no desaparecerá. Vivirá al margen, será la *otra* voz.

OCTAVIO PAZ, *Corriente Alternas*

TENTATIVA DE UNA DEFINICIÓN DEL SURREALISMO: FRONTERAS Y EXPLICACIÓN DE LA SELECCIÓN

Para definir la noción de *surrealismo* (en la medida en que la luz o la tempestad pueden ser expresadas por medio de palabras), trataremos de seleccionar —de las muchas que se han hecho— algunas de las más representativas definiciones, las cuales se dividen en dos categorías:

a) aquellas hechas por surrealistas de Europa;

b) aquellas hechas por surrealistas latinoamericanos, ya que existe una marcada diferencia entre el surrealismo europeo y aquél de Latinoamérica. Este último no puede ni debe ser considerado como una sucursal o expresión lateral del europeo por razones que se expresan de manera orgánica y natural en las obras literarias y en el arte de los surrealistas latinoamericanos.

André Breton define el surrealismo así:

Todo hace creer que existe un cierto punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contradictoriamente. Será inútil buscar otra razón a la actividad surrealista que la esperanza de determinación de este punto.

Pero la más conocida definición de Breton se encuentra —“une fois pour toutes”— en el *Manifiesto del Surrealismo*:

Surrealismo s.m., automatismo psíquico puro por medio del cual se desea expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de cualquier control ejercido por la razón, fuera de cualquier preocupación estética o moral.

ENCICL. Filosofía. El surrealismo se basa sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación, descuidadas hasta entonces, sobre la omnipotencia del sueño, al juego desinteresado del pensamiento.

Tiende a destruir definitivamente todos los otros mecanismos psíquicos, sustituyéndose a ellos en la solución de los principales problemas de la vida. Han hecho acto de SURREALISMO ABSOLUTO los señores: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picón, Soupault, Vitrac.

En sus mejores días surrealistas, Paul Éluard escribió estas palabras —que hoy en día tienen tanto valor como en el año que fueron pensadas— aunque el propio Éluard, más tarde, las traicionó con su desertión en el campo stalinista:

El surrealismo, que es un instrumento de conocimiento y, por esto mismo, un instrumento de conquista como también de defensa, trabaja para revelar la profunda conciencia del hombre, para reducir las diferencias que existen entre los hombres.

Instrumento de conocimiento más que cualquier otra cosa, el surrealismo trató de acercar a los hombres para hacer una sociedad mejor y más justa. En este sentido, los esfuerzos de Breton han sido casi proféticos: Flora Tristán y Lautréamont, Charles Fourier y Leon Trotsky, quienes se encuentran entre los grandes nombres del surrealismo, dedicaron sus vidas al acercamiento del hombre al hombre, por encima de fronteras y banderas, de gobiernos e instituciones. No se puede olvidar que los surrealistas han sido los primeros en respaldar —en grupo— al “ciudadano del mundo”, Garry Davies, en una época cuando este raro norteamericano despertaba más bien pena y sonrisas irónicas. Además, las ideas de Trotsky, más válidas y más activas hoy que en cualquier época, constituyen un puente destinado a pasar sobre muchas aguas que aún separan al hombre del hombre. Quien desee ver en el surrealismo una utopía (y no han sido pocos), se dará cuenta —cada vez más— que el surrealismo es un pensamiento en acción.

Finalmente, de las definiciones francesas, he aquí esta de Marcel Raymond: “Jamás en Francia una *escuela* de poetas había confundido de esta manera, y muy conscientemente, el problema de la poesía con el problema crucial del ser.”

Naturalmente que la “confusión” de la cual habla Raymond es el deseo violento de los surrealistas de obtener, a través de esta ósmosis, otra vida en la cual —como en la

afirmación de Éluard— puedan ser reducidas las diferencias entre los hombres del mundo entero. Hay pues, en estas tres definiciones, que son también tomas de posición, puntos de contacto que no se deben perder de vista si se desea comprender la selección de los poetas y de sus poemas en esta Antología.

Octavio Paz, quien es el más destacado representante de la poesía y del pensamiento surrealista en Latinoamérica, además de ser uno de sus más importantes voceros en el mundo, en una de sus conversaciones con Breton definió el surrealismo así:

Para mí el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo, como la lepra en la Edad Media o los “alumbrados” españoles en el siglo xvi; negación necesaria de Occidente, viviría tanto como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro.

Éste es el fragmento esencial de una conversación que el poeta mexicano mantuvo en 1964, durante un paseo nocturno en París, en el barrio Les Halles; Paz añade que Breton se quedó “impresionado” con su exaltación.

La respuesta de Breton, que es otra de sus notables definiciones, fue la siguiente:

La negación vive en función de la afirmación y ésta de aquélla; dudo mucho que el mundo que empieza ahora pueda definirse como afirmación o negación; entramos en una zona neutra y la rebelión surrealista deberá expresarse en formas que no sean ni la negación ni la afirmación. Estamos más allá de repro-bación o aprobación...

Este “más allá” tiene algo del sentido trágico y nietzscheano del “jenseits von Gut und Böse”, pero lo que parece más notable en este fragmento de conversación es la palabra *rebelión* empleada por Breton, que casi siempre solía usar la palabra *revolución*. A nuestro juicio, ya en 1964 Breton tenía una fuerte premonición del hecho de que la revolución sería —durante algún tiempo— sustituida por la rebelión. Los acontecimientos de París en 1968 (Sorbona), darían razón, una vez más, a Breton: se está viviendo en la *zona neutra*,

y en esta zona la rebelión surrealista se expresa de manera permanente en las calles y en el aula —por medio de manifestos, revistas y slogans— “más allá de reprobación o aprobación”.

No sé si Octavio Paz, quien escuchó estas palabras de Breton, dará la misma interpretación que la nuestra; pero, según los acontecimientos ocurridos en esta *zona neutra*, creo que difícilmente puede haber otra. El mismo Octavio Paz añade el siguiente comentario a las palabras de Breton:

No es la primera vez que Breton pidió “*la ocultación*” del surrealismo, pero pocas veces lo declaró con tal decisión. Quizá pensaba que el movimiento recobraría su fecundidad sólo si se mostraba capaz de convertirse en una fuerza subterránea. ¿Vuelta a las catacumbas? No sé. Me pregunto si en una sociedad como la nuestra, en la que se han desvanecido las antiguas contradicciones —no en beneficio del principio de identidad sino para una suerte de anulación y desvalorización universales— aún tiene sentido lo que llamaba Mallarmé, la “acción restringida”: ¿publicar es todavía una forma de acción, o es una manera de disolverla en el anonimato de la publicidad?

Escribiendo como si fuera en el nombre de sus compañeros de la Mandrágora, el poeta chileno Enrique Gómez-Correa, afirma:

Para nosotros el surrealismo es lo que para Baudelaire fue el romanticismo: la expresión más reciente de la belleza.

Esto no nos debe sorprender puesto que la Mandrágora no es otra cosa sino una pura representación del romanticismo, transformada en Chile a través de la visión de la *loca geografía* chilena y del *peso de la noche*; dos nociones básicas, la primera de Benjamín Subercaseaux y la segunda de Diego Portales, sin las cuales la comprensión de Chile —y más específicamente, del surrealismo chileno— es casi imposible.

Ante tan exactas definiciones, entre las cuales aquellas del primer grupo constituyen —lo repetimos— el reflejo europeo del surrealismo y su irradiación universal, y aquellas del segundo la visión latinoamericana, el diccionario universal *Larousse* (edición de 1964) nos presenta una definición errada que, para la mayoría de los lectores e interesados, tal vez

constituye el primer punto de la confusión que en seguida trataremos de aclarar. Dicho diccionario define el surrealismo de la siguiente manera:

SURREALISMO m. Esfuerzo para sobrepasar lo real, por medio de lo imaginario y lo irracional. Movimiento literario y artístico que intenta expresar el pensamiento puro con exclusión de toda lógica o preocupación moral y estética.

—Los precursores de esta doctrina fueron Rimbaud, Apollinaire y Kafka, y no tomó el nombre de *surrealismo* hasta 1924, después del manifiesto de André Breton. En literatura sobresalen Breton, Aragon, Éluard, en parte García Lorca, Alberti y Aleixandre. En pintura, Chirico, Picasso, Miró, Dalí, Max Ernst, Klee, etc.

La definición es un perfecto ejemplo de confusión e informaciones erradas, de manera que ya no puede, desgraciadamente, sorprender a nadie que la palabra *surrealismo* y *surrealista* se empleen frecuentemente en “el sentido del diccionario” es decir, falsamente.

Primero, el surrealismo no es ni ha sido una “doctrina”; *segundo*, Kafka jamás podrá ser colocado al lado de Rimbaud y Apollinaire, cuyos nombres como precursores pueden ser mejor acompañados por los nombres —también famosos— del Marqués de Sade o del Conde de Lautréamont; *tercero*, Aragon y Éluard “sobresalen” en el surrealismo únicamente hasta la época cuando fueron expulsados del Movimiento por sus actividades políticas (sería más útil mencionar a Benjamín Péret), *cuarto*, García Lorca, Alberti y Aleixandre no “sobresalen” en el surrealismo de ningún modo, ni siquiera “en parte”, y su poesía sólo puede ser llamada *surrealizante* a través de lo que —según el mismo Alberti— “estaba en el aire”. Esta mezcla permanente de lo surrealista con lo *surrealizante* es uno de los peligros que enfrenta la literatura y la historia literaria, y la confusión ha sido tan grande, que se han organizado listas, libros y hasta antologías con “surrealistas”, que, en realidad, son surrealizantes, y esto también, sólo hasta cierta época; *quinto*, Klee nunca formó parte del surrealismo, aunque, erradamente, su nombre y su obra se consideran hoy en día (por los lectores del Larousse o por quienes suelen “informarse” en tales fuentes), como “surrealistas”.

Fuera de Francia, sólo se puede hablar de un surrealismo con características definidas en Latinoamérica. Esto significa, según nuestro juicio, que el surrealismo —de la manera como se manifiesta en Latinoamérica— tiene como punto de partida el movimiento de Francia, manteniendo estrechos contactos con éste, tanto en el terreno ideológico como en aquel literario y artístico, expresándose de manera peculiar, típica no sólo del Continente como un todo sino de cada país.

Para mayor aclaración de esta idea, daremos un solo ejemplo: la expresión típica —a través de la pintura surrealista— del mundo afro-chino-americano del Caribe y su pintura con Wifredo Lam, jamás se podrá confundir, ni siquiera acercar, a la pintura del surrealista chileno Matta, puesto que éste —en el mismo mundo surrealista— pinta otra realidad: aquella araucana, de los temblores de tierra y del frío.

Esto no ha ocurrido en ningún otro lugar del mundo: no se puede hablar de un surrealismo norteamericano, ni de uno japonés (si bien en este país las ediciones y manifestaciones surrealistas se han desarrollado con un ritmo dinámico). En Europa, el surrealismo escandinavo, el checoslovaco, el rumano o el yugoslavo, es casi idéntico al de Francia, de donde se han inspirado los escritores y artistas de cada país.

Quien se ha dado cuenta de esto ha sido André Breton, cuando al llegar a México en 1938, hablando con el escritor e historiador hondureño Rafael Heliodoro Valle y contestando a su pregunta “¿existe un México surrealista?”, dijo que: “México tiende a ser el lugar surrealista por excelencia. Encuentro México surrealista en su relieve, en su flora, en el dinamismo que le confiere la mezcla de sus razas, así como en sus aspiraciones más altas.” He aquí una de las más certeras visiones del surrealismo latinoamericano, y el hecho de que esta visión sea del propio Breton, no deja lugar a dudas sobre nuestro punto de vista.

Cada país latinoamericano *en sí* es un “lugar surrealista por excelencia”: cuando en Bolivia un general proclama una amnistía y los presos de la cárcel de La Paz (que tiene un nombre surrealista: “Panóptico”) rehusan salir al ver a los comandos de la “revolución nacional”, alegando que están enfermos de gripe; así comprueban que, fuera de su relieve

y de su flora —que no es aquella de México—, Bolivia también es un país surrealista. Y cuando un diplomático guatemalteco, representando a un gobierno que en el país perseguía a los guerrilleros, decíase (en el extranjero) representante de la revolución, mientras que los guerrilleros lo acusaban de “haberse vendido por un plato de lentejas”, significa que Guatemala también tiene su surrealismo, no sólo en relieve sino también en flora.

Los ejemplos pueden multiplicarse, desde la Pampa argentina con sus surrealistas, hasta el Caribe, con el ya mencionado Lam, en cuya pintura se mezcla el mundo afro-cubano de la poesía de Regino Pedroso y Emilio Ballagas, el territorio de supersticiones *gaseosas* que se encuentra en la prosa de Enrique Labrador Ruiz (nacido, no por mera casualidad, en la ciudad *Sagua la Grande*, como Lam, y ¡en el mismo año!)... formando todo parte del surrealismo caribeño, con vigencia sólo en Haití (donde Lam trabajó durante cierto tiempo) y, tal vez, en la República Dominicana, donde los huracanes, los “babalaos” y la flora son similares a los de Cuba.

Y así, los hechos se pueden seguir enumerando, dando ejemplos de surrealismo en cada país, sin hacer mención del relieve y la flora que tanto impresionaron al europeo Breton durante su viaje al continente Latinoamericano.

¿Y qué de la historia surrealista de Latinoamérica? El sangriento encuentro de Melgarejo y Belzú, el “pensamiento” esotérico, casi budista y zen del dictador Hernández Martínez, quien preparaba en su Palacio “licores de color” con los cuales curaba todas las enfermedades. ¿Y qué de las sentencias “jurídicas” de Jorge Ubico Castañeda, verdadero *Ubú* guatemalteco, con su tremendo tragicismo y su profundo ridículo? ¿Y qué de las veladas “literarias” organizadas en honor a Juan Vicente Gómez, en las cuales José Santos Chocano leía poesías, mientras Rómulo Gallegos marchábase al destierro?

Breton sólo llegó a conocer los relieves, la flora y el dinamismo de México, y con esto quedó impresionado; pero si hubiera conocido el misterio de Macchu Picchu y de Copán, la *Guerra dos Canudos* de Antonio Conselheiro en el Brasil, el culto de la *Reina Yemanjá* en las favelas cariocas, el carnaval de Río de Janeiro —todo este mundo seguramente

le habría inspirado a Breton palabras más entusiastas y más llenas de comprensión.

Esta realidad *surrealista*, si los términos no son contradictorios (y *aquí* no lo son), la comprendió el escritor cubano Edmundo Desnoes, cuando en el Catálogo de la exposición de pintura de Matta, presentada en abril de 1965 en la *Galería du Dragon* (Caracas) por el grupo surrealizante venezolano *El techo de la ballena*, escribió lo siguiente, con una visión que constituye la complementación de las palabras de Breton:

El surrealismo, a su vez, recibió la vitalidad y la crueldad de nuestro continente. Cuando Breton plantea, en el Tercer Manifiesto Surrealista, la insignificancia del hombre “considerando perturbaciones como los ciclones ante los cuales el hombre no puede ser otra cosa que una víctima”, no podemos descartar la posibilidad de que el cubano Lam le hubiese descrito los ciclones tropicales. Es el impacto de América en la conciencia europea. Cuando Breton pasó por Haití durante la guerra, huyendo de los nazis, comprendió que en América el surrealismo era un estado natural del ambiente.

Una vez que el artista hispanoamericano domina el enfoque y los recursos del surrealismo, encuentra su tema en el mundo mágico de nuestra vida. Se encuentra ante la realidad de un continente que todavía no ha encontrado su destino. El instrumento europeo más la contingencia americana se funden en hombres como Neruda, Lam y Paz. Logran la madurez a través de un reencuentro con su paisaje. Se establece así un diálogo real entre la conciencia y el ambiente, entre la mirada y el paisaje. El artista se inserta en un mundo que tendrá que humanizar con imágenes y palabras.

Desnoes comete un solo error: cuando menciona al lado de Lam y de Octavio Paz el nombre de Neruda, cuya poesía a veces se acerca a lo surrealizante, pero cuya vida y cuya acción política siempre se colocará en contra de las posiciones y de las actividades surrealistas.

Para borrar cualquier duda, citamos las palabras de Breton:

No conozco *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, pero sea como fuere, no podría juzgarla bajo sus vinculaciones y afinidades con el surrealismo, sino de una manera retrospectiva: la agitación que su autor mantuvo recientemente, provocando a los

ladradores profesionales sobre las persecuciones que sufrió, sumamente exageradas para el uso de cierta propaganda, *basta para descalificarlo totalmente del punto de vista surrealista.*

Estas palabras bastan para eliminar el nombre de Neruda de todas las “listas” *surrealistas*.

Es evidente que las buenas intenciones y la acertada interpretación de Desnoes caen —en cierto punto— en la trampa “Larousse”: no tanto de mala información, como de interpretación superficial.

Ante tal interpretación del escritor cubano es necesario, para completar el cuadro crítico, llamar la atención sobre los errores y la falta de información con la cual suele analizarse el surrealismo latinoamericano. El ejemplo más típico es, indudablemente, el libro tantas veces citado del escritor español Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, donde se encuentra el siguiente párrafo, el cual hemos reproducido con todos sus errores:

Resulta curioso que en estos años de vacío del superrealismo en Europa es cuando se produzcan sus primeras repercusiones en las dos Américas. Por lo que concierne a la hispánica hay que señalar —bien que publicada en inglés— la revista de México, *Dyn*, 1944, dirigida por Wolfgang Paalen y Edward Renouf; entre las firmas americanas, el poeta peruano César Moro y los artistas mexicanos M. Álvarez Bravo y Carlos Mérida. También en la misma fecha dan a luz publicaciones —*Boletín Surrealista*, *Leitmotiv*— algunos adherentes chilenos: Braulio Arenas, Jorge Cáceres. Enrique González Correa; en Perú, Westphalen, César Moro, etc. No cita Bédouin en sus reseñas la aportación quizá más valiosa, la de Octavio Paz, en México; tampoco algunas argentinas posteriores: las de Enrique Molina, Julio Llinás y Aldo Pellegrini, congregados momentáneamente en la revista *A partir de cero*. De mayor valor, con todo, son las sumas hechas a las artes visuales mediante pintores como el cubano Wilfredo Lamb y el chileno Matta Echaurren.

En diecisiete líneas hay nada menos que seis errores y éstos son los siguientes:

1: Carlos Mérida, pintor integrado al arte mexicano y de la misma manera al arte americano y mundial, no es “mexicano” sino guatemalteco;

2: El poeta chileno se llama Enrique Gómez-Correa, y no González;

3: El nombre completo del poeta peruano es *Emilio Adolfo Westphalen*; además (en la página 589), su nombre sale nuevamente errado: Wersphalen.

4 y 5: En el nombre del pintor cubano hay dos errores: se llama Wifredo Lam.

6: El nombre correcto del pintor chileno es Matta Echaurren.

Además, el nombre del poeta chileno Braulio Arenas, mencionado de paso en otra página, está también errado: Arena, pero en cambio, aquél de Gómez-Correa sale, esta vez, ¡correcto!

Los libros en los cuales se analiza o se estudia el surrealismo no son muy numerosos; pero entre los más importantes se destaca el de Maurice Nadeau (*Histoire du Surréalisme*), que es lo que suele llamarse una "obra estándar". Todo lo que Nadeau nos informa sobre el surrealismo latinoamericano se puede reunir en menos de media página, y sólo se citan los nombres siguientes, sin comentario alguno y sin valoración: César Moro, Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa, Magloire-Saint-Aude, Octavio Paz. Entre los pintores se menciona a Matta, Lam y Gerzso, y de las revistas surrealistas sólo se citan *Dyn* y *Mandrágora*.

Jean-Louis Bédouin, biógrafo y antólogo de André Breton, es uno de los más serios y dedicados investigadores del surrealismo: poeta e investigador, cuyo interés se orienta especialmente hacia el periodo de posguerra. En su libro *Vingt ans de Surréalisme*, se citan los siguientes nombres: Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Wolfgang Paalen (nacido en Europa), y Roger Caillois, este último para el surrealismo argentino, puesto que durante los años de la segunda Guerra Mundial vivió refugiado en la Argentina. En la *Anthologie de la Poésie Surréaliste*, Bédouin incluye a los siguientes poetas: César Moro, Magloire-Saint-Aude y Octavio Paz. Como último ejemplo vamos a mencionar el libro de H. J. Matthews, investigador inglés que vive en los Estados Unidos y autor de varios trabajos, entre ellos *An Introduction to Surrealism*, en el cual se encuentran solamente los nombres de Lam y Matta.

Tal vez sería útil mencionar que —en lo que se refiere a los críticos o historiadores literarios latinoamericanos— hasta

fines de 1973 no ha sido publicado ningún libro, ningún ensayo u estudio, donde se analice ya sea el movimiento como conjunto, sea un autor, una revista, o la obra de un pintor. Fuera de críticas publicadas en periódicos y revistas, no existe nada que pueda contribuir al estudio del surrealismo en un lugar donde éste ha sido —y todavía es— una corriente de alta tensión, una manera de vivir y una posibilidad de expresarse en libertad.

El propósito de esta Antología es bastante sencillo y difícilmente se podrá hablar de malentendidos si se lleva en cuenta que en el presente libro se incluyen únicamente los más representativos precursores (en orden cronológico), es decir, aquellos cuya actividad poética, ideológica y orientadora (como ha sido el caso de José Juan Tablada o de Vicente Huidobro) dejó huellas profundas, y cuya poesía revela, desde una época muy temprana y en un ambiente todavía bastante cerrado, las señales de una renovación literaria.

Los poetas que seleccionamos han participado, *sin excepción*, en los grupos locales vinculados al Movimiento Surrealista y, a veces, han colaborado en las publicaciones de arte surrealista internacional.

Ya que gran parte de la poesía del mundo (y, más específicamente, la de Latinoamérica) es surrealizante, habría sido imposible incluir a la vez poetas fuertemente “tocados” por el surrealismo. En otras palabras: *Esta es una de las muy contadas antologías de las cuales se puede decir que incluye a todos los poetas que de ella debieran formar parte*. No hay omisiones porque nuestra selección se basó en el siguiente criterio: *Ningún surrealizante, todos los surrealistas. Únicamente los surrealistas y sólo ellos*.

La línea de demarcación es tan clara, tan nítida y sencilla, que nadie nos podrá acusar o criticar porque “falta” este o aquel poeta. Sí faltan los surrealizantes, pero éstos —hay que dejarlo muy bien aclarado— nunca han sido surrealistas y, muchas veces, como ha sido el caso de César Vallejo, han criticado el Movimiento Surrealista y sus posiciones revolucionarias, tanto en la poesía como en la política.

Para evitar cualquier equivocación o falla, la selección de los autores ha sido no sólo revisada por los más representa-

tivos conocedores de los poetas surrealistas de Latinoamérica, sino que ha recibido la aprobación de André Breton, a quien —en enero de 1965, por intermedio de nuestro mutuo amigo, Jean-Louis Bédouin— le enviamos la lista de la selección. André Breton aceptó esta lista como *completa* y después de haberla revisado, junto con Elisa Breton y Jean-Louis Bédouin, éste nos escribió lo siguiente: “Como podrá constatar, Ud. tiene que enseñarnos mucho a todos. Pero su Antología, ¿no está ella precisamente hecha para esto?”

Una paciente y larga labor de investigación, tanto en el dominio del surrealismo mundial como, más específicamente, en aquel de Latinoamérica, nos facilitó una visión conjunta de este último, de la cual podemos sacar las siguientes conclusiones: si el primer instante de afirmación del surrealismo ha sido aquel del grupo de los jóvenes argentinos en 1928, el surrealismo latinoamericano tiene —en el comienzo de la década del setenta— más de cuarenta años de actividad casi ininterrumpida: tanto en la poesía como en el arte, y hasta en la política —si tomamos en cuenta los acontecimientos de Haití ocurridos durante la visita de Breton a dicho país. Este libro tiene la intención de probar —con poemas y documentos— lo que hubo de más notable y representativo en estas cuatro décadas.

Si fuera necesario presentar una valoración personal diríamos que, según nuestra opinión, el surrealismo latinoamericano deja como *valores definitivos* lo siguiente:

En la poesía, donde se destaca en primer lugar la gran voz de Octavio Paz, cuyo pensamiento filosófico está a la misma altura de su poesía y constituye una de las más notables afirmaciones de la expresión surrealista, al lado de los trabajos de André Breton. Octavio Paz es un ejemplo de aquel *México surrealista* al cual se refería Breton, y no se puede negar que en dicho pensamiento se lee la herencia azteca en el sentido de *mezcla de razas*.

Al lado de Paz hay que colocar la poesía de Enrique Gómez-Correa, la más constante y noble voz del surrealismo chileno, defensor —con un tono de fanatismo— de la libertad poética y humana. La poesía surrealista de Braulio Arenas se puede situar al lado de aquella de Gómez-Correa, como también

la de César Moro, cuya fidelidad al movimiento comienza con su colaboración en *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, sin cansarse nunca de contribuir, de manera esencial, a la organización de las exposiciones de Lima y ciudad de México. Finalmente, hay que mencionar la poesía de Magloire-Saint-Aude, el poeta de Port au Prince, viviendo en un ambiente donde sus libros se publican en ediciones minúsculas, impresas en papel de envolver, como si fuera para llamar la atención hacia este poeta de singular expresión en cuya poesía la magia africana y el Caribe se encuentran de una manera alucinante.

Revistas como *Mandrágora*, *Dyn*, y *A partir de 0*, han sido contribuciones notables para la defensa y para la divulgación del surrealismo en un plano internacional.

En la pintura, los nombres “mundiales”, como aquellos de Matta y Lam, sin olvidar el arte fotográfico de Manuel Álvarez Bravo, ni las épocas surrealistas de pintores como Gunther Gerzso y Carlos Mérida. Todo esto, según la definición de Breton, es patrimonio americano: desde su afirmación internacional hasta las raíces secretas que bajan en las tierras mexicanas, chilenas, peruanas, guatemaltecas y haitianas.

Lo demás que se encuentra reunido en esta Antología es parte esencial de un periodo de batallas e inquietud creadora en el cual los surrealistas de Latinoamérica no se han limitado a ser sólo observadores, sino que han defendido todo aquello que la politiquería y el oportunismo ha amenazado tantas veces: si todo esto llegó intacto y limpio hasta las nuevas generaciones, gran parte del mérito se debe, ineablemente, a los surrealistas.

IMPACTO DIRECTO Y VASOS COMUNICANTES

La personalidad y la poesía de André Breton han causado un fuerte impacto en las actividades surrealistas en Latinoamérica, al igual que las actividades del Movimiento Surrealista y la de sus más destacados representantes: los poetas Benjamin Péret, Paul Éluard, Louis Aragon (hasta su expulsión del Movimiento debido a sus actividades políticas), y los pintores Victor Brauner, Max Ernst, Salvador Dalí, Jacques Hérold y René Magritte, para mencionar únicamente a los más conocidos con quienes los surrealistas de Latinoamérica han colaborado. Se puede afirmar que Latinoamérica ha sido el único lugar del mundo donde, debido al impacto surrealista y a la presencia de Breton, se produjo un movimiento popular que culminó en una revolución de matices surrealistas. El poeta Jean-Louis Bédouin la describe así:

Llegados a Puerto Príncipe el 4 de diciembre de 1945, Elisa y André Breton son recibidos por sus amigos Pierre Mabilie, consejero cultural, y Wifredo Lam, en ese entonces de paso por la República de Haití, así como por jóvenes poetas haitianos. Esa misma noche, los periódicos anuncian que ellos se quedarán varios meses en la isla, y son unánimes en expresar el deseo de escuchar a Breton exponiendo detalladamente lo que ellos llaman su "doctrina moderna", añadiendo que "puede ser definida plenamente por estas palabras: revelación universal". El 4 de diciembre, uno de los principales periódicos de Haití, *Le Nouvelliste*, traza las grandes líneas de la evolución del surrealismo desde sus orígenes. En aquel mismo día, la llegada de Breton es festejada por todo lo que Haití cuenta entre sus poetas y escritores: el novelista Philippe Thoby Marcelin, los poetas René Belance, René Depestre, Paul Laraque, Clement Magloire-Saint-Aude, para sólo citar a los más notables entre sus compañeros de la "joven generación". El 20 de diciembre, Breton da su primera conferencia en Puerto Príncipe. El periódico *Le Soir* hizo una campaña para obtener que el texto fuera transmitido por radio. "Se olvida demasiado", escribe *Le Soir*, en un francés al cual no le falta ni la espontaneidad ni la energía, como en todas las publicaciones de Haití, "se olvida demasiado que en cada punto del mapa de este país hay jóvenes

que se dan vuelta con las manos en sus espaldas, mareados y desarmados, como si se encontraran en el patio de una prisión. Se olvida demasiado que hay jóvenes que después de abandonar el libro, se envenenan poco a poco en sórdidas charlas con el oficial del Registro Civil o con el maestro de cualquier escuela primaria. Olvidase demasiado que hay entre nosotros chicas que esperan delante del mar y martillan el malecón de piedra, aventura extraordinaria y casi imposible que las libertará del mundo embrutecedor que las rodea... Es para ellos que pedimos la transmisión por radio de las conferencias de André Breton."

Este sencillo artículo de periódico dice bastante sobre las condiciones de existencia de la juventud en Haití y, por medio de inducción, permite que uno se dé cuenta de cuáles eran, en esa época, las condiciones de vida de toda la población. En realidad, "la miseria, y en seguida la paciencia del pueblo haitiano, estaban en su auge" diría Breton, quien un año más tarde, en una entrevista con Jean Duche, señala que "en la isla grande de Gonave, dependiendo del Haití, la jornada de trabajo hacía por hombres a menos de un *cent* americano (6 francos al cambio actual) y que, según los periódicos más informados, los niños de los arrabales de Puerto Príncipe se alimentaban con sapos sacados de la basura". Y Breton añade que tal situación era "tanto más conmovedora porque el espíritu haitiano, como ningún otro, sigue milagrosamente su savia de la revolución francesa; que la historia haitiana es aquella que, en el más exacto resumen, nos presenta el patético esfuerzo de la salida del hombre de la esclavitud hacia la libertad".

Es así que el entusiasmo del público haitiano hacia el surrealismo merece ser destacado; es también debido a estas consideraciones que él se explica. No es exagerado hablar de entusiasmo a propósito de la acogida dada por los estudiantes y por una gran parte de la población de Puerto Príncipe a las conferencias de Breton. Ellos no sólo llenan su deseo de saber más cosas sobre un movimiento que —en toda su actitud— demuestra su relación con ellos, razón por la cual Breton tiene que hacer verdaderas reuniones públicas, todos los viernes, en un lugar de la ciudad.

El 1o. de enero de 1946, *La Ruche*, "órgano de la nueva generación", como se autotitula, publica un número especial en homenaje a Breton. Un poeta muy joven, René Depestre, es redactor en jefe de este periódico. A su rededor, poetas y estudiantes desarrollan una actividad esencialmente reivindicadora que también se sirve de los medios propios de la creación poética y de la crítica política. Cosa chocante: los innumera-

bles poemas que publica *La Ruche* nunca salen del ámbito de la poesía de circunstancia. Más o menos hábiles, todos presentan una autenticidad y una inspiración común: la revuelta.

En el número del 10. de enero de 1946 de *La Ruche*, esta revuelta estalla en pleno día y toma un aspecto amenazador. Breton, en un discurso pronunciado en el "Savoy" —establecimiento de la ciudad— había declarado textualmente:

"He pedido y pido todavía, que la juventud consiga que se le dé voz preponderante para que haga prevalecer sobre la rutina las soluciones audaces que son suyas."

La Ruche, que reproduce *in extenso* el texto de este discurso, subraya estas palabras electrizantes. "André Breton", escribe el editorialista del periódico, "conquistó nuestros corazones y ganó nuestra simpatía hacia el surrealismo, que no es únicamente una empresa de las riquezas psíquicas del cerebro humano, sino también un movimiento anti-fascista que jamás dejó de afirmar su fe en las aspiraciones legítimas del hombre hacia la justicia social y la libertad". Pero los jóvenes redactores de *La Ruche* no se limitan a expresar su simpatía por el surrealismo; también entran en acción para imponer, sin tardanza, sus reivindicaciones legítimas. El tono sube en la misma medida que su exaltación: "Escuchad, Hombres Viejos, hay momentos en la historia en que los pueblos son gobernados por la porra de los burgueses bembudos y los gobernantes reaccionarios, quienes, ya agotados, no pueden usar otros medios; vosotros sabéis cuáles. Cuidaos."

En esa época, que corresponde con aquélla en que la Carta de San Francisco consagró la explotación económica de los países subdesarrollados de la América Latina por los Estados Unidos, Haití está sometido a un aprendiz de dictador en la persona de quien precisamente gobierna una de las burguesías que el redactor de *La Ruche* amenaza. La agitación de la juventud intelectual no puede dejar de parecer como un peligro real para el régimen, tanto más porque dicho régimen había sido instalado gracias a la complicidad de Rafael Trujillo, el actual dictador de la República Dominicana, y que sólo se mantiene por escabrosos negociados financieros, que Washington no ignora. En este contexto, el número especial de *La Ruche* equivalió a una llamada a la insurrección. La réplica no se hizo esperar. Al día siguiente de la publicación, el periódico recibió orden de clausurar su publicación. El 7 de enero, en señal de protesta contra esta medida, los estudiantes se declaran en huelga y organizan manifestaciones callejeras. La huelga se extiende el día 8 a la

confederación de los obreros. La conferencia que Breton debía pronunciar aquel día sobre “Las fuentes extranjeras y ocultas del romanticismo francés: Victor Hugo mal interpretado”, se anula. Según el *Time* del 20 de enero de 1946: “En Puerto Príncipe hay diez mil ciudadanos de la única república negra del hemisferio que agitan palmas, bailan el merengue al ritmo de los tambores indígenas gritando: ¡Abajo Lescot — el tirano!” Finalmente, después de 4 días de revueltas, Lescot se ve obligado a huir a bordo de un avión con destino a Miami.

Cuando la universidad abrió de nuevo sus puertas algunos días más tarde, la tensión de los espíritus no había disminuido, a pesar de la promesa de elecciones libres que el gobierno provisorio acababa de hacer al país. Los estudiantes se presentan en mayor número para escuchar a Breton, quien saluda calurosamente su acción y les invita a mantenerse fieles a su entusiasmo inicial, “cualquier retroceso equivaldría a un auténtico suicidio espiritual”. Pero indudablemente esto era demasiado para el Arzobispado, que se apresuraba a comunicar en su periódico *La Phalange* que el surrealismo se estaba muriendo.

En estas circunstancias, tal nueva era bastante pintoresca. La juventud intelectual de Haití sabía mejor que nadie cuál era la verdad en este respecto. La poesía de un Césaire, la pintura de un Lam —que precisamente estaba en exposición en aquel entonces en el Centro Artístico de Puerto Príncipe, en los meses de enero y febrero de 1946— eran suficiente testigo ante sus ojos de que el surrealismo se portaba no sólo de mil maravillas, sino que también contribuía con hombres llamados “de color” como ellos. La juventud misma contribuía con todo su entusiasmo a esta vitalidad del surrealismo, en cuanto un Clement Magloire-Saint-Aude, en sus colecciones como *Tabou* y *Dialogue de mes lampes* renovaba los prestigios del automatismo verbal, decantándolo y ratificándolo hasta el extremo.

Un balance del surrealismo en Haití sería únicamente provisorio. Cuando Breton abandona Puerto Príncipe hacia la Martinica, a fines de febrero de 1946, dejaba mucho más que el recuerdo de un huésped importante, si uno cree lo que en aquel entonces publicaban los periódicos y, sobre todo, ciertas cartas que él recibió más tarde. Aunque él redujo a sus justas proporciones el papel que le había sido atribuido en la génesis de la revolución haitiana, un cierto número de revueltas y de aspiraciones habríanse cristalizado debido a su intervención.

Pero no fue únicamente Breton quien viajó a Latinoamérica; su compañero y amigo, el poeta Benjamin Péret

ha vivido varios años en el Brasil, donde se casó con la cantante Elsie Houston, una de las más notables representantes de la música de dicho país y, hasta cierto punto, precursora de sus últimas corrientes.

Viviendo en el Brasil antes de la Segunda Guerra, Péret consiguió interesar en el surrealismo a varios poetas que ya conocían el movimiento. Entre estos podemos destacar especialmente a Murilo Méndes y Aníbal M. Machado, en cuya obra poética existen acentos y "tics" surrealistas, sin que se hayan definido en una corriente más concreta o en forma de Movimiento. Esto se debe, según nuestro juicio, en primer lugar, al hecho que la vanguardia brasileña de la primera postguerra partió más del futurismo que del dadaísmo y, en segundo lugar, a un cierto nacionalismo, no muy diferente del mexicano. Péret regresó al Brasil en los últimos años de la década del cincuenta para visitar a su familia y a sus amigos; esta vez tampoco hubo contactos creadores con los poetas jóvenes, quienes se mantuvieron a una cierta distancia del surrealismo, un fenómeno ya distinto puesto que en los años cincuenta la literatura brasileña de vanguardia se orientó de un lado hacia el *concretismo* y por otro lado, hacia una poesía de militancia social, la cual acabó entrando en el callejón sin salida de la cursilería "socialista" y populachera.

Los viajes de Breton y de Péret a Latinoamérica y a los Estados Unidos (Breton), tienen un aspecto de *vasos comunicantes*, si se consideran los viajes a París de los poetas y artistas surrealistas latinoamericanos. Su permanencia en Francia fortaleció los vínculos iniciales, dando así un aspecto aún más latinoamericano a su arte (especialmente en el caso de los pintores) debido a los "elementos surrealistas", a los cuales Breton se refirió a su llegada a México. El fenómeno es natural puesto que a través de la distancia, los aspectos comunes, normales y naturales de la tierra y de la geografía humana y plástica, tienden a hacerse más fuertes, destacando más y más los elementos telúricos: esto se percibe claramente en la pintura de Lam y de Matta.

También hay que tomar en cuenta los viajes de los peruanos César Moro y Alina de Silva, del chileno Enrique Gómez-Correa, cuyos nombres se encuentran —como ya lo mencionamos— en las historias literarias surrealistas, sin todavía

tener la fama que se merecen.

La influencia surrealista también se hizo sentir a través de España, país donde se movía una ola surrealista no sólo en el trabajo de personalidades como Luis Buñuel o Salvador Dalí, sino que también por medio de las visitas de poetas surrealistas franceses (Breton y Péret, entre otros) y por los contactos que éstos mantenían con amigos españoles.

Nunca estará de más el insistir en que no se puede confundir el estado espiritual con la poesía y el arte surrealizante, ambos *influidos* por el Movimiento Surrealista sin mantener contacto con éste y, a veces, colocándose en polos opuestos. En realidad, casi toda la poesía y el arte en el mundo entero tienen, en una u otra forma, elementos surrealizantes, y el uso de la palabra *surrealista* o *surrealismo* se ha hecho últimamente con una total falta de sentido y de conocimiento.

Vale la pena mencionar un ejemplo que prueba hasta dónde ha llegado este falso uso de la palabra *surrealista*. En Italia salió una Antología hecha por el poeta Vittorio Bodini que presenta grandes cantidades de trabajos, en original y en traducción italiana, de los siguientes poetas: Juan Larrea, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, José Moreno Villa, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Ahora bien: ninguno de estos poetas, pero *absolutamente ninguno*, formó parte del Movimiento Surrealista ni publicó poemas o prosa en las revistas o demás publicaciones del Movimiento. Algunos hasta niegan pertenecer al surrealismo, y el mismo Alberti dice que “la cosa estaba en el aire”. Pero de este “aire” hasta llegar al surrealismo hay un largo camino de ignorancia y, a veces, de mala fe.

En cambio, en la Antología de Bodini no se encuentran los siguientes poetas *surrealistas españoles*, que forman parte de la Antología de Jean-Louis Bédouin: Fernando Arrabal, Salvador Dalí y Pablo Picasso. Y como si esto no fuera suficiente, en la introducción a su Antología, Bodini trata de... “justificar” las razones de la eliminación de Picasso.

El error de Bodini no es el único ni será el último; se acostumbra usar la palabra surrealismo para cualquier cosa

que está de moda y para cualquier texto confuso y anárquico, contribuyendo de esta manera a una mezcla de ideas y de valores destinada a falsificar el arte, la poesía y la verdad.

En una de sus entrevistas publicadas en España, Octavio Paz dice lo siguiente cuando se refiere a los contactos entre la literatura de España y la de Hispanoamérica después de la Guerra Civil: "El fin de la guerra española interrumpió la comunicación."

Es decir, con el fin de la guerra, cerróse la puerta no sólo al diálogo entre los escritores y los artistas españoles e hispanoamericanos, sino que también se cerró la puerta de España hacia el mundo exterior. Los surrealistas españoles salieron al extranjero; algunos de ellos a países hispanoamericanos, especialmente México, Chile, Argentina y las repúblicas del Caribe. La comunicación mantenida en Madrid recomenzó en otros meridianos, con otro sentido y con nueva intensidad. En un proceso de *vasos comunicantes*, México, Chile, Argentina y el Caribe, enseñaron a los surrealistas españoles la visión americana de un nuevo mundo y de un nuevo arte. El surrealismo latinoamericano, que Breton descubriría en su visita a México, tuvo fuerte impacto en el arte y en la poesía de los surrealistas llegados de España, dando así una extraña vuelta al camino comenzado en Madrid.

En una comunicación que el poeta Enrique Gómez-Correa nos envió cuando pedimos su opinión sobre la influencia del surrealismo de Europa en Latinoamérica, escribió lo siguiente:

Debe señalarse como una falta de *repercusión profunda* del Surrealismo en la literatura latinoamericana, la caída de la República Española, que, en la época en que se produjo —gran auge del Surrealismo— trajo consigo la interrupción de los medios de difusión, en gran escala, de la literatura latinoamericana y que ello se hacía del centro del idioma castellano, o sea de España.

Es notable el hecho de que los dos más importantes representantes del pensamiento surrealista en Latinoamérica, poetas y pensadores ambos, usan casi los mismos términos cuando destacan la influencia de la República Española en las ac-

tividades surrealistas de Latinoamérica. Tanto Octavio Paz como Enrique Gómez-Correa, desde México y Santiago de Chile respectivamente, siguen desarrollando una intensa actividad para llenar el vacío que se produjo después de la Guerra Civil española.

JOSÉ JUAN TABLADA O LA REACCIÓN CONTRA LA ZARRAPASTROSA RETÓRICA

En 1919, en plena dictadura de Juan Vicente Gómez, y en uno de los ambientes literarios más cerrados de Latinoamérica, un diplomático mexicano publica en Caracas un libro de poemas de exquisita novedad, cuyo impacto sería bastante fuerte, a pesar de su limitado campo de acción. Se trata de *Un día*, escrito por José Juan Tablada, autor hasta aquella fecha de varios libros de poesía y de prosa leopoldo-lugonesca y gomezcarrillesca, pero cuyo interés por lo nuevo y lo insólito era vivo y permanente.

Según señala el propio Tablada en un segundo libro del mismo estilo (*El jarro de flores*), "la crítica mexicana, ejercida generosa y sutilmente por Enrique González Martínez, Genaro Estrada, Rafael López y Ramón López Velarde, no estableció el carácter de aquellos poemas. La otra crítica, la que juzga pero no comprende, lucubró, a mi intención, sobre poesía china y aún sobre epigramas alejandrinos".

Y, como una autoexplicación, en el mismo texto Tablada escribió: "El *haikai*, de floral desnudez, no necesita búcaros."

Ramón López Velarde ha sido, según la interpretación de Octavio Paz (en su libro *Cuadrivio*), uno de los primeros, si no el primero, en darse cuenta del valor innovador de la poesía de Tablada, cuyas raíces venían del Japón, país sobre cuyo arte y cultura el poeta mexicano escribió en 1898 en la *Revista Moderna*, uno de los primeros textos de justa interpretación en Latinoamérica. En general, los críticos, a quienes el poeta comparaba con "los bembudos generales del Haití", no llegaron a comprender el mensaje de *Un día*, y muchas de las crónicas que se publicaron han sido trabajos de cortesía y de circunstancia, más que textos de crítica literaria: exactamente porque era un libro limpio y claro, *Un día* fue, para la crítica de la época, algo difícil de comprender.

José Juan Tablada ha sido un precursor de la renovación cultural latinoamericana, no sólo a través de este libro, sino por varios otros méritos, tan variados y tan numerosos, que se puede afirmar que su labor tiene una importancia pionera

en varios sentidos. Tablada fue, al mismo tiempo, poeta y crítico de arte, ensayista y librero, descubridor de talentos (no se debe olvidar que José Clemente Orozco le debe su primer estudio de profunda comprensión a Tablada, en una época cuando en México su trabajo era considerado más bien la expresión de un caricaturista que la de un pintor), y organizador de exposiciones. En una carta enviada desde Nueva York a un amigo en México, Tablada tiene esta visión sobre el arte de Orozco:

Pasado mañana, en el Whitney Club, sostenido por la multimillonaria señora Payne Whitney, se inaugura la Exposición de obras de José Clemente Orozco, Miguel Covarrubias y el escultor en cera Luis Hidalgo. 20 obras, pinturas y dibujos del primero; 30 caricaturas en color del segundo, y 3 esculturas del tercero. La semana pasada en ese mismo local se exhibían obras de Picasso, y antes del Aduanero Rousseau y del gran escultor francés Maillol. Las pinturas de Orozco han sido celebradísimas; mi artículo sobre él en "International Studio" de marzo, preparó el terreno para la exposición. Covarrubias también ha alcanzado gran éxito, como anteriormente informé a usted. En cuanto a Luis Hidalgo, ha sido una verdadera revelación.

Un animador en el cual el talento se mezclaba con la generosidad y con el cariño fraternal. Un hombre puro, un caso casi excepcional en su ambiente, en su tiempo.

La viuda del poeta, en el libro *José Juan Tablada en la intimidad*, organiza la siguiente lista de sus trabajos innovadores en el mundo artístico y literario de Latinoamérica:

Arte japonés en general; en *Revista Moderna*, 1898. Futurismo, cubismo, etc.; en *Revista de Revistas*, 1912. Relatividad, de Einstein; en *Excelsior*, 1921. Música moderna: en *Revista de Revistas*, 1922. Arte de los rusos; en *Heraldo de Cuba*, 1922 y *Revista de Revistas*, 1923. Psicoanálisis; en *Excelsior*, 1923. Cuarta dimensión; en *El Universal*, 1924.

Comentando este don en ocasión de la publicación de una de sus poesías que pasó inadvertida, Leopoldo Lugones, aún según la viuda del poeta, dijo lo siguiente:

Y viene a punto citar aquí una opinión en tal sentido de Leopoldo Lugones, con quien José Juan, durante su estancia en

París a fines de 1911 y principios de 1912, tuvo frecuente trato, lo mismo que con Rubén Darío. Escribió José Juan una poesía y la envió a México, donde su publicación pasó inadvertida. Comentó el caso con Lugones, a quien leyó el poema, y el gran escritor argentino le dijo:

—Es natural, Tablada: sus versos están varios años adelante del sentimiento poético de todos, son versos de precursor.

La lista de las innovaciones es incompleta, y, como laguna más importante, hay que mencionar la primera poesía ideográfica de Tablada, hecha en 1915 (sólo un año después del primer poema ideográfico de Guillaume Apollinaire), y reproducido en el libro *Li Po*, editado en Caracas en 1920. Se trata —en realidad— de dos ideogramas (*El puñal* y *Talon rouge*) cuya importancia es fundamental en la evolución poética y espiritual del mismo Tablada, así como para el desarrollo de la vanguardia latinoamericana, notablemente aquélla de México y de Caracas.

El crítico venezolano José Ramón Medina en su libro *50 años de literatura venezolana*, escribe estas páginas sobre la actividad de Tablada en Caracas y sobre su influencia entre los poetas venezolanos:

El vanguardismo tiene un precedente lejano en nuestra literatura en verso con la visita y permanencia de un poeta mexicano en Caracas: José Juan Tablada, quien inició entre algunos el gusto por la nueva estética. José Juan Tablada aparece en Venezuela por el año 1919, formando parte de la representación diplomática de su país. Su presencia iba a significar una saludable influencia para los juveniles proyectos que agitaban el ámbito de la poesía nacional, aunque a la postre no fuera aprovechada en todo su vigor. Tablada es otro aporte singular en la etapa del pre-vanguardismo venezolano y se adelanta a iluminar caminos en el proceso literario de la época. Había estado en Oriente —China y Japón—, también en funciones diplomáticas, y allí había sido deslumbrado por la concisión y esencialidad metafórica del Hai-kai. Asimiló con rapidez el sentido dinámico de esta breve estrofa y la incorporó a su experiencia poética. Luego sus contactos con los movimientos de vanguardia europeos, especialmente con los ultraístas españoles, dieron un vuelco definitivo a su poesía, hasta entonces enmarcada en los severos lineamientos tradicionales, con bastante ganga simbolista y modernista. José Juan Tablada fue de los

poetas que sinceramente adhirieron al llamado de su compatriota Enrique González Martínez para “torcerle el cuello al cisne” modernista. Por esa vía comenzó a estudiar nuevas formas de expresión y a fortalecer su entusiasmo renovador. Jules Renard, Apollinaire, Oscar Wilde, Reverdy y —sin que él lo diga— Huidobro y los ultraístas españoles, confluyen en su búsqueda afanosa. El logro es claro y definitivo, desde el punto de vista personal. Cuando llega a Caracas, trae en el bagaje diplomático “una nueva forma, los poemas sintéticos e ideológicos”. El 20 de julio de 1919, el semanario gráfico *Actualidades*, dirigido por Aldo Baroni, entrevista al poeta, quien habla de “la nueva poesía”. El reportero dice que presenta a Tablada “no ya como un prócer representante de la cultura latinoamericana sino como el prestigioso heraldo de un nuevo ciclo poético”. El mismo poeta explica el origen de su nueva poesía: “la primera idea la encontré en una Antología Griega. Después, Jules Renard me dio hace dos lustros un claro vislumbre de la posibilidad de una expresión simultánea lírica y gráfica con aquel pequeño poema de sus *Historias Naturales: les fourmis son* 333 333333... donde los guarismos repetidos sugieren cabalmente la fila de insectos en marcha”. El poeta conoció la famosa *Lettre Océan* de Apollinaire, en Nueva York, cuatro años antes, cuando, sin embargo, ya tenía listos los madrigales ideográficos *El Puñal* y *Talon Rouge*, primer paso en su nuevo camino por la poesía. Aclaraba que posiblemente se encontraría una cierta oscuridad en ellos, lo cual estaba previsto. Se trataría de un intencionado factor estético que se disiparía como una niebla ante el lector de buena voluntad. “No hay que decir, hay que sugerir —afirmaba—, así el lector resulta exaltado al rango de colaborador del poeta, como lo quería Oscar Wilde y antes que él, Baltasar Gracián; como lo proclama Reverdy, como lo siente el fuerte crítico mexicano Alfonso Reyes.”

El impacto de la nueva poesía, silenciado por la prensa diaria, se trasluce, empero, en *Actualidades*. Tres meses después de la primera entrevista, le dedica el No. 40 enteramente al poeta mexicano; Raúl Carrasquel y Valverde, animador futuro de nuevos movimientos, espíritu inquieto vinculado a las manifestaciones noviformales, ocupa las páginas centrales con un comentario admirativo. Del libro *Un día...*, que debe imprimirse en Caracas por la imprenta Bolívar, anticipa varios Hai-kai:

Caballo del diablo:
clavo de vidrio
con alas de talco.

Tierno Sauz,
casi oro, casi ámbar,
casi luz.

En la siesta cálida
ya ni sus abanicos
mueve la palma.

Engranajes de matracas
crepitan al correr del arroyo
en los molinos de las ranas.

Tablada se incorpora inmediatamente a las actividades juveniles de los poetas del 18. Dialoga con ellos, participa de sus afanes, orienta, estimula. Es uno de los primeros que se ocupa con interés del libro primigenio de Enrique Planchart. Su comentario lo hace en *Actualidades*, vislumbrando en el novel poeta cualidades que después éste habría de poner de manifiesto en sus versos.

“Me parece —dice— que el joven poeta tiende a musicalizar sus emociones más que a hacerlas plásticas. Pero no se crea que digo música teniendo en cuenta el sonido y el ritmo. Nada de eso. Digo emoción musical para distinguir, de la emoción plástica que es definitiva y concreta, otra clase de emoción que tiene de la música, el no ser intelectual al producir cierta embriaguez, cierto vértigo descentralizador de la conciencia.”

José Juan Tablada falleció en su país natal el 2 de agosto de 1945, a la edad de setenta y cuatro años. En nota necrológica publicada en el No. 51 de la Revista Nacional de Cultura —julio-agosto de ese año— se expresaba que “su temperamento imaginativo y soñador lo llevó a casi todos los países de Europa y América, así como a China y Japón, de donde extrajo muchos de los elementos de su novedosa poesía”.

“En 1918 José Juan Tablada vino a Venezuela —añade la nota— como Secretario de la Legación de su país. Coincidió su llegada con el fermento poético que se estaba operando con la promoción del 18. Su casa fue un centro de tertulia literaria, a la que asistían especialmente poetas y pintores. En esos momentos José Juan Tablada estaba sumamente impresionado por el arte japonés, de suerte que su libro *Un día*, publicado en Caracas en el año 1919, es una colección de hai-kai, quizás la primera que se publicó en español. Hombre de una gran liberalidad de criterio, no trató de influir en los poetas que lo escuchaban, sino que procuró acentuar la personalidad de cada uno de ellos.

En Caracas mismo se inició una de las fases de la poesía de Tablada, difícil de definir, pero la que, provisionalmente, pudiera llamarse “odiernismo”, por cuanto, despojándose de su técnica e inspiración orientalista, y prescindiendo, a la vez, de su primera manera simbolista, volvía los ojos hacia lo cotidiano, realizando una poesía de mucha intensidad subjetiva a base de elementos reales.

Tablada, hombre muy sensible, fue sin duda uno de los poetas que supo captar con mayor facilidad el fenómeno estético de la postguerra, expresándose, eso sí, en una forma muy personal.

Su paso por Venezuela dejó huellas muy hondas no solamente desde el punto de vista literario, sino afectivo, por cuanto son muchos los amigos que aún le recuerdan con simpatía y cariño.”

Enrique González Martínez, desde México, se ocupa del libro *Un día...*, de José Juan Tablada, publicado en la Imprenta Bolívar, de Caracas. Allí señala la novedad de esa poesía. En la primera página de *El Universal*, y bajo el título de “Poetas Mexicanos”, escribe que se “necesita complicación espiritual, refinamiento artístico, sutileza emocional, agudeza perceptiva cercana a la hiperestesia, arte consciente... para producir una obra de esta índole... desconcertante a fuerza de brevedad, de pureza, de concisión”. El comentarista reproduce algunos haikai de Tablada, que tienen “antítesis hermosa, reflexión insólita y comparaciones inesperadas”, para añadir que “más que la novedad de este libro —podría hallarse en otras literaturas— me encanta la realización personal y la maestría indiscutible. Tablada es uno de los nobles poetas de la hora actual. Es de hoy, esta tendencia al arte sobrio, a la expresión integral, a la visión —íntima o externa— en forma directa y antirretórica.”

Dice Humberto Cuenca que el libro de José Juan Tablada fue “considerado como punto de partida para la introducción del haikai en América, forma de expresión poética japonesa, a cuyos excelsos cultivadores Basho y Shyō está dedicado el libro. El haikai, que en su forma original es un terceto de diez y siete sílabas (1 y 3 de 5 y 2 de 7), va a tener fervoroso e intenso cultivo entre los poetas de vanguardia, pero recibido con recelo y desdén por los corifeos del modernismo. Son los mismos epigramas líricos introducidos en Europa por Chamberlain, dicen algunos. Pero los jóvenes poetas advierten algo más: reduce el verso a pura esencia. Recuerdan la definición de Paul Fort: ‘es el infinito en una gota de rocío’ ‘la brusca tempestad reflejada por el cristal de una niña’.” Tablada conserva a menudo la forma en tercetos, pero no siempre es fiel a la medida. La poesía circula por todo el continente y pronto en grupos minoritarios comienzan a imitarse sus acrobacias metafóricas: Caballo

del diablo: — Clavo de vidrio — Con alas de talco; bambú: Co-
hete de larga vara — En lluvia de menudas esmeraldas. Y sur-
gen al mismo tiempo las imitaciones, como ésta del mexicano
Gutiérrez Cruz sobre el pelícano: Cafetera de porcelana — que
va flotando por el agua.

Los primeros caligramas, a la manera de Apollinaire, son pu-
blicados por Tablada en la misma revista, *Actualidades*, uno de
cuyos números se le consagra en homenaje. Los poemas ideo-
gráficos —novedad poética para aquel entonces *Luciérnagas al-
ternas*— escritos en zigzag, *Un sapo se deslie*, que adopta la
forma del batracio, *Polifonía crepuscular*, *Oiseaux*, pájaros en
vuelo, forman parte de otro libro cuya publicación anuncia:
El Poema de Li-Po. Dicta una conferencia sobre las artes plás-
ticas en México, en la Escuela de Música y Declamación, y trata de
ejercer una renovadora influencia en el ambiente. El influjo
de Tablada es postergado por la poesía oratoria de Chocano y
el postromanticismo de Villaespesa, que recitan versos a Gómez,
teniendo como telón de fondo los Morros de San Juan. Los jó-
venes poetas como Mármol, Queremel, Moleiro, Cuenca, etc.,
siguen cantando a Darío. Andrés Eloy Blanco publica su poema
El huerto de la epopeya. Faltan sin embargo pocos años para
que la juventud postmodernista abrace la nueva estética, que ya
en Europa estaba en plena madurez.

Como hemos anotado, la influencia de Tablada, no fue inme-
diata ni decisiva. Su libro no encontró en Venezuela el eco que
estaba llamado a despertar. Pero dejó sembrada la simiente
que más tarde fructificaría lozana con la generación del 28. Sin
embargo, alguna huella de su manera poética podrá advertirse
posteriormente en poetas como Barrios Cruz, Pedro Sotillo o
Julio Morales Lara.

Tablada está perfectamente consciente de la importancia
de su trabajo, de su valor pionero; y así lo define en el ya
mencionado prefacio de *El jarro de flores*:

Los "Poemas Sintéticos", así como estas "Disociaciones Líricas",
no son sino poemas al modo de los "hokku" o "haikai" japone-
ses, que me complace haber introducido a la lírica castellana,
aunque no fuese sino como una reacción contra la zarrapas-
trosa retórica, que sólo ante el ojo de vidrio de Clemencia
Isaura puede hacer pasar como poetas a los bembudos generales
de Haití.

El "Haikai", de floral desnudez, no necesita búcaros.

Por esencia es justo vehículo del pensamiento moderno; tema
lírico puro, adámico como la sorpresa y sabio como la ironía.

A quienes avaloran las cosas por su tamaño, podría decirse que biológicamente, nada hay grande ni pequeño, hacerles notar que los rascacielos, no son sino quirotecas de la gran Mano Judía, las Pirámides nilóticas, gorros de dormir para cadáveres faraónicos, y en cambio, recordarles la célula, o bien el millón de kilowatts almacenado en un milímetro cúbico de éter.

Su manera tan personal de escribir, de pensar, de dibujar, de organizar exhibiciones y de marcar caminos, se manifiesta también en su estilo de vida, en sus pasiones íntimas (coleccionista de estampas japonesas, de plantas y de objetos de arte del Oriente y, al mismo tiempo, de objetos de artesanía popular mexicana, de grabados antiguos de México y de libros de arte), y se hace más notable en la manera como construye su casa en los Estados Unidos, no muy lejos de Nueva York, la clásica *babel de hierro*. Tablada edifica una estructura que es, en realidad, la expresión de su mundo interior.

Su viuda describe la casa y la decoración, muchas veces hecha por la mano especialista en carpintería y en el arte de los haikais del poeta:

Fue una obra rústica la de ese bungalow, que al principio llamamos "El Jacal", nombre que tuvimos que cambiar por el de "El Hongo Azul" porque nuestros amigos norteamericanos pronunciaban aquella palabra mexicana como Jackal, lo que en nuestro idioma vale por chacal.

Además de la casita, reuniendo todo el material sobrante, sacado de la misma montaña, José Juan construyó otro bungalow pequeño, que le servía de "estudio". Del bungalow grande se pasaba al chico por un puente rústico, de estilo japonés, por debajo del cual corría el agua hasta el arroyo. Para llegar al arroyo teníamos que cruzar un camino sombrío, entre espes: arboleda.

Aunque la construcción implicó un gran esfuerzo físico para él, José Juan se regocijaba al dejar sus tareas de escritor para convertirse en carpintero, pues sentía bienestar con el ejercicio corporal.

Los muebles fueron también contruidos por mi esposo, varios de ellos tallados al estilo mexicano, con decorado típico. Y en las puertas, pintadas por él mismo, se leían algunos de sus jaikais:

El hongo policromo es la sombrilla
De un sapo japonista.

Y este otro:

En la verde tahona cuelgas pródigo
Dorado por el sol ¡oh pan del trópico!

La casa, por fuera, estaba pintada de azul, y por dentro, de cal. Las ventanas se abrían a la inmensidad del bosque, que nos traía, aún en los días más calurosos, una deliciosa frescura. Allí gozábamos de aire puro y de paz, bajo el cielo azul. En el portal colgó mi esposo unas casitas para los pájaros, construidas por él, donde se instaló una familia de warbles, que son parecidos al ruiseñor.

El trabajo literario de Tablada ha tenido, desde sus comienzos, más importancia en el extranjero que en México; los libros que se publican en el exterior no salen únicamente debido a sus quehaceres diplomáticos sino también porque el interés que se les daba en su país era limitado y pobre. Contactos bastante sólidos existieron en varios países de América, donde, como tantas veces suele ocurrir, se le publicaba, se le elogiaba, pero no se le pagaba. Así lo dice él en una carta:

Sólo espero que me paguen lo que me deben —me deben en todo el mundo, en Cuba, en Argentina, en México—, para enviarle a Ud. el dinero para el libro japonés; lo enviaré a Ud. o al Dr. Cabrera, a quien si ve le ruego salude con mucho cariño.

En 1925, cuando la *vanguardia* hispanoamericana era todavía una cosa en movimiento, sin características y sin matices capaces de definirla, Tablada pensaba hacer una antología de poetas “modernos del Continente nuestro”, como lo anuncia en otra de sus cartas:

A toda prisa y con toda urgencia le ruego me mande a vuelta de correo, si es posible, los haikai que haya hecho, pues concluyo una *Antología de Poetas Modernos del Continente nuestro* y usted debe, tiene por fuerza que figurar en el pequeño capítulo sobre jaiyines de México.

En una carta de la misma época, Tablada anunciaba un libro de “poemas superdimensionales”, cuyo título sería *Intersecciones*, pero que nos ha sido imposible ubicar. Sea como fuere, tanto el título como la idea valen por su permanente preocupación por lo nuevo, lo modernísimo; así se ve claramente la lucha del poeta contra la cursilería y la “zarra-pastrosa retórica”.

En conciertos y festivales de danza, en exposiciones de pintura y en recitales de poesía, Tablada estaba siempre presente, tanto en Nueva York, donde se desarrolló gran parte de la época más creadora de su vida, como en Caracas, La Habana, Bogotá; y esto cuando viajar no era cosa tan fácil y cuando la distancia entre una y otra capital era más que un problema geográfico o de latitud. Edgar Varese puso música a su poema *La Croix du Sud*, De Zayas hizo su “retrato psicológico” en 1920, y en Nueva York le visitaban los jóvenes pintores, cuya obra estaba destinada a significar la renovación del arte mexicano.

Por lo tanto, se puede decir que en Hispanoamérica, Tablada fue uno de los más complejos espíritus creadores, cuya acción iba de manera paralela con su obra, como tal vez ha sido el caso de Oswald de Andrade en el Brasil (valdría la pena hacer un estudio comparativo entre el mexicano de los *haikais*, precursor del micrograma, y el brasileño, cuyos poemas-piada o “poemas chiste” se encuentran bastante cerca de lo que Tablada ha hecho. Además, las semejanzas son mucho más profundas de lo que parecen a primera vista).

Pero un aspecto verdaderamente profético de la poesía y del pensamiento de Tablada, identificándolo como precursor de ciertas inquietudes surrealistas, es su preocupación con los escritos y el mundo del Marqués de Sade. No cabe duda que Sade pertenece al *territorio sagrado* del surrealismo, pero ya en 1904, en su libro de poemas *El Florilegio* —donde pueden ser escuchados muy pocos elementos de vanguardia— existe un soneto sobre *La Marquesa de Sade*:

Como un incubo violador su ensueño
Con alas de murciélago se agita,
Pues no la mueve la pasión bendita
Ni el alborozo del amor risueño.

Cuando su seno pálido palpita,
Bajo los arcos negros de su ceño
Algún infame y opresor ensueño
Al torvo crimen su pasión incita...

Tiene de la Valois los devaneos,
Soñando encadenar a su cintura
Cual siniestros y eróticos trofeos

El corazón de los que ansia impura
Murieron abrasados de deseos
¡A la sombra fatal de su hermosura!...

Y en 1918, en *Los días y las noches de París*, Tablada relata una de sus "aventuras" en la tienda de un *bouquiniste*:

Me mostró, haciendo pasar ante mi vista las desenfrenadas ilustraciones de una edición de la *Justine*, del Marqués de Sade, ponderándome la baratura y la rareza.

—Monsieur Jouvin, c'est un peu fort...! ¿Cómo haré para pasar estas monstruosidades por la aduana al regresar a mi país...?

—Mais parfaitement, voyons! Las ilustraciones se desglosan, así... Se colocan en este portafolio, que es un libro de misa, alors...

Me hizo reír la previsión y el sacrilegio.

El *divino marqués* dentro de un eucologio.

¿Qué símbolo más cabal de una Misa Negra?

Lo que caracteriza la obra de Tablada no es sólo su poesía, su permanente deseo de renovación, su activo espíritu y su extraordinaria inquietud; hay, en todo lo que hizo, un soplo romántico y misterioso, que también caracterizó a los surrealistas —con quienes, no sabemos por qué razones, no mantuvo contacto— a pesar de que ha sido uno de sus precursores. Sólo quien se dedique al estudio cuidadoso de su personalidad, de sus archivos —que parecen una mina de sorpresas—, y sobre todo, a sus contactos personales con poetas, artistas y periodistas, podrá reconstituir *un día*, de cuerpo entero, la figura de este mago y arquitecto, de este hombre en el cual lo universal *brillaba* delante de la máscara mexicana.

JOSÉ MARÍA EGUREN EL ANDARÍN DE LA NOCHE

Colocar a José María Eguren entre los precursores del surrealismo puede —tal vez— parecer arriesgado. Una errada y superficial visión crítica colocó la obra de este poeta entre los simbolistas (posiblemente a causa del título de su primer libro, *Simbólicas*), de donde muy pocos han conseguido sacarlo. Existen algunos buenos estudios, entre los cuales hay que mencionar un corto y denso texto lleno de comprensión y de una muy certera visión: se trata de la presentación que el poeta y crítico Javier Sologuren hizo a la selección de la poesía de Eguren en la *Antología de la moderna poesía peruana*, como también unos fragmentos que tuvimos oportunidad de leer en la tesis doctoral de José Louis Rouillon, S. J. (*Introducción a Eguren*), y que, por lo poco que conocemos, parece constituir uno de los más serios estudios sobre el poeta. El ensayo de José Carlos Mariátegui (*Eguren*) tiene algunos aciertos, pero le falta una más profunda comprensión poética.

No hemos mencionado a propósito el texto que escribió César Moro destinado a presentar una Antología de la obra de Eguren, obra que estaba en preparación en México y que nunca ha sido publicada. Este texto tiene doble importancia: es una lúcida interpretación de la poesía de Eguren en un espacio material más que limitado; y, a la vez, muestra la simpatía poética y humana hacia el poeta por parte de uno de los intransigentes defensores del surrealismo en Latinoamérica y uno de sus más representativos poetas. El texto de Moro fue publicado después de su muerte en el libro de textos de prosa *Los anteojos de azufre*, organizado y presentado por el crítico y poeta francés André Coyné.

Basándonos en los textos de Moro, de Sologuren y de Mariátegui, y también en algunas sugerencias causadas por la lectura de la obra de Eguren, trataremos de probar que su inclusión entre los precursores del surrealismo no sólo es necesaria, sino justificada.

La publicación del libro *Simbólicas* en la Lima casi colonial de 1911, constituye una discreta y necesaria respuesta

al grandilocuente y sonoro mundo santoschocanesco. La obra representa la primera voz que se hace oír en el Perú (y tal vez en Latinoamérica) pasando a ser una casi silenciosa negación del modernismo dariano y de toda la pompa y el brillo de los cisnes y de la fanfarria del poeta nicaragüense. Así lo ve César Moro:

Eguren fue el Poeta, en su acepción de ser perdido en las nubes, de no tener nada que decir, ni hacer, ni ver fuera de la Poesía. Cosa insólita entonces y ahora: jamás bregó en la política. ¿Cómo hubiera podido bregar en la política con su candor de ángel desterrado, con su timidez de niño que llega tarde al festín? Nunca ambicionó nada de aquello que hubiera obtenido, quizás, a no ser el poeta que fue. Su ambición era más alta que las pueriles tentaciones realizables, más real que la corona de histrión en laureles de oro que ofrecieran públicamente a José Santos Chocano enfundado en impecable jaquette: en realidad flamante de ridículo bajo su chaqué, como se dice en nuestros predios. Frente al oropel y a los tambores el ónix impecable.

Sus libros no fueron numerosos, pero su poesía se hacía oír, con su grande y puro silencio, con su cielo lleno de colores mágicos, de visiones y de sueños, de japonerías y de guiñoles, borrando la frontera de la realidad y de la imaginación hasta el punto de constituir un mundo nuevo: el mundo jamás igualado de Eguren, sin el cual no habría sido posible ni la poesía de César Vallejo, ni aquella de César Moro, los dos Césares y los dos polos casi opuestos (¡y ni tanto!) entre los cuales iba a evolucionar la poesía peruana a partir de la década del 30 hasta llegar al variado concierto que ésta representa hoy día en la poesía latinoamericana.

Eguren ha sido un solitario no sólo porque hizo una poesía sin par, sin precedentes y sin seguidores que tengan valor, sino también, porque supo vivir en una ciudad festiva y altisonante, fiel a la poesía; Moro describe esto al decir:

Cuando lo conocí habitaba desde hacía muchos años en el Barranco, apacible estación balnearia, a media hora de tranvía de la capital, en la Plaza de San Francisco, una casa de campo sencilla y cómoda, la típica residencia limeña de fin de siglo, cuando la gente aún creía que el hecho de vivir en el campo, es decir, fuera del centro de la capital no exigía del viandante

costumbres de gitano ni una resistencia de habitante de la jungla feroz.

Más tarde, cuando un crítico de la agudeza de José Carlos Mariátegui publicó un libro en el cual reunió las obras publicadas hasta entonces, añadiendo algunos poemas nuevos, Eguren comenzó a ser conocido por un público más numeroso. Pero la edición es no sólo poco representativa en su elección, sino falsa y errada según escribe Moro, quien ha sido uno de los defensores de Eguren en contra de todos, dedicándose a esta defensa no tanto debido a su espíritu polémico, sino, creemos, debido a una identidad secreta de ciertos aspectos de su poesía con aquella de Eguren.

Mariátegui intuye la importancia de Eguren como “precursor del periodo cosmopolita” —cosa no muy difícil para un crítico revolucionario en medio de una literatura oficial y conservadora— pero, en vez de estudiar la originalidad del poeta, afirma que éste “no comprende ni conoce al pueblo. Ignora al indio, lejano de su historia y extraño a su enigma”.

En cierta manera, esta afirmación indica que el crítico de *Amauta* ha tratado de hacer una especie de anti-Chocano del poeta solitario, cuando sería mucho más sencillo comprender el mensaje del poeta.

Y cuando dice que se encuentran en las *Simbólicas* ciertas “trazas especiales de la influencia de Rimbaud” (que indudablemente existen y constituyen otra de las aproximaciones con el surrealismo), Mariátegui anula su intención inicial, reafirmando así las razones de la crítica de Moro:

Clasifico a Eguren entre los precursores del periodo cosmopolita de nuestra literatura. Eguren —he dicho ya— aclimata en un clima poco propicio la flor preciosa y pálida del simbolismo. Pero esto no quiere decir que yo comparta, por ejemplo, la opinión de los que suponen en Eguren influencias vivamente perceptibles del simbolismo francés. Pienso, por el contrario, que esta opinión es equivocada. El simbolismo francés no nos da la clave del arte de Eguren. Se pretende que en Eguren hay trazas especiales de la influencia de Rimbaud. Mas el gran Rimbaud era, temperamentalmente, la antítesis de Eguren. Nietzscheano, agónico, Rimbaud habría exclamado con el Guillén de “Deucalión”: “Yo he de ayudar al Diablo a conquistar el cielo”. André Rouveyre lo declara “el prototipo del sarcasmo

demoníaco y del blasfemo despreciante". Milite de la Comuna, Rimbaud tenía una psicología de aventurero y de revolucionario. "Hay que ser absolutamente moderno" —repetía—. Y para serlo dejó a los veintidós años la literatura y París. A ser poeta en París prefirió ser pionero en África. Su vitalidad excesiva no se resignaba a una bohemia citadina y decadente, más o menos verleniana. Rimbaud, en una palabra, era un ángel rebelde. Eguren, en cambio, se nos muestra siempre exento de satanismo.

Existe entre los textos póstumamente publicados un poema en prosa (*La sala ambarina*) editado bajo el cuidado de Javier Sologuren, texto con varios elementos surrealistas que podría —hasta cierto punto— formar parte de la obra de Moro, puesto que hay bastante de Eguren no sólo en Moro sino también en Vallejo.

Resulta muy interesante la lectura de este texto ya que presenta y contiene partes del mundo de otros autores que se colocan en este camino de los solitarios, como José Antonio Ramos Sucre. Se trata de un texto lleno de misterio donde palpita más de una de las premoniciones del surrealismo, y cuyas palabras claves son: *misteriosamente, terrible, temor, angustia, emoción, adivinación implacable, casa solitaria, acuarela muy oscura, borrosos, lugar desolado, jardín mortuario, superstición imperativa, hechizo atrayente, sala extraña, sala de las curiosidades, árbol de la ciencia*: un verdadero *bric-à-brac*, similar a un "collage" surrealista.

Tal cosa no puede y no debe espantar al lector, puesto que Eguren dominaba en su arte una técnica muy especial, la cual no dudamos en llamar precursora del "collage" y del fotomontaje: hábil y exquisito fotógrafo miniaturista, solía sacar fotografías de libélulas que, en seguida, pegaba sobre minifotografías. Habría que publicar un álbum con algunos de estos "collages" para dejar probada nuestra afirmación y, al mismo tiempo, para dar a Eguren un espacio más amplio en su trabajo como abridor de caminos.

A través de una cierta técnica que más tarde sería adoptada por varios escritores surrealistas, el poeta penetra en este mundo extraño de "una acuarela muy oscura cuyos primeros términos se percibieron muy borrosos, y en cuyo fondo se distinguía una débil luz de una verde casa", como en ciertos "collages" de Max Ernst. La visión de la *sala ex-*

traña es aquella de un cuadro surrealista, donde los elementos de la fotografía se mezclan con matices de la pintura romántica y con la fantasía de una visión enloquecida por el amor y el miedo:

Bien la recuerdo ahora con sus finísimas flores; los jazmines del Cabo, las peonías y las azaleas y aquellas flores negras de la India que se elevan en vistosos corimbos; y aquellas otras de un violeta desteñido que nunca se olvidan y aquellas con ojos negros y con enormes pestañas y todo esto como fantasmagorías metálicas o aterciopeladas en medio de la luz ambarina e intensísima de la sala y en esos vidrios tan fríos y en esa atmósfera enrarecida donde los sonidos se quebraban cristalinos ¿qué señor malévolo con alma de nigromante había preparado este dinamismo extraño? Era la morada de un gran fetichismo lleno de influencias morbosas y ejercía un poder ciego que helaba la sangre y paralizaba el pensamiento.

El poema (que su editor llama *cuento*) salió en una edición de 40 ejemplares, de manera que sigue prácticamente inédito, y constituye uno de los mejores ejemplos de escritura automática, visión de sueño y de pesadilla mezclado en un mundo mitad real mitad irreal, y descrito con la precisión que se ve en los cuadros de Salvador Dalí y René Magritte, así como en ciertos “collages” de Max Ernst. Una edición ilustrada de este texto podría ir acompañada por ilustraciones de estos artistas. Este tono existe en ciertas prosas de Moro, en algunos poemas *nocturnos* de Enrique Gómez-Correa, de Braulio Arenas y hasta en algunos textos surrealistas franceses.

Eliminando casi completamente la anécdota tan festinada por los modernistas y postmodernistas, Eguren intuye “lo nuevo” con acierto de sonámbulo y construye nuevos mundos con elementos sencillos que sus críticos, a veces sin razón, llamaron “infantiles”. Anticipándose a Vicente Huidobro, José María Eguren crea “como un pequeño Dios” su mundo de espantos y bellezas, de juguetes y delirios, sin ningún artificio puesto que, así como lo define Moro, su poesía ha sido una prolongación de su vida:

Ni uno solo de sus críticos peruanos ha comprendido en absoluto a Eguren; siempre le reprocharán el que no fuera cho-

canesco, era un reproche que no se formulaba abiertamente pero que no lo dejó de perseguir jamás. Le reprocharon su desasimiento y su pudor ante la actualidad. Precisamente sus cualidades más evidentes de Poeta. Nadie oyó a Eguren, lo toleraron condescendentemente lamentando no poder hacer de él un bardo oficial. En 1929 José Carlos Mariátegui publicó una selección de la obra de Eguren incluyendo *Sombra*, libro en el que aparte de unos cuantos poemas, todo lo demás no es sino doloroso esfuerzo de Eguren por complacer, por excusarse, diríase, de haber nacido poeta y gran poeta en divorcio forzoso con la pobre realidad circundante.

Lo que Javier Sologuren acertadamente calificó como “el misterio del lenguaje” se mezcla con el misterio de la vida y de la muerte, haciendo de la poesía de Eguren un universo inconfundible; muy peruano a través de ciertos detalles de la vida cotidiana evocados en su poesía con su pincel de miniaturista. Sin embargo, no existe en toda esta poesía ningún acento de “criollismo” o de “peruanidad”.

José María Eguren construyó una obra hecha de pedazos de sueño, visiones nocturnas, cajas de música y cuadros en miniatura. No dejó seguidores ni hizo escuela. Algunos trataron de escribir usando su estilo pero cayeron en una imitación sin valor: por esto, como poeta y como precursor, este *andarín de la noche* es una aparición única en la poesía latinoamericana.

EL MENSAJERO

JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE

En 1930 suicidábase en Ginebra, Suiza, un venezolano casi desconocido en el ambiente literario latinoamericano. Había publicado en su patria cinco libros de densa y curiosa factura, nuevos y misteriosos hasta tal punto que la mayoría de sus contemporáneos le negaron la calidad de *poeta* porque no hacía versos como los hacían Santos Chocano y los demás vates, muchos de los cuales solían recitarlos al brujo Juan Vicente Gómez.

Este venezolano, que en el año de su muerte casi silenciosa, trágica y voluntaria, llegó a los 40 años, llamábase José Antonio Ramos Sucre. Su obra, varias veces reeditada desde entonces pero todavía comprendida apenas parcialmente, lo coloca entre los más interesantes precursores del surrealismo, del cual tal vez había oído hablar en Europa (en el año de su muerte el *Movimiento* tenía seis años de existencia) pero que él anunciaba desde su primer libro salido en 1921 bajo el título *Trizas de papel*, que contenía en forma de prosopoemas algunos de los tonos más alucinantes y desgarradores de la poesía latinoamericana.

Cronológicamente, Ramos Sucre suele ser colocado en Venezuela entre los poetas de la *Generación del 18*, pero acreditamos que esta ubicación obedece solamente a fechas de nacimiento. Esta falta de comprensión va hasta tal punto que un crítico como Enrique Anderson Imbert lo liquida en sólo 20 palabras, afirmando que se trata de un poeta de los "más sobresalientes". En dicha frase no hay ninguna palabra de valoración crítica o de análisis, y esta posición duró hasta el momento en que representantes de las generaciones más jóvenes venezolanas dedicaron su atención a este poeta excepcional cuya voz tiene, a veces, la fuerza del Conde de Lautréamont, del cual es, bajo más de un aspecto, pariente espiritual. El mensaje poético de Ramos Sucre, que todavía no ha sido descifrado totalmente, vale más que la labor de una *generación*. Existen algunos ensayos, como aquellos de Francisco Pérez Perdomo y Félix Armando Núñez, pero un exhaustivo análisis crítico que llegue a las raíces

de la obra de Ramos Sucre no se ha hecho aún.

El hecho que se haya suicidado a una edad en que sus libros empezaban a constituir una obra densa y rica, a pesar de su *volumen* bastante *ligero*, representa —si así podemos llamarlo— una anticipación surrealista: más que en su vida, de la cual se conocen pocos detalles, la razón de su suicidio se debe buscar en su obra que es, desde el primero hasta el último libro, una búsqueda desesperada de algo desconocido, un ir y venir sin cesar, como una maratón sobre una calavera. Además de las preocupaciones con el idioma, que este poeta maneja con mayor finura que ninguno de sus compañeros, anticipándose a varias expresiones del surrealismo, entre otros detalles de estilo hay que destacar que en su poesía Ramos Sucre elimina casi por completo al “que”, haciendo el texto más unido y más natural. La casi completa falta del “que” anuncia algo bastante corriente en los poetas surrealistas: los textos escritos usando únicamente palabras que empiezan con la misma letra. Sin embargo, lo que para los surrealistas era muchas veces un *juego*, para Ramos Sucre tal técnica es más que esto: es una búsqueda y, tal vez, una necesidad y reencuentro.

Si bien Rubén Darío y algunos de los modernistas ya habían usado la prosa para de ella hacer poesía, Ramos Sucre es uno de los primeros, si no el primero en Hispanoamérica (su trabajo corre de cierta manera paralelamente con aquél de Oliverio Girondo), que construye una obra entera de poesía sin escribir un solo verso en el sentido santoschocanesco. Y hay que reconocer que, para la época, este hecho ha sido un atrevimiento.

Se le ha reprochado a Ramos Sucre que sus escritos no tienen “lógica”. Si tomamos en cuenta el hecho de que sus contemporáneos se llamaban Elías Sánchez Rubio, Pedro Rivero, Julio Morales Lara y Enriqueta Arvelo Larriva —poetas decentes y conocidos en su ambiente— es natural que la comparación hecha por la crítica de la época sólo puede resultar negativa para el poeta. Tratábase de un mundo descrito con voz moribunda, dibujado con carbón, de una voz que hablaba para el futuro en un ambiente donde apenas se preparaba la explosión venezolanista de Antonio Arraiz, cuyo libro de poesías *Aspero* (1924), sería considerado como la primera voz renovadora. En realidad, el

primer renovador más profundo que Arraiz fue este poeta que, amontonando una cultura universal, acercábase a los secretos precipicios de la muerte.

La falta de “lógica”, tan próxima a la *escritura automática* de los surrealistas, es una de las características fundamentales de la obra de Ramos Sucre y constituye el puente construido hacia el futuro —no sabemos si con la ayuda de Lautréamont, cuyo lector debe haber sido el venezolano—. Si no fue este el caso, debemos considerar tal coincidencia como el resultado de un parentesco espiritual. La falta de “lógica”, muchas veces encontrada en los románticos alemanes, en Baudelaire y en Rimbaud, robustecida por su visión tropical (habría que analizar un día los elementos de flora y fauna en la poesía de Ramos Sucre), convierte a la poesía del venezolano en una más fuerte y más preciosa que aquella *nacionalista y venezolanista* de sus coetáneos y compatriotas. Es un aire “maldororiano”, según Pérez Perdomo, el que hace de su poesía un pedazo de futuro universal en una época en que la literatura venezolana estaba herméticamente cerrada dentro de las fronteras de un país sin salida bajo la dominación de Gómez.

El ambiente nocturno y los sueños en los cuales abundan seres raros, sonámbulos y sonámbulas, furias, larvas subterráneas, alucinadas mujeres extraviadas (este personaje de uno de sus más bellos poemas puede ser considerado como un paso hacia la visión *nadjesca* de André Breton), forman parte de una población excepcionalmente rara y bella a través de su terrible destino —bella en la medida en que lo diabólico también puede serlo. Todo esto hace de Ramos Sucre algo más que un poeta para-surrealista: un “outsider” o un surrealista *avant la lettre*.

En las cartas y en ciertos poemas de Antonin Artaud, en algunas pinturas de Max Ernst, sin hablar de los dibujos de Picasso y de Victor Brauner, existe el mundo de Ramos Sucre, sin que este último necesariamente haya tomado conocimiento de la obra de aquellos.

El misterio, el sueño y el fuego —tres elementos casi constantes en su poesía— aparecen en el mundo surrealista con tal constancia que se puede afirmar que constituyen parte esencial de la tela de fondo sobre la cual se proyecta la visión y la vivencia surrealista. Ha sido mérito del

poeta venezolano sacar a la luz (una luz negra, un sol negro, como aquel *Soleil Noir* de los surrealistas) un universo que, hasta entonces, estaba destinado al olvido o a las pesadillas.

Deseamos ver aquí un punto de contacto con ciertos elementos, muy matizados y más directos, que aparecen en la poesía de José María Eguren. Los gnomos y los duendes, los títeres y las figuras de cera de Eguren, tienen raíces en el mundo maldito y satánico en el cual Ramos Sucre vivió y escribió. Cada poesía de estos dos autores, aparentemente distantes, es un fragmento de su "Weltanschauung": el venezolano es diabólico y de ideas suicidas; el peruano es melancólico y ensimismado, buscando con su lámpara azul un mundo que sólo existió en sus sueños y en las pesadillas de Ramos Sucre.

OLIVERIO GIRONDO: MARTÍN FIERRO EN EL TRANVÍA

El ambiente vanguardista de la Argentina ha sido uno de los primeros donde se sintió el aire de una renovación poética y artística. Todo esto a través de los jóvenes, quienes iban y venían de Buenos Aires a Europa, especialmente a París, Madrid y Barcelona, donde se preparaba, en formas variadas, la renovación más radical de las últimas décadas. Uno de los notables representantes de este grupo, en lo que se refiere a una constante voluntad de cambio, empezando en su propia obra, ha sido Oliverio Girondo. Después de estudiar en Inglaterra y en Francia, donde se hace amigo del poeta franco-uruguayo Jules Supervielle, Girondo vuelve a Buenos Aires, donde participaría de manera decisiva en las pugnas y los debates del grupo *Martín Fierro*. Pero antes de esta etapa publica en Francia, en una tirada limitada, su libro *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, que también incluyen dibujos del poeta. El gesto significa una toma de posición, y los poemas del libro, varias veces impresos durante los años siguientes, representan el comienzo de una poesía personal y muy trabajada, cosa que el poeta y crítico Aldo Pellegrini define de la siguiente manera:

La poesía de Girondo no es una poesía fácil y mucho menos tranquilizadora; tiene el carácter inquietante de toda exploración en lo desconocido y significa el esfuerzo de un hombre que intenta penetrar en la densidad de lo indecible, para volver con su cosecha y ofrecérsola como mensaje.

No, la poesía de Girondo no es tranquilizadora. Ni él quiere que lo sea puesto que sus poemas, desde el primer libro hasta el último (*En la masmédula*) son una búsqueda agotadora de todas las soluciones y de todas las posibilidades ocultas detrás de la palabra y del sonido.

Girondo ha sido uno de los primeros, en un Buenos Aires y en una América muchas veces *vanguardista* sólo en la superficie para *épater* al burgués, que se dedicó a inquirir y a

gritar, porque para él la poesía ha sido *lo indecible* o lo que sólo el poeta sabe y puede decir.

En un texto publicado en *Martín Fierro* en 1925 ("La púa"), Gironde escribe lo siguiente:

Cansancio de nunca estar cansado. Lo cotidiano es una manifestación admirable y modesta de lo absurdo.

Estas palabras no representan únicamente la llave para sus poemas sino, también, la puerta abierta hacia un mundo torturado, despedazado, que alrededor de los primeros años de la década del 50 iba a estallar en la literatura del absurdo, especialmente en el teatro. Más tarde, en el libro *Espantapájaros*, donde hay algo de Lautréamont y de los monólogos de Beckett y de Ionesco, Gironde hace (con dos décadas de anticipación) literatura del absurdo.

La manera como ha sido anunciado y vendido este libro es una típica manifestación surrealista:

A raíz de una apuesta surgida en una discusión con algunos amigos sobre la importancia de la publicidad en la literatura, se comprometió a vender la edición íntegra de 5 000 ejemplares del nuevo libro mediante una campaña publicitaria. Alquiló a una funeraria la carroza portadora de coronas, tirada por seis caballos y llevando cocheros y lacayo con librea. La carroza transportaba, en lugar de las habituales coronas de flores, un enorme espantapájaros con chistera, monóculo y pipa (este enorme muñeco todavía se encuentra en el hall de la entrada de la actual casa de Gironde en la calle Suipacha, recibiendo a los desprevenidos visitantes). Al mismo tiempo alquiló un local en la calle Florida atendido por hermosas y llamativas muchachas para la venta del libro. La experiencia publicitaria resultó un éxito y el libro se agotó en cosa de un mes.

La *apuesta* en sí es un elemento del "juego" surrealista; la *publicidad* ha sido muchas veces elemento principal de las actividades surrealistas (de Duchamp a Dalí) y la *carroza portadora de coronas* parece sacada de un cuadro de Magritte, donde, detrás de la solemnidad burguesa hay una espantosa risa, una burla universal. Exactamente por qué sucedió el golpe publicitario: una mercancía de difícil acceso consiguió de esta manera ser vendida a un público curioso pero igno-

rante. ¡Quien ganó la partida ha sido el poeta, no el comprador!

El *enorme muñeco* al cual se refiere el texto, el espantapájaros, es también el espantaburgués y (después de 1932) lo vimos colgado en más de una de las exhibiciones surrealistas, de París a Praga, de Tokio a Bucarest.

En realidad, ha existido, a nuestro juicio, entre Gironde y los poetas surrealistas una especie de pacto secreto no sólo a través de la amistad con Supervielle sino también, en sus años siguientes cuando el poeta ya era nombre famoso en la vanguardia latinoamericana. Así lo dice Aldo Pellegrini:

Se sentía enormemente atraído por las experiencias de sus nuevos amigos, y así pasaron por su casa, además de los componentes de nuestro pequeño grupo surrealista (Molina, Latorre, Vasco, Madariaga, Llinás y yo), que nos convertimos, con el tiempo, en los más íntimos, los miembros del grupo "Poesía Buenos Aires", que realizaba por su lado un esfuerzo de cierto modo paralelo al nuestro.

Es esta generosidad sin fronteras, este espíritu abierto hacia todas las novedades, a través de las décadas, lo que hace de Gironde, desde los primeros años de los 20, un precursor no sólo del surrealismo sino que de todas las vanguardias que en Argentina y en Latinoamérica trataron de traer aire nuevo a un ambiente cerrado.

A nuestro juicio, lo que parece fundamentalmente importante en la obra y en la actividad de Gironde ha sido, como lo destaca Pellegrini, su interés en todos los movimientos de renovación. No trató de hacer *escuela*, porque probablemente se dio cuenta que las *escuelas* pasan como han pasado algunos de los *ismos*. Sólo hizo poesía, y esta poesía, desde su primer libro salido en 1922 hasta el más reciente de 1954, es una permanente y notable renovación. Los únicos manifiestos que escribió fueron para *Martín Fierro*: "programa nacionalista por un lector de Apollinaire, Morand y Max Jacob", según anota Enrique Anderson Imbert.

Esta observación, aunque un poco maliciosa, no deja de ser justa puesto que en su argentinidad potencial Gironde ha sido un cosmopolita que expresó la angustia y los terrores del hombre y del tiempo en que le tocó vivir. Anderson Imbert lo llama, tal vez con un tono más bien despreciativo,

“el Peter Pan del ultraísmo argentino”, y afirma que el poeta “envejeció sin crecer en su talla ultraísta”. Es imposible estar de acuerdo con el crítico argentino porque, desde los *20 poemas para ser leídos en el tranvía* hasta la *Masmédula*, no sólo hay un camino de cuatro décadas con todas sus inquietudes, sino una siempre renovada expresión verbal y espiritual que hizo de Gironde algo más que un “Peter Pan”: un testigo del mundo cotidiano que tantas veces desemboca en el absurdo.

El mismo crítico argentino le aplica varios adjetivos: “aforístico, detonante, desorbitado, metafórico, dadaísta, superrealista...”; en realidad, lo que el poeta ha sido es un gaucho tremendista. Así es como nos lo muestra una fotografía donde aparece, allá por 1940, con su traje típico, sombrero y bufanda, afirmando el universalismo del hombre de la pampa.

VICENTE HUIDOBRO: OXÍGENO INVISIBLE DE LA POESÍA

Los viajes a España (sobre todo su estadía en Madrid en 1918) significan, en el panorama de la poesía española, algo parecido a lo que representaron, en su tiempo, hace treinta años, los de Rubén Darío, no menos discutido y negado que Huidobro en aquellos días.

Son estas las palabras de un poeta y crítico tan importante como Gerardo Diego cuando se refiere a la influencia de Vicente García Huidobro Fernández sobre la poesía española en uno de sus momentos más importantes de renovación: los últimos años de la primera Guerra Mundial, cuando, recién llegado de París (donde desembarcó a fines de 1916 desde su ciudad natal, Santiago de Chile), trayendo consigo un cargamento de poesías, ideas y publicaciones, hecho evocado en 1927 por Rafael Cansinos Assens, uno de los responsables del ultraísmo español:

Para los que en arte estimamos sobre todo la labor nueva nacida del ansia de acomodarse al ritmo cósmico con que las eternas apariencias cambian de forma, la obra de iniciación que enseña un nuevo modo de belleza, el acontecimiento supremo del año literario que ahora acaba, lo constituye el tránsito por esta corte del joven poeta chileno Vicente Huidobro, que a mediados de estío llegó a nosotros, de regreso de París, donde pudo ver las grandes cosas de la guerra y alcanzar las últimas evoluciones literarias. Pocas líneas en nuestra prensa señalaron la estancia del original cantor, que, retraído y desdeñoso, sólo se comunicó con unos pocos para anunciarles sus primicias nuevas. Y, sin embargo, su venida a Madrid fue el único acontecimiento literario del año, porque con él pasaron por nuestro meridiano las últimas tendencias estéticas del extranjero; y él mismo asumía la representación de una de ellas, no la menos interesante, el creacionismo, cuya paternidad compartió allá en París con otro singular poeta, Pedro Reverdy, el autor de *Les ardoises du toit*, y cuyo evangelio práctico recogió en un libro, *Horizon carré* (París, 1917). Huidobro nos traía primicias completamente nuevas, nombres nuevos, obras nuevas; un ultramodernismo. Desdeñando a los doctores del

templo, el autor de *Horizon carré* se limitó a difundir la buena nueva entre los pocos y los más jóvenes, en paseos y reuniones sedentes, de un encanto platónico, en que la novísima tendencia lograba la fijación de sus matices. De esos coloquios familiares, una virtud de renovación trascendió a nuestra lírica; y un día, quizá no lejano, muchos matices nuevos de libros futuros habrán de referirse a las exhortaciones apostólicas de Huidobro, que trajo el verbo nuevo. Porque durante su estancia aquí, de julio a noviembre, en que tornó a su patria chilena, los poetas más jóvenes le rodearon y de él aprendieron otros números musicales y otros modos de percibir belleza.

La presencia de Huidobro en Madrid tiene, según lo apunta acertadamente Gerardo Diego, la misma importancia que la llegada de Darío, puesto que tanto el Modernismo como el Creacionismo representan —en el mundo hispánico— la afirmación de lo americano sobre lo español. De esta manera, las fechas de 1888 (*Azul*) y 1916 (*Adán*, primer libro de Huidobro en el cual ya se oyen los sonidos de una poesía nueva que él venía ensayando y predicando desde 1912) son años clave para la cultura hispánica y universal, ya que representan la contribución mestiza a la cual Breton se refirió en su entrevista en la ciudad de México.

Guillermo de Torre, cuya polémica sobre fechas con Huidobro se hizo bastante conocida, sin quitar ningún milímetro de la importancia del poeta, puesto que no se trataba ni de contabilidad ni de matemáticas, sino de poesía y de su creación, reconoce la importancia de la presencia de Huidobro en Madrid:

De boca de Huidobro oí algunos de los primeros nombres verdaderos que iban a definir la época amaneciente; en su casa vi los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan pródigas y discutidas cosechas. Allí, en casa de Huidobro, o por mediación de éste, conocí a algunos artistas extranjeros, supervivientes del naufragio europeo, que habían logrado hacer escala en Madrid.

En primer término, a los esposos Delaunay, Sonia y Robert; luego a un grupo de pintores polacos Wladyslaw Jahl, Marjan Paszkiewicks... Allí se incubó originariamente el óvulo ultraísta, entre los contertulios españoles...

El primer libro de Huidobro, publicado en 1911 en Santiago (*Ecos del alma*), así como los siguientes hasta el ya mencionado *Adán*, representan un modernismo en el más puro estilo dariano. Pero ya en 1914, en la colección de prosas *Pasando y pasando*, el poeta escribe lo siguiente:

En literatura me gusta todo lo que es innovación. Todo lo que es original. Odio la rutina, el cliché y lo retórico,

torciendo así a su manera el cuello del cisne dariano que por un tiempo había alimentado con su poesía.

No se puede perder de vista el hecho de que en 1914, en Francia, Guillaume Apollinaire inventa sus "ideogramas líricos" y que, un año más tarde, José Juan Tablada hace el primer ideograma en Latinoamérica. Huidobro, en su ciudad natal, difícilmente podía tener idea de estos acontecimientos, pero su espíritu se prepara para recibir cualquier cosa que no sea *rutina, cliché y retórico*.

En 1916, en el librito *El espejo de agua*, sale por primera vez su *arte poética*:

Por qué cantáis la rosa, oh poetas
Hacedla florecer en el poema.

La llegada de Huidobro a París, a fines del mismo año, tiene esta gran importancia según Enrique Anderson Imbert:

A fines de 1916 llegó Huidobro a París, se incorporó al grupo que dirigía Apollinaire y a la revista Nord Sud, en la que escribían, además, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, Paul Dermée y Max Jacob. No es Huidobro un simple seguidor, pues colabora en un plano de igualdad. Huidobro publicó poemas en francés, que escapan a esta historia, si bien en muchos de ellos se perfila definitivamente su Creacionismo. Desde el punto de vista de nuestra cultura hispánica, Huidobro es el que nos trae los nuevos postulados franceses, el que hace pasar por su boca el nuevo lenguaje poético francés. Es decir, que gracias a Huidobro el nuevo estilo francés se hace verbo americano. En 1918, llegó a Madrid, y en seguida su Creacionismo señaló otra dirección a la voluntad de viajar por nuevas estéticas que urgía a los jóvenes. Perturbó, entusiasmó; fue envidiado y celebrado. Su presencia —a vuelta de una visita a Chile estaba en Madrid otra

vez en 1921— ayudó al nacimiento de lo que se llamaría Ultraísmo.

Es necesario subrayar que entre 1916, año de su llegada a París y 1919, cuando su influencia sobre el ultraísmo ya está viva, Huidobro publica una serie de colecciones de poesía tales como: *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali* (1918), *Ecuatorial* (1918) y *Poemas árticos* (1918), cuya importancia es innegable no sólo para la evolución del joven Huidobro sino también para la vanguardia latinoamericana y europea. Quien de esto se da cuenta es el propio Huidobro, cuyos amigos de sus primeros años en París se llaman Pablo Picasso, Jean Arp (quien escribió en colaboración con Huidobro) y Juan Gris, a cuyo lado el poeta chileno trabaja en las *pequeñas* revistas dadaístas, ultraístas y creacionistas.

En su manifiesto *El Creacionismo*, Huidobro da los siguientes detalles sobre su actividad de poeta e ideólogo desarrollada en Latinoamérica antes de su viaje a París, es decir, en una época cuando todavía era bastante difícil conocer las “invenciones” de Apollinaire y Reverdy (además, el primer libro de Pierre Reverdy, *Poèmes en prose*, salió en 1915):

El creacionismo no es una escuela que yo haya querido imponer a alguien, el creacionismo es una teoría estética general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París.

En el número 5 de la revista chilena *Musa Joven*, yo decía:

“El reinado de la literatura terminó. El siglo veinte verá nacer el reinado de la poesía en el verdadero sentido de la palabra, es decir, en el de creación, como la llamaron los griegos, aunque jamás lograron realizar su definición.”

Más tarde, hacia 1913 o 1914, yo repetía casi igual cosa en una pequeña entrevista aparecida en la revista *Ideales*, entrevista que encabezaba mis poemas. También en mi libro *Pasando y pasando*, aparecido en diciembre de 1913, digo en la página 270 que lo único que debe interesar a los poetas es el “acto de la creación”, y oponía a cada instante este acto de creación a los

comentarios y a la poesía *alrededor de*. La cosa creada contra la cosa cantada.

En mi poema *Adán*, que escribí durante las vacaciones de 1914 y que fue publicado en 1916, encontraréis estas frases de Emerson en el Prefacio, donde se habla de la constitución del poema:

“Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva.”

Pero fue en el Ateneo de Buenos Aires, en una conferencia que di en junio de 1916, donde expuse plenamente la teoría. Fue allí donde se me bautizó como *creacionista* por haber dicho en mi conferencia que la primera condición del poeta es crear, la segunda crear, y la tercera, crear.

Recuerdo que el profesor argentino José Ingenieros, que era uno de los asistentes, me dijo durante la comida a que me invitó con algunos amigos después de la conferencia: “Su sueño de una poesía inventada en cada una de sus partes por los poetas me parece irrealizable, aunque usted lo haya expuesto en forma muy clara e incluso muy científica.”

Casi la misma opinión la tienen otros filósofos en Alemania y dondequiera yo haya explicado las mismas teorías. “Es hermoso, pero irrealizable.”

¿Y por qué habrá de ser irrealizable?

Respondo ahora con las mismas frases con que acabé mi conferencia dada ante el grupo de Estudios Filosóficos y Científicos del doctor Allendy, en París, en enero de 1922:

“Si el hombre ha sometido para sí a los tres reinos de la naturaleza: el reino mineral, el vegetal y el animal, ¿por qué razón no podrá agregar a los reinos del universo su propio reino, el reino de sus creaciones?

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos.

Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquiera otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.”

Al evocar su llegada a París y el ambiente que ahí encontró en los años de la primera Guerra Mundial, Huidobro apunta estos recuerdos:

A fines de 1916 caía en París, en el ambiente de la revista *Sic*. Yo apenas conocía la lengua, pero pronto me di cuenta de que se trataba de un ambiente muy futurista y no hay que olvidar que dos años antes, en mi libro *Pasando y pasando*, yo había atacado al futurismo como algo demasiado viejo, en el preciso instante en que todos voceaban el advenimiento de algo completamente nuevo.

Yo buscaba por todas partes esta poesía creada, sin relación con el mundo externo y, cuando a veces creía hallarla, pronto me daba cuenta de que era sólo mi falta de conocimiento de la lengua lo que me hacía verla allí donde faltaba en absoluto o sólo se hallaba en pequeños fragmentos, como en mis libros más viejos de 1913 y 1915.

¿Habéis notado la fuerza especial, el ambiente casi creador que rodea a las poesías escritas en una lengua que comenzáis a balbucear?

Encontráis maravillosos poemas que un año después os harán sonreír.

En el medio de Apollinaire se hallaban, aparte de él, que era un poeta indiscutible, varios investigadores serios; desgraciadamente gran parte de ellos carecía del fuego sagrado, pues nada es más falso que creer que las dotes se hallan tiradas por las calles. Las verdaderas dotes de poeta son de lo más escaso que existe. Y no le doy aquí al vocablo poeta el sentido íntimo que tiene para mí, sino que su sentido habitual, pues para mí nunca ha habido un solo poeta en toda la historia de nuestro planeta.

Hoy afirmo rotundamente, tal como lo hice diez años atrás en el Ateneo de Buenos Aires: "Nunca se ha compuesto un solo poema en el mundo, sólo se han hecho algunos vagos ensayos de componer un poema. La poesía está por nacer en nuestro globo. Y su nacimiento será un suceso que revolucionará a los hombres como el más formidable terremoto." A veces me pregunto si no pasará desapercibido.

Dejemos, pues, bien establecido que cada vez que yo hablo de poeta sólo empleo esta palabra para darme a entender, como estirando un elástico para poder aplicarla a quienes se hallan más cerca de la importancia que a ella le asigno.

En la época de la revista *Nord-Sud*, de la que fui uno de los fundadores, todos teníamos más o menos la misma orientación

en nuestras búsquedas, pero en el fondo estábamos bastante lejos unos de otros.

Mientras otros hacían buhardas ovaladas, yo hacía horizontes cuadrados. He aquí la diferencia expresada en dos palabras. Como todas las buhardas son ovaladas, la poesía sigue siendo realista. Como los horizontes no son cuadrados, el autor muestra algo creado por él.

Cuando apareció *Horizon Carré*, he aquí cómo expliqué dicho título en una carta al crítico y amigo Thomas Chazal:

“Horizonte cuadrado. Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí, que no podría existir sin mí. Deseo, mi querido amigo, englobar en este título toda mi estética, la que Ud. conoce desde hace algún tiempo.

Este título explica la base de mi teoría poética. Ha condensado en sí la esencia de mis principios.

1º Humanizar las cosas. Todo lo que pasa a través del organismo del poeta debe coger la mayor cantidad de su calor. Aquí algo vasto, enorme, como el horizonte, se humaniza, se hace íntimo, filial gracias al adjetivo *cuadrado*. El infinito anida en nuestro corazón.

2º Lo vago se precisa. Al cerrar las ventanas de nuestra alma, lo que podía escapar y gasificarse, deshilacharse, queda encerrado y se solidifica.

3º Lo abstracto se hace concreto y lo concreto abstracto. Es decir, el equilibrio perfecto, pues si lo abstracto tendiera más hacia lo abstracto, se desharía en sus manos o se filtraría por entre sus dedos. Y si Ud. concretiza aún más lo concreto, éste le servirá para beber vino o amueblar su casa, pero jamás para amueblar su alma.

4º Lo que es demasiado poético para ser creado se transforma en algo creado al cambiar su valor usual, ya que si el horizonte era poético en sí, si el horizonte era poesía en la vida, al calificársele de cuadrado acaba siendo poesía en el arte. De poesía muerta pasa a ser poesía viva.”

Las pocas palabras que explican mi concepto de la poesía, en la primera página del libro de que hablamos, os dirán qué quería hacer en aquellos poemas. Decía:

“Crear un poema sacando de la vida sus motivos y transformándolos para darles una vida nueva e independiente.

Nada de anecdótico ni de descriptivo. La emoción debe nacer de la sola virtud creadora.

Hacer un poema como la naturaleza hace un árbol.”

En el fondo, era exactamente mi concepción de antes de mi llegada a París: la de aquel acto de creación pura que hallaréis, como una verdadera obsesión, en cualquier parte de mi obra a partir de 1912. Y aún sigue siendo mi concepción de la poesía. El poema creado en todas sus partes, como un objeto nuevo.

En el manifiesto *Yo encuentro* (título más bien adecuado para un poema que para un manifiesto y ¡en realidad hay varios poemas en esta aparente prosa!), Huidobro describe las experiencias poéticas en colaboración con sus compañeros parisienses:

Recuerdo que una tarde, en 1917, en el taller del pintor Juan Gris, nos entretuvimos con varios amigos en el componer poemas escribiendo cada uno un verso sobre una hoja de papel, la que pasábamos doblada al vecino para que escribiera el suyo sin leer los anteriores. El resultado era bastante curioso y hasta bello; pero su belleza era la del azar, en la que siempre uno sentirá que algo falta, ya que ese algo no es sino la voluntad, la voluntad fatal que debe traspasar como un fierro incandescente toda obra que tienda hacia una altura superior.

Siguiendo con el texto descubrimos una notable revelación de Picasso y su visión de las computadoras en el proceso poético:

Pablo Picasso, que estaba con nosotros, entretenido por el juego se puso a hablar de una máquina a la que se llenaría con frases y palabras recortadas de los periódicos, de las que uno se surtiría al azar echándole dos monedas como a los aparatos de los bares.

Evidentemente el azar puede hacer ciertas cosas... pero también puede hacer otras... No hay que dar más importancia al elemento *imprevisto* que a cualquier otro elemento de la poesía.

¡Atención guarda-libros, contables y boticarios!: Los años que corrían en aquel entonces son 1916 y 1917, y los nom-

bres que el poeta evoca son los siguientes: Apollinaire, Thomas Chazal, Juan Gris, Pablo Picasso, Max Jacob.

Vicente Huidobro es el único poeta latinoamericano cuyo nombre se puede encontrar en las antologías de la vanguardia europea. (Dada, Ultra, Creacionismo, sin olvidar que, como lo señala el historiador y crítico literario suizo Peter Schifferli, en 1921 Huidobro edita en Madrid la revista “dadaísta” *Creación*), y —paralelamente— en todas las revistas, manifiestos y folletos de la vanguardia latinoamericana, desde México hasta Buenos Aires, desde Santiago de Chile hasta Río de Janeiro y São Paulo.

El poeta, combatido e insultado, sabotado y boicoteado, como casi todos los abridores de caminos tiene, según la opinión de Octavio Paz, una fundamental importancia:

Con Huidobro, el “pájaro de lujo”, llegan Apollinaire y Reverdy. La imagen recobra las alas. La influencia del poeta chileno fue muy grande en América y en España; grande y polémica. Esto último ha dañado la apreciación de su obra; su leyenda oscurece su poesía. Nada más injusto: *Altazor* es un poema, un gran poema en el que la aviación poética se transforma en caída hacia “los adentros de sí mismo”, inmersión vertiginosa en el vacío. Vicente Huidobro, el “ciudadano del olvido”: *contempla de tan alto que todo se hace aire*. (La última frase ha sido subrayada por nosotros.)

Por razones ideológicas Huidobro combatió el surrealismo y, a la vez, fue combatido por los surrealistas. En este momento cabe mencionar la polémica con los surrealistas peruanos que culminó en el folleto *El Obispo embotellado*, donde se le atacaba con vehemencia. Por un lado, esta actitud se explica debido al deseo de liderazgo de Huidobro y, por otro, debido al ortodoxismo surrealista del grupo reunido alrededor de César Moro.

Hugo Montes interpreta los frecuentes ataques que el poeta lanzó contra el Movimiento Surrealista de la siguiente manera:

Más ardua es la lucha contra el Surrealismo, sostenido entonces por escritores de la calidad de André Breton. Huidobro rechaza el automatismo en la literatura, no porque desconozca la existencia de actos humanos ajenos a la voluntad, sino por estimar

que tales actos son los más vulgares del hombre, los más vecinos a su vida instintiva. Aboga, por el contrario, en favor de una poesía superconsciente, surgida cuando la inteligencia adquiriera una vida superior, de intensa luminosidad. Se trata de una especie de delirio que sólo pueden alcanzar los poetas y que permitirá la transformación de todas las cosas en la joya que es el poema. El libro rechaza también el Futurismo, el Maquinismo y la poesía de los locos, afirmándose en las ideas creacionistas, cuya paternidad absoluta Huidobro reclama para sí.

Todo esto es cosa del pasado puesto que analizada desde una perspectiva histórica, la obra de Vicente Huidobro hace parte del más original movimiento de vanguardia; según lo reconocen hoy en día y según lo reconocieron durante su vida los mismos surrealistas chilenos en cuyas revistas el poeta de *Altazor* ha colaborado. Sin la voz de Huidobro, sin sus invenciones, sin sus viajes, sin sus amistades, sin sus folletos, sin sus experiencias y sin su inquietud, la poesía surrealista de Latinoamérica, y más específicamente, aquélla de Chile, difícilmente se puede imaginar. Poco *ortodoxo*, como muchos de los grandes poetas, Huidobro sigue siendo la voz, el *oxígeno* de la poesía de tantas vanguardias.

Es tan múltiple e impresionante lo que Huidobro nos dejó como *herencia*, que cualquier síntesis será siempre parcial, puesto que aún no existe un estudio completo de la influencia del *innovador Huidobro* en la literatura de Latinoamérica: no se trata ni de cronologías, ni de fichas o fechas, ni de detalles de segunda o tercera importancia; se trata de lo que las campañas poéticas y la obra de Huidobro han dejado de nuevo y definitivo en la cultura americana.

Esto se puede sintetizar, más o menos, en los siguientes tópicos principales:

1) Huidobro ha sido el poeta que abrió a la poesía latinoamericana el camino de Apollinaire y Mallarmé; si vamos a buscar paralelismos, tal vez el nombre de José Juan Tablada sea bastante importante, pero la *acción* del poeta chileno ha sido más fuerte y más constante.

2) En Europa el nombre de Huidobro hace parte de los colaboradores y fundadores de algunas revistas de vanguardia consideradas hoy en día como básicas para la vanguardia mundial. Entre éstas: *Sic*, *Nord-Sud*, publicaciones efímeras notables, de carácter dadaísta, cubista y creacionista.

3) Estas colaboraciones implican un contacto estrecho con los fundadores y organizadores de dichas revistas, con alguno de los cuales Huidobro escribió en colaboración: Tristan Tzara, Pierre Reverdy, Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miro, Max Jacob.

4) La existencia de libros escritos en colaboración con artistas y poetas de la vanguardia europea, tal como Jean Arp, coautor con Huidobro del libro *Tres inmensas novelas y tres ejemplares de novelas*.

5) Atención dedicada a la obra de algunos escritores “raros” en la época de los comienzos de Huidobro, entre éstos: Lewis Carroll, Nodier y Rabelais, a quien cita con frecuencia en sus ensayos y *manifiestos*. Algunos de ellos serían —más tarde— loados por los surrealistas.

6) Los *manifiestos*, como obra global, en la cual se pueden hallar no sólo ideas y programas sino polémicas y elementos de autobiografía, crítica literaria y social, invención poética: un verdadero caleidoscopio cuyo análisis debe ser hecho con cuidado puesto que se trata de una parte de la obra de Huidobro a la cual éste dio bastante importancia. Esta importancia no ha sido todavía captada con comprensión por ningún crítico. En el panorama literario latinoamericano Huidobro es, al lado del brasileño Oswald de Andrade, cuya obra teórica fue redescubierta por el grupo *concretista*, el único escritor que comprendió la importancia del *manifiesto* como obra literaria, cosa que ha sido hecha en Europa por F. T. Marinetti y André Breton.

7) La influencia de su poesía —a través del creacionismo— en España, en un momento en que la poesía española se estaba renovando por medio del ultraísmo.

8) Enrique Anderson Imbert, cuando analiza la importancia de la poesía de Huidobro en Latinoamérica, señala como sus contribuciones más personales “el humor poético” y “los neologismos, las imágenes y enumeraciones caóticas, los versos libres tipografiados caprichosamente”. En este terreno debemos sacar a luz la contribución de José Juan Tablada. Cronológicamente, el chileno se sitúa delante del mexicano por algunos años. Además, la actividad desarrollada por Huidobro en Europa y su presencia en las antologías de la vanguardia europea (entre éstas el libro de bolsillo sobre Dada, hecho por el editor y crítico suizo Peter Schifferli, da al

poeta chileno una notoriedad mundial que el poeta mexicano no tiene).

9) Huidobro ha sido un precursor en lo que hoy en día suele llamarse, con un sentido político, muy "militante", la "lucha antiimperialista", y su libro *Finis Britanniae*, publicado en 1923, es una obra singular no sólo en Latinoamérica sino que en el mundo. No debemos olvidar que en la época después de los años 20 y de la revolución rusa, el único *imperialismo* actuante era el Británico, que conservaba su inmenso Imperio. Huidobro, con la visión del poeta y la dialéctica que usó en sus *manifiestes*, tal vez escribe el primer libro antiimperialista de una larga serie que le seguirían en Latinoamérica y en la cual se destacan autores como Manuel Ugarte, Aníbal Ponce, Haya de la Torre, José Carlos Mariátegui, Tristán Marof y algunos otros más.

10) Finalmente, no podemos olvidar en este bosquejo superficial el poema de la aviación poética: *Altazor* (1931), que no sólo es su creación máxima sino también una de las más importantes obras de la poesía latinoamericana de todos los tiempos. Al lado de algunos de los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz, de la Araucana, de ciertos poemas mayores de Rubén Darío y, tal vez, de media docena de otras creaciones iguales, este poema representa no sólo al poeta sino a la poesía de su tiempo.

El poeta siempre ha tenido conciencia de su importancia en el desarrollo de la poesía latinoamericana. Así lo expresó en una entrevista publicada en *La Nación* del 28 de mayo de 1938: "La poesía contemporánea empieza en mí."

¿Mucha cosa en sólo seis palabras? ¿Mucho coraje o atrevimiento en sólo una idea? Tal vez. Pero aquí está su obra para confirmar la pre-visión: Vicente García Huidobro Fernández tuvo razón: En el libro del cual citamos párrafos sobre su importancia poética en América, Octavio Paz escribe lo siguiente: "Está en todas partes y en ninguna, es el oxígeno invisible de nuestra poesía."

LOS ESTRIDENTISTAS DE JALAPA

El escritor norteamericano Carlton Beals, quien ha sido en las décadas de los 20 y 30 uno de los atentos observadores de la vida política, social y cultural de Latinoamérica, escribió las siguientes palabras: "La América Hispana ha vivido bajo tres influencias literarias: la de España, la de Francia y la de los estridentistas de Jalapa."

El lector desprevenido encontrará que la afirmación es exagerada y, si la enfocamos bajo un objetivismo científico, tal vez lo sea. Sin embargo, es innegable que este movimiento literario, cuyo punto central ubicóse en la ciudad de Jalapa (donde uno de los fundadores del estridentismo, el poeta Manuel Maples Arce, tenía un puesto burocrático que le facilitaba la publicación de libros, folletos y revistas en la imprenta del Estado), ha sido uno de los responsables de la renovación espiritual. Sus influencias se hicieron sentir fuera de las fronteras del estado de Veracruz y, a veces, también en el extranjero puesto que los estridentistas, como todos los jóvenes de aquella época (y no sólo de aquélla), solían mantener contacto epistolar y de intercambio con revistas, editoriales y poetas del mundo.

El hecho de que la actividad ruidosa de los poetas y prosistas del estridentismo no los hizo tan conocidos como a sus colegas pintores se explica —tal vez— debido a la extraordinaria actividad de "public-relations" mantenida por Diego Rivera, jefe de la "revolución muralista"; y también, a una labor más constante y más organizada del grupo de los pintores, entre los cuales algunos como Jean Charlot, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal han colaborado con los estridentistas, tanto en sus libros, como en las exposiciones que éstos organizaron en el *Café de Nadie*.

En un texto escrito años después de la autoliquidación del estridentismo, Germán List Arzubide, uno de sus fundadores y, lo que es más importante, su cronista "oficial", encara las actividades del grupo de la siguiente manera:

¿Qué fue conseguido? Sacudir el ambiente. Si hoy ya no se admiten dioses literarios, fue nuestra irreverencia la que los

arrojó de los altares. Si se discute en voz levantada, fue nuestra arrogancia la que se plantó frente a los simuladores y farsantes. Si se tiene una nueva fe literaria, fue nuestra univicción la que enraizó en la hora de las fugas y las claudicaciones.

Todo esto es rigurosamente exacto si se toma en cuenta que, hasta el aparecimiento del grupo estridentista que gritaba a todo pulmón “Muera el cura Hidalgo, Chopin a la silla eléctrica, viva el mole de guajolote”, sólo habíase oído en México la voz vanguardista de José Juan Tablada. El escándalo, la bulla, el ruido, los ataques de los estridentistas, no sólo rompieron ventanas y abrieron puertas herméticamente cerradas sino que fueron el anuncio de una nueva literatura y de una renovación total. Ellos han sido destructores más que constructores. Pero entre los años 1922-1927, cuando el estridentismo estuvo en su apogeo, era más importante destruir los viejos edificios que pensar en levantar otros nuevos, y esta limpieza la iniciaron los estridentistas. Bajo este punto de vista, su actividad ha sido no sólo saludable sino importante.

No se puede perder de vista el siguiente detalle: tanto el estridentismo como el *Modernismo* brasileño (equivalente al vanguardismo de Hispanoamérica) comenzaron en 1922, uno al sur y otro en el norte del Continente, y ambos le deben bastante al futurismo italiano y al dadaísmo internacionalista (rumano-suizo-franco-judío-alemán). También es notable el hecho que la renovación brasileña y aquélla de México comenzaron dos años antes del nacimiento del surrealismo, cuando André Breton aún formaba parte del grupo parisiense —“oficialmente”— *Dada*. Pero en todo ya está presente el espíritu que caracterizaría a los surrealistas y, por lo tanto, debemos aclarar el siguiente hecho, a veces negado por algunos de los investigadores (más superficiales) de las tendencias renovadoras en Latinoamérica: si bien el estridentismo no ha tenido vinculación directa con el surrealismo, ya en 1922 los animadores del movimiento, desde ciudad de México y Jalapa, citan y leen a los escritores que más adelante serían parte del Movimiento Surrealista.

En el documento *Actual No. 1* (“Hoja de Vanguardia, Comprimido Estridentista” de Manuel Maples Arce), que era una especie de carta-manifiesto, se publica una lista de escri-

tores y artistas de todo el mundo a quienes los estridentistas extienden su mano. El documento es de 1922 y en él aparecen fuera de los vanguardistas latinoamericanos como José Juan Tablada, Vicente Huidobro Ruiz (!) y Jorge Luis Borges, los siguientes escritores y artistas cuyos nombres, después de 1924, pasarían a ser parte de las filas surrealistas: Pierre Reverdy, Georges Ribemont Dessaignes, *Guillermo* Apollinaire (sic.!) (el poeta tenía un hermano que vivía en México y éste, probablemente, al hablar a sus amigos del poeta, lo llamaba “Guillermo”), Max Jacob, Pablo Picasso, Breton (!), Paul Eduard, Marcel Duchamp, Frankel (¿Theodore?), Chirico. Hemos mantenido todos los errores del texto original, tanto para dar una idea de su aspecto “pintoresco”, puesto que se trataba, en su mayoría, de jóvenes europeos casi desconocidos fuera de los reducidos grupos de vanguardia, como también para demostrar cómo se hacía la literatura de vanguardia en una tipografía mexicana durante los años inmediatos a la revolución. *Alguien había oído cantar al gallo*, como suele decirse, pero este gallo cantaba y esto era lo que más importaba. Así, queda destruido en forma objetiva y sencilla, el rumor de que los estridentistas de 1922-1927 ni siquiera “sabían” quiénes eran los escritores y pintores surrealistas. Es verdad que ellos no podían *saber*, por las razones cronológicas a las cuales acabamos de referirnos, quiénes eran *surrealistas*, pero tienen el mérito de haberlos intuido y, tal vez, leído antes que el surrealismo se haya manifestado. Por esta razón, los estridentistas no pueden ser omitidos del reducido rol de los precursores.

El papel del estridentismo se limita, así como lo han deseado sus iniciadores, estrictamente a los años de la revolución mexicana. Es necesario subrayar este hecho heroico, puesto que se trata de un caso único entre los movimientos literarios y artísticos que una u otra vez han acompañado a una revolución; ni la revolución rusa, ni la revolución cubana (para mencionar una de las *revoluciones* clásicas de nuestro siglo y otra de nuestro continente) han tenido seguidores tan conscientes de su papel. List Arzubide explica este fenómeno de la siguiente manera:

Además, como revolucionarios integrales, sabíamos que toda revolución que no se decapita a tiempo, acaba de hacerse re-

accionaria; cuando cristalizada, se obliga a sostener lo que peleó en el inmediato pasado; a hacer tanto por ciento lo que fue impulso y lengua de fuego; a vivir para un hecho, cuando se quería antes reducir los instantes a puro anhelo. Fuimos los únicos revolucionarios dignos de sacrificar nuestra lucha por no tener quién nos heredara.

Leyendo hoy día las revistas y los libros de los estridentistas, publicados durante los cinco años de combate y agitación, encontramos varias características de una literatura no sólo nueva, sino renovadora: visiblemente orientada hacia el futuro. Poemas en forma de *caligramas*, ya usados por José Juan Tablada pero todavía novedad bastante agresiva en el ambiente cerrado y conservador; una preocupación constante por la pintura, también iniciada por Tablada; temas sacados casi exclusivamente de la ciudad y de las nuevas formas de la vida urbana, de la arquitectura, de la técnica —como la aviación y los andamios; tertulias casuales en un café que sirve también como sala de exhibiciones; la importancia dada a la fotografía como obra de arte—, he aquí ciertos hechos que prueban que el estridentismo ha tenido un papel precursor mucho más importante del que se creía o se deseaba ver.

Poemas de List Arzubide, de Maples Arce, de Kin Tanyia; textos de prosa doctrinaria (donde a veces suele brillar la idea del absurdo, en el sentido en que lo ha interpretado Oliverio Girondo en Buenos Aires) densa y polémica de Arqueles Vela; dibujos e ilustraciones de Charlot, Revueeltas, Alva de la Canal; fotografías de Edward Weston y Tina Modotti, todo esto hace parte —debido a su ferviente deseo de renovación— de un trabajo de crítica a través del cual se analizan los elementos renovadores que, al lado del muralismo y, a veces, de manera paralela, han acompañado a la revolución mexicana. André Breton, que tanto se preocupó por el arte fotográfico de Manuel Álvarez Bravo, seguramente habría gozado descubriendo las fotografías mexicanas del precursor Weston, sin cuyo trabajo el arte fotográfico del México postrevolucionario difícilmente se puede imaginar.

Un hecho muy poco estudiado hasta la fecha, tanto dentro del estridentismo como en la literatura de vanguardia mundial, ha sido la breve presencia de dos artistas soviéticos en México, exactamente en el clímax estridentista: el director

de cine Eisenstein, y el poeta Wladimir Mayakowsky. Ambos contribuyeron a la evolución de las corrientes de vanguardia mexicanas y, en cierta medida, fueron responsables en la preparación de un ambiente que más tarde sería capaz de acoger una renovación total.

Al correr de los últimos años, se ha escrito bastante sobre el papel renovador en el cine mexicano del director español Luis Buñuel, cuya actividad después de la Guerra Civil Española se desarrolló, principalmente, en México, y su trabajo como artista vinculado al surrealismo ha sido analizado por especialistas y aficionados. Buñuel hace parte —al lado de Remedios Varo, José y Katy Horna— de la ola de renovadores llegados a México después de la derrota de los republicanos, para quienes el surrealismo, conocido y a veces experimentado en Francia, se había matizado con los episodios vividos durante la guerra.

Nadie negará hoy en día que sin la llegada de este grupo trágico y profético, el surrealismo no se habría expresado en México de la manera como lo conocemos. Si a este hecho le añadimos la presencia en España —de 1937 a 1938— del poeta Octavio Paz, fácilmente comprenderemos que en realidad existe algo como una escalera con varios peldaños en la renovación artística y literaria de México: primero Tablada, solo; en seguida, los estridentistas, como también algunas manifestaciones de los muralistas; los artistas rusos a quienes nos acabamos de referir; la presencia de Leon Trotsky en México, cuyos trabajos políticos y literarios han constituido siempre un punto de interés para los surrealistas y, como punto culminante, la llegada de los surrealistas barridos por el franquismo.

El trabajo revolucionario que Buñuel desarrolló en el cine mexicano difícilmente puede ser imaginado sin la presencia y la actividad de Eisenstein en México, tanto en el trabajo cinematográfico, como en el arte en general. El director del *Acorazado Potyomkin* hizo amistad con varios artistas y escritores, a quienes les introdujo con sus brillantes conversaciones en el mundo del arte revolucionario soviético, que en aquellos días vivía los últimos instantes de su auge. No sólo en el cine sino en las artes plásticas (Eisenstein fue un notable dibujante de temas eróticos y sadistas, lleno de una *verve* que a veces empujaba su lápiz hasta la frontera del

surrealismo de Yves Tanguy), y también en las aventuras de lo cotidiano, en busca de aquel *fait divers* que los surrealistas tanto han amado y animado, el artista soviético ha sido un abridor de caminos cuya importancia todavía no ha sido suficientemente investigada.

Por otro lado, la presencia de Mayakowsky (1925) es un tema que deja abiertas las puertas para bastantes suposiciones, puesto que no existe un estudio comprensivo en el cual se pueda ver concretamente con quién y cómo convivió el poeta soviético en México. Existen breves referencias de Diego Rivera, pero como es bien sabido que éste fue un fabuloso *inventor de cuentos*, poco puede ser creído de lo que dejó escrito o contó a otros. En conversaciones mantenidas con el pintor Jean Charlot, supimos que Diego Rivera ha sido una especie de “dueño” de la presencia de Mayakowsky en México, aunque Charlot subrayó el siguiente hecho: el poeta soviético ha mantenido contactos con algunos poetas mexicanos y se debe suponer que algunos de ellos han traducido (posiblemente del francés o del inglés) poemas de Mayakowsky, y que éstos han sido publicados en dicha época en revistas o diarios mexicanos. Queda abierto este terreno para la investigación atenta, pero desde luego no se puede descartar la idea de que, tanto los poetas estridentistas como otros artistas mexicanos, sufrieron de una u otra manera el impacto de la personalidad que fue Mayakowsky. El poema sobre México del poeta soviético debe ser sólo parte de su visión y seguramente, en sus cartas, charlas, diarios y entrevistas, habrá algo más; desgraciadamente las ediciones de su obra no han sido siempre tan “completas” como indica la palabra, de manera que se puede suponer que hay un aspecto todavía desconocido en este dominio.

Falta hoy en día el balance histórico del estridentismo: las memorias de Manuel Maples Arce, en el volumen que encierra esta etapa, son de una desoladora pobreza, y esto es lamentable puesto que el poeta ha sido no sólo el “inventor” sino también el principal promotor del movimiento. A su lado debemos colocar a Germán List Arzubide, cuya actividad no se puede perder de vista. Su libro es interesante como resumen provisional: escrito con el ímpetu de la juventud así como con la lucidez de un revolucionario, dicho trabajo merece atención —aunque históricamente queda sus-

pendido en el aire.

En el texto del cual ya citamos algunos párrafos, List Arzubide nos proporciona un balance:

¿Qué hicimos? Lo que nadie se atrevía a hacer en México: despertar al sol a la hora en punto. Desempacar las palabras. Sacudirlas al viento vagabundo. ¡Alas! palabras que el diccionario define como “parte del cuerpo de las aves e insectos que les sirve para volar”. Silencio señor. ¿Y la sugerencia? Debajo de las alas, encima de las alas, delante de las alas, detrás de las alas, quedan espacio, inmensidad, distancia, y con ellas, silencio, olvido, y un mar de horas caídas. Palabras, en varios planos: fotografía, comparación, equivalencia. ¿Muy difícil de entender esto? Terror a [que] tener que pensar. La literatura en servicio de las dictaduras en América, daba magníficos puestos en la diplomacia a cambio de alabar en alejandrinos al arribismo mestizo; a las consonantes zafias y poltronas de la familia zamba. El verso a la disposición de los lacayos y después París, donde todo se perfuma, que al fin “el dinero tiene olor”.

Con nosotros el verso se hizo voz cósmica. ¿Un canto? Sí, el del mundo. Una palabra. La del HOMBRE. No mi caso ni el tuyo. No el particularismo, la pequeña tragedia, el dolor doméstico, cada vez en trance más pequeño, sino la multitud, el tiempo, el espacio, lo que puede llenar una vida siempre precaria, sino mover generaciones, lanzar masas, arrastrar el pueblo y el mundo a la lucha.

En este vistazo a vuelo de pájaro, hay varios postulados de los surrealistas: despertar al sol en la hora en punto; desempacar las palabras; alas para el hombre y su pensamiento; fotografía; lucha en contra de las dictaduras y en contra de aquellos aterrorizados de tener que pensar. En gran parte, esto se hizo en México entre los años 1922 a 1927 y dicha hazaña no puede ser borrada del diccionario de la cosa nueva, osada y original.

Tal como el surrealismo quiso ponerse “al servicio de la revolución”, el estridentismo se puso al servicio de la mexicana. Su herencia ha sido bastante constructiva después de la inaugural campaña demoledora.

ARGENTINA

Me ha tocado a mí la responsabilidad de ser el fundador del primer grupo surrealista de habla española y seguramente el primer grupo surrealista en un idioma distinto del francés. En los comienzos del surrealismo en Francia yo era estudiante de medicina en Buenos Aires, admiraba a Apollinaire y a Jarry y conocía a Breton a través de la revista *Litterature*. El primer número de la *Revolution Surréaliste* que llegó a mis manos a poco de su aparición me deslumbró. Comencé entonces a catequizar a algunos de mis compañeros estudiantes de medicina y en el año 1926 se fundó un grupo surrealista que comenzó a preparar una revista. Esta recién apareció en 1928 y un segundo número en 1930 con el nombre *QUE*. Casi inmediatamente después el grupo se disolvió.

Son estas las palabras del poeta Aldo Pellegrini cuando, atendiendo a nuestro pedido, hizo el balance de las actividades surrealistas desde sus comienzos en la Argentina. La formación del primer grupo surrealista en Latinoamérica se explica por dos razones: 1) la inquietud intelectual del joven estudiante de medicina (Pellegrini tenía, en 1926, veintiséis años de edad) y 2) la imposibilidad material de hacer lo mismo en otros países como Chile, Perú y México puesto que todos aquellos, quienes más tarde participarían en la organización de los núcleos locales, eran mucho más jóvenes: Enrique Gómez-Correa tenía 11 años, Braulio Arenas 13, Octavio Paz 12, Emilio Adolfo Westphalen 15 y Jorge Cáceres apenas 3.

QUE ha sido el primer número de una revista surrealista en Latinoamérica y, bajo este punto de vista, el trabajo de Pellegrini tiene valor de pionero. El poeta argentino, quien es también médico, ensayista, crítico de artes plásticas y traductor, se convirtió en la figura central del pequeño pero bastante activo grupo en el cual, al correr los años, entrarían y saldrían varios poetas y pintores sin conseguir interrumpir su actividad, que duró hasta la década del 50.

En 1944, con la presencia del poeta Braulio Arenas, se trató la organización de otra revista pero el plan falló, según

informa Pellegrini: "Por disensiones entre los posibles integrantes", cosa bastante frecuente entre los organizadores de revistas de vanguardia. Sólo en 1948 se consigue la publicación de *Ciclo*, editada en dos números, pero esta vez ya no se trataba de una revista surrealista sino de una publicación de carácter heterogéneo donde se encontraban poetas surrealistas y pintores abstractos. En los dos cuadernos de la revista, editados en 1948 y 1949, escriben, además de Pellegrini, los siguientes surrealistas: René Char, André Breton (su conocido ensayo sobre el pintor Jacques Hérold); sin embargo, son más numerosas las contribuciones de los pintores y escritores de otras tendencias, a veces bastante distantes del surrealismo: Max Bill, Sebastián Salazar Bondy, Enrique Pichón Riviere (autor de un ensayo sobre Lautréamont y el Uruguay), Elias Piterbarg (considerado por algunos como autor parasurrealista), Mario Trejo, Jean Cassou, Henry Miller, Lászlo Moholy-Nagy, formando una mezcla heterogénea de colaboradores, entre los cuales los surrealistas constituyen la minoría. A pesar de su publicación efímera, *Ciclo* dejó en el ambiente argentino una huella bastante profunda; tal vez debido exactamente a esta extraña combinación de autores.

Cuatro años más tarde se edita *A partir de 0*, cuyos tres números publicados hasta 1956, fecha en que sale el tercero, en tiraje limitado, representan la última contribución surrealista en la literatura argentina. Se debe mencionar que la aparición en las páginas de *A partir de 0* de un homenaje póstumo a Paul Éluard, quien había publicado sus poemas de militancia comunista, causó la protesta de César Moro y de André Coyné, cuyo texto fue publicado más tarde en el libro *Los anteojos de azufre*, en el cual el crítico francés reunió la prosa de Moro. También hay que subrayar la publicación en esta revista de dos poemas de Antonio Porchia, poeta muy importante, sobre cuya obra André Breton se había expresado en términos elogiosos. No obstante, la falta de antologías y publicaciones surrealistas, tanto en la Argentina como en el extranjero, dificultan la comprensión de su obra:

El pensamiento más dúctil de expresión española es para mí aquel de Antonio Porchia, argentino, revelado por Roger Ca-
llois, quien ha traducido un volumen de sus *Voces*.

Tales son las palabras de André Breton durante una entrevista con José María Valverde, en septiembre de 1950, publicada en el *Correo Literario* de Madrid. *A partir de 0* ha sido una de las representantes surrealistas de Latinoamérica y su publicación en una época cuando se hablaba, tanto nacional como internacionalmente, de la *muerte del surrealismo*, prueba que se trataba de un "difunto" bastante vivo.

En la literatura latinoamericana *A partir de 0* tiene una importancia no sólo local sino continental, ya que, por un lado, reúne en sus páginas algunos de los nombres más destacados del surrealismo y, por otro, porque su tercer número es la última manifestación surrealista, exactamente 30 años después de la formación del grupo argentino. De esta manera, se cierra un ciclo que ya es historia literaria y que nadie, ni siquiera sus organizadores y colaboradores más cercanos pueden cambiar.

Esta constancia se debe, como lo subrayamos anteriormente, casi únicamente al poeta Aldo Pellegrini, cuya labor después de la publicación del último cuaderno de la revista continuó en la misma dirección. En 1961 sale su *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, donde reúne a 70 poetas traducidos al español, con un ensayo introductorio bastante amplio y una parte biobibliográfica notable; se trata de uno de los libros más completos de este género, cuya calidad y criterio crítico no han sido sobrepasados. En 1963 sale la edición completa de las *Obras del Conde de Lautréamont*, con uno de los más comprensivos ensayos. También se debe a Pellegrini la traducción al español de los *Manifiestos surrealistas* de André Breton. Vale la pena destacar que en 1944 Jorge Carrera Andrade había publicado *Los Poetas Surrealistas* (Universidad de los Andes, Medellín, Colombia), después de haber publicado en 1940 una antología de Pierre Reverdy.

Sólo quienes conocen las dificultades con las cuales deben luchar las editoriales latinoamericanas, comprenderán la importancia de una labor como aquella desarrollada por Pellegrini durante más de cuatro décadas, tanto en la literatura como en las artes plásticas. Tampoco se puede perder de vista su trabajo de crítico literario: en este sentido su labor de redescubridor de Oliverio Girondo es de suma importancia, puesto que Pellegrini no sólo destaca la originalidad del

poeta sino también su lugar de pionero.

Cabe destacar de manera especial, la contribución del grupo surrealista argentino a la poesía moderna del país. Desde los últimos años de la década de los 20, muchos poetas, y de los mejores, escriben bajo el impacto surrealista, sin hacer poesía surrealista ni poesía superficialmente surrealizante. En otras palabras, el surrealismo ha cambiado al aspecto de la poesía en la Argentina. Sólo basta mencionar algunas publicaciones alrededor de las cuales se han reunido poetas de importancia que escriben tocados por el surrealismo: *Sed*, *Mediodía*, *Boa*, *Serpentina*, *Poesía-Poesía*; sin llegar hasta las más recientes, en las cuales los poetas y artistas han usado nada más que los *tics* y las técnicas más fáciles y (a veces) falsas del surrealismo.

Pellegrini ha trabajado en todos los dominios para hacer la *promoción* del grupo de sus compañeros, entre los cuales se encuentran algunas de las voces más importantes de la poesía argentina contemporánea: Enrique Molina, Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Francisco Madariaga, Carlos Larroze y Juan José Ceselli. Estos poetas, aunque sí hacen parte de un grupo cuya unidad no es, a nuestro juicio, tan fuerte como aquélla del grupo *Mandrágora*, pertenecen a "generaciones" diferentes: Molina nació en 1910, Llinás en 1929 —hechos que demuestran que aunque el surrealismo no ha sido una corriente fuerte en el ambiente argentino, su constancia y su energía son cosas notables.

Varios poetas de este grupo se dedicaron a la traducción de los surrealistas: Llinás tradujo a Georges Henein y a Gherasim Luca; Molina, en colaboración con Oliverio Girondo, a Rimbaud, y solo, a Breton (*El amor loco*), sin hablar de Pellegrini, cuyas traducciones no editadas en libro son numerosas. Además, muchos de ellos escribieron textos y presentaciones para catálogos de las exposiciones de pintores surrealistas.

Finalmente, no debemos olvidar la contribución de estos pintores al clima de renovación de la vida argentina. En ningún otro país de Latinoamérica, con la excepción de México, han sido tan numerosos y tan personales los artistas plásticos integrados a la corriente surrealista. El hecho se debe —tal vez— a la influencia de la pintura surrealista de Europa y, también, al trabajo desarrollado por Aldo Pellegrini. Como

crítico de arte, organizador de exposiciones y galerías de arte, autor de notas críticas y presentaciones de catálogos de pintura, ha ejercido una labor multifacética e importante, cuyos resultados son visibles tanto en la obra de los pintores integrados en el pasado al surrealismo, como en las influencias surrealistas existentes en la pintura de artistas de todas las generaciones.

La más notable y original representante del surrealismo argentino en la pintura es Leonor Fini, cuyos cuadros fueron presentados en muchas exposiciones internacionales y quien, al lado de Leonora Carrington, Remedios Varo y Toyen, es una de las importante expresiones plásticas de las mujeres que representan el surrealismo. Sin ser femenino, el arte de estas mujeres tiene un aire tan extraño y tan irreal que sólo puede ser el resultado de la visión surrealista de los ojos de una mujer.

También hay que mencionar el trabajo de pintores como Antonio Berni, Miguel Caride, Néstor Pellegrini, Oswaldo Borda y Marta Peluffo, quienes —como integrantes del movimiento o como individuos— han contribuido para la afirmación de una visión y de una técnica que aún está en espera de un crítico capaz de comprender e interpretar la obra de estos pintores. Basta colocar sus cuadros al lado de los trabajos de los mexicanos para comprender que, en la vecindad de Tierra del Fuego y en la frontera de la Pampa, se pinta de manera diferente a como se hace en las faldas del Popocatepetl.

EL CARIBE

Cuando en 1945 André Breton visitó la mitad haitiana de la isla Hispaniola, un gran número de poetas y artistas se acercaron al hombre que para ellos era portador del mito surrealista y del sueño de una vida más digna. Entre aquellos que más estrechamente se vincularon al poeta francés, el nombre de Magloire-Saint-Aude es el más importante.

Después de publicar en 1937 la revista *Les Griots*, en colaboración con un médico llamado François Duvalier, en el cual tal vez ya dormía el más tarde famoso *Papa Doc*, el poeta solitario que vivía en Puerto Príncipe la vida modesta de un periodista, edita en 1941 dos folletos con poemas —*Dialogue de mes lampes* y *Tabou*—, obras de pocas páginas. Ambas se caracterizan por un estilo que Jean-Louis Bédouin definiría como “ultra elíptico” y que, cuatro años más tarde, llamaría la atención de Breton por su cargamento de misterio y de magia.

La poesía de Magloire-Saint-Aude es la contribución más notable que el Caribe dio al surrealismo latinoamericano. Los tres libros publicados más tarde profundizan y destacan la voz que ya se había hecho conocida en el mundo intelectual, bastante reducido, de una república de poetas y de pintores. Si su prosa de columnista del diario *Le Nouvelliste* pasó casi desapercibida, su poesía se hizo, al correr de los años, cada vez más profunda —pasando las fronteras de Haití, hasta llegar a formar parte de las antologías de la poesía surrealista internacional. Tal hecho constituye una hazaña si se considera que esta poesía de respiración universal, pero muy haitiana, nació en un microcosmos limitado entre la *Grande Rue* y la tienda *La Belle Créole*; sin olvidar, naturalmente, una u otra taberna donde se toma cerveza holandesa medio caliente.

Un análisis más detallado del universo poético de Magloire-Saint-Aude, empresa de difícil realización puesto que todos sus libros son rarezas bibliográficas, mostrará que en su obra los acentos del *vudú* caminan casi paralelamente con la poesía más avanzada, cosa muy natural si tomamos en

cuenta el hecho de que el surrealismo siempre anduvo en busca de las raíces del arte popular en unión con el mundo de los sueños más osados. En este sentido la poesía del haitiano es más representativa para el surrealismo que aquella de Aimé Césaire, debido a lo que Bédouin con tanto acierto llamó elementos “ultra elípticos”.

Del mismo mundo viene el arte del cubano Wifredo Óscar de la Concepción Lam y Castilla, cuyo nombre tantas veces ha sido mencionado —nunca sin justa razón— en las páginas de este ensayo. Lam nació en Cuba, donde comenzó a pintar y donde encontró el mágico mundo de las tradiciones africanas en los *babalaos*, cuyos símbolos y cuyas visiones pintó con paciencia y sabiduría china desde sus comienzos, tanto en La Habana, donde le tocó vivir desde 1924, y más tarde en Barcelona, donde vivió desde 1938 hasta 1940. Trabajando en el comienzo con Picasso, el cubano consigue escapar de la “influencia” picassiana, acercándose al surrealismo, hacia donde lo llevó el mismo Picasso cuando le presentó a André Breton, Max Ernst, Victor Brauner y a los demás miembros del Movimiento. La experiencia que ganó en Europa se hizo más honda cuando en 1941 regresó al Caribe, donde se define el gran pintor que siempre fue, pero esta vez de manera totalmente personal, hasta el punto de representar en el surrealismo una *visión Lam* —de la misma manera como se puede hablar de una visión Matta, Brauner o Tanguy.

La pintura de Lam no se puede comprender en toda su grandeza sin tomar en cuenta que, fuera de Breton, cuya acción y cuyo pensamiento tuvieron gran impacto sobre el cubano, su arte en la época más decisiva se desarrolló en Haití al lado de un pensador cuyo nombre, en 1941, era menos conocido de lo que sería más tarde: Claude Lévi-Strauss. *Los tristes trópicos* que serían publicados años después, ya se ven en la pintura de Lam: basta analizar algunos de sus cuadros, entre éstos, *La Selva* (1943) que es uno de los momentos más conocidos de todas las épocas surrealistas en el arte mundial. En esta categoría también se pueden incluir *Malembo* (1942), *No combustible* (1949) y *Umbral* (1950).

En este sentido conviene destacar la importancia de los estudios escritos en Cuba sobre la pintura de Lam y el mundo del Caribe, por Lydia Cabrera (varios trabajos publicados en 1942 y 1943 en el *Diario de la Marina*, La Habana), Alejo Carpentier (en *Información y Gaceta del Caribe*, La Habana, 1944), y, finalmente, el notable trabajo del etnólogo Fernando Ortiz: *Wifredo Lam y su obra vista a través de significados críticos*, también publicado en La Habana en 1950. Lo que deseamos destacar es el hecho de que los mencionados autores dieron a la pintura de Lam —en una época en que su fama internacional todavía no era definida— una interpretación cubana y caribeña, sin distanciarse del enfoque universal que más adelante gozaría su obra en los ensayos de André Breton, Jacques Charpier, Pierre Mabilie, Pierre Loeb, Marcel Jean, y en el notable trabajo crítico de Benjamin Péret, publicado en la revista francesa *Medium* y del cual hemos seleccionado este fragmento:

En el inframundo que explora, el acontecimiento esperado de un momento a otro, puede revelarse favorable o nefasto. No tiene ninguna importancia para nosotros si los reflejos de lo maravilloso se multiplican hasta el infinito. Nadie estará sorprendido de esta tensión, a veces casi hostil, porque Lam erra hacia la aventura en estas selvas absorbentes que uno diría que son tanto más vírgenes cuando uno trata de violarlas, donde bestias de tiempos pasados siguen gruñendo en cada claro. Él se dedicó a su captura no para domarlas sino para enseñárnoslas en su furor cautivante para que podamos reconocerlas en nosotros.

Debe también ser mencionada la poesía de José Baragaño, poeta mal conocido.

Un fenómeno bastante interesante que aún no ha sido analizado, es lo que se puede llamar el *trasplante* del surrealismo chileno hacia el área del Caribe. Estableciéndose así un intercambio poético responsable, en cierta medida, del nacimiento de algunos poetas parasurrealistas y de aire surrealizante, característica tanto de la poesía de Cuba como de la República Dominicana.

En 1939 llegó a La Habana el poeta chileno Alberto Baeza Flores, cargando en sus baúles varios documentos valiosos.

Para comprender mejor este acontecimiento, daremos la palabra al propio poeta:

Yo llevé a la República Dominicana desde Cuba unos números de *La Revolution Surréaliste*, que Neruda adquirió en París, dio en Santiago de Chile a Jorge Cáceres y éste me regaló a mí y yo llevé a La Habana en 1939 y luego a la capital dominicana. También llevé *Minotaure* y de allí fuimos traduciendo. (De Alberto Baeza Flores a Stefan Baciú, San José de Costa Rica, febrero de 1971.)

La huella del más puro surrealismo latinoamericano va, pues, desde Santiago de Chile hasta la capital cubana y desde allí a Santo Domingo, donde Baeza Flores trabajaría como empleado de la Embajada de Chile, haciendo una revolución poética a la cual se uniría una de las singulares figuras del surrealismo español: el pintor y poeta Eugenio Fernández Granell. Tanto Baeza Flores como Granell consiguieron con una actividad ininterrumpida —que se hizo notable por medio de conferencias, charlas y exposiciones de pintura, pero sobre todo por la publicación de una revista— dejar constancia de la revolución surrealista en uno de los ambientes intelectuales más reaccionarios y cerrados de Latinoamérica. Esto ocurrió sin que los espías y los poetas de turno del *Benefactor* y *Padre de la Patria Nueva* se dieran cuenta del trabajo de erosión de las bases del trujillismo, si bien en escala reducida y con un radio de acción no muy amplio, pero con profunda penetración en la conciencia poética de la juventud dominicana.

El primer número de *La Poesía Sorprendida* salió en octubre de 1943 y el último en mayo de 1947; en total se publicaron 16 cuadernos y algunas plaquetas y hojas sueltas, lo que constituye un récord de poesía y de perseverancia.

Baeza Flores ha sido la figura clave del grupo y su animador. A su lado se reunieron algunos nombres de los para-surrealistas dominicanos, como: Freddy Gatón Arce, Franklin Mieses Burgos, Mariano Lebrón Saviñón y Gilberto Hernández Ortega. El aire surrealista no se hace sentir únicamente a través de la publicación de los poetas de Chile, entre éstos Jorge Cáceres, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Enrique Rosenblatt (los nombres son casi como la sucursal de *Mandrágora*), sino también, por medio de la actividad de

Granell, cuyo trabajo en la República Dominicana para promover la divulgación y la implantación del surrealismo ha sido notable.

En el comentario *El español desesperado*, publicado en la revista, donde se destaca la importancia de la labor de Granell, Baeza Flores traza el perfil del artista que supo abrir una ventana hacia el mundo y hacia la libertad en un país donde el miedo reinaba como fantasma omnipresente:

Las obras exhibidas por Fernández Granell, parte de ellas pintadas con un apasionante fervor surrealista, constituyen una favorable y saludable puerta al mundo atormentado y misterioso del hombre.

Tales son las palabras de Baeza Flores, las cuales se revisten de un sentido especial en la tiranía trujillista. Otra nota significativa en este sentido, fue el editorial publicado en el número 6 de la revista (marzo 1944) llamado *Ciclón doméstico* y firmado por Granell.

El número 7 de la revista está dedicado casi totalmente a la poesía surrealista. En muchas entregas hay textos de poetas surrealistas extranjeros, tales como Paul Éluard, René Crevel y Robert Desnos, a veces traducidos por poetas surrealistas latinoamericanos, como fue el poema de Crevel, traducido por Jorge Cáceres que —según el testigo de Baeza Flores— ha sido una especie de “agente” del surrealismo chileno en la República Dominicana.

Según tuvimos ocasión de subrayar anteriormente, la publicación de *La Poesía Sorprendida* no creó poetas surrealistas en Santo Domingo, ni debe haber sido esta la intención de sus organizadores; pero sí existió una ola de protesta poética y artística originada en las páginas de la publicación durante los años en que Trujillo solía humillar y castigar a muchos de los intelectuales y escritores dominicanos.

La existencia —a veces llena de riesgos— de *La Poesía Sorprendida* se justifica, si no por otras razones, por su posición ante la tiranía.

CHILE

En Chile, como en ningún otro país del Continente, el surrealismo consiguió desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas, cuya fidelidad y valor han conseguido ganar batallas al tratarse, como lo afirma un manifiesto de los surrealistas, de la *defensa de la poesía*. Sin embargo, esta defensa no se ha limitado únicamente a la poesía, puesto que para los surrealistas la poesía siempre ha sido parte de la vida. Fuera de un buen número de actividades de carácter local, restringidas dentro de las fronteras geográficas del país, se organizó en Chile una de las exposiciones internacionales surrealistas, con la participación de André Breton, Jacques Hérold, Victor Brauner, Marcel Duchamp, Matta Echaurren, René Magritte, entre otros, y con la colaboración de Arenas y Jorge Cáceres, como representantes del grupo local ya que Matta, también chileno, participaba con el movimiento francés. El catálogo de esta exposición, con textos de Arenas, Cid, Breton, Cáceres, Péret y Rosenblatt, es uno de los notables documentos de la actividad chilena. Además, varios libros de poetas chilenos fueron ilustrados con dibujos y grabados de Brauner, Magritte y Hérold; muchos escritores surrealistas de Europa y de otros países latinoamericanos colaboraron en las revistas que el grupo chileno editó al correr de los años. A través de esta actividad, los chilenos se colocan en delantera del movimiento latinoamericano, no sólo por el número y la calidad de sus manifestaciones, sino que por una constancia que ultrapasa el tiempo, relativamente escaso, de dicha actividad.

Este constante trabajo de elevado calibre se debe a ciertos *factores especiales*: la consistencia ideológica del surrealismo chileno, es decir, la conciencia de los poetas y artistas de que su trabajo representaba la respuesta necesaria ante el mal gusto, ante la politiquería y ante las maniobras de varios poetas chilenos. Esta consistencia ideológica se revela en todos los textos polémicos y programáticos del grupo, pero

suenan de manera inconfundible en el *Prefacio* que Enrique Gómez-Correa (el más constante y más coherente defensor de las posiciones surrealistas, además de ser uno de los notables poetas de su país, quien representa el surrealismo hispanoamericano al lado de Octavio Paz), escribió para el libro *Nadir* de Rubén Jofré en 1957, año en el cual la poesía dedicada a *Stalin Capitán* todavía estaba de moda y sonaba en “festivales” internacionales, en antologías y en revistas. Este *Prefacio* constituye la síntesis del pensamiento y de los deberes del surrealismo puesto que en él hay dos párrafos que revelan las más dignas y fuertes respuestas a la traición de los “grandes nombres”:

Tened siempre presente las palabras del autor de *Los Cantos de Maldoror*: “La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera como se gobierna un pueblo, no hace alusión a los periodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidas, a las intrigas de cortes. Ella no habla de las luchas que el hombre emprende y sólo, por excepción, con él mismo, con sus pasiones.” Manteneos puro, libre de todo compromiso, libre de toda contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huid de los concursos, de los premios literarios, de la lepra y de Neruda.

No quiero yo decirlos que os mantengáis indiferente a los acontecimientos históricos o políticos: ello sería absurdo e imposible; pero que vuestra poesía no se mezcle a tales cosas, ni que sea el vehículo de propaganda de tal o cual credo político, por respetable que os parezca. ¡Seguid las enseñanzas de la Mandrágora!

Esta coherencia ideológica forma parte de la posición del poeta surrealista en Chile, país donde el *peso de la noche* se siente tan fuertemente que no admite ni claudicaciones ni traiciones. Por esta razón, los poetas y artistas surrealistas de Chile, como los demás de Latinoamérica, hacen parte del reducido grupo que jamás necesitaron de revisiones, de nuevas tomas de posición o de ediciones purgadas de textos ideológicamente obsoletos.

La primera actividad del grupo chileno se organiza el 12 de julio de 1938, fecha en que tres jóvenes poetas (Braulio

Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa) leyeron poemas y manifiestos en la Universidad de Chile, proclamando su adhesión al pensamiento surrealista. Se publicó un folleto con los textos de los tres autores. Es imposible perder de vista dicho año: 1938 representa el auge del nazi-fascismo, la fuerza de Hitler y de Mussolini, las maniobras de política internacional de "Stalin capitán" y, en el plano latino, está próxima la subida al poder del Generalísimo Franco. Cuando los últimos puentes que unían España a la vanguardia latinoamericana se hundían, los surrealistas chilenos dicen *presente*.

Se trata de un año crucial en la historia del mundo y, bajo este punto de vista, el acto de presencia de los chilenos no es sólo valiente, sino simbólico. Desde el grito dadaísta durante la guerra, en Zürich, 1916, ningún otro movimiento de renovación se hizo oír en un momento tan crítico. Además, en el plano nacional, tanto los fascistas como los comunistas eran bastante poderosos en Chile; de manera que el acto de los surrealistas constituye una salida de David en contra de Goliat.

En el mismo año, en el mes de diciembre, sale el primer cuaderno de la revista *Mandrágora*, que en seguida daría el nombre al grupo. Bajo dicho nombre se conocerá la actividad de los surrealistas, primero en el país, luego en uno u otro país Latinoamericano y, finalmente, en el mundo. A este primer cuaderno, que como todas las publicaciones surrealistas es hoy día una rareza bibliográfica, le siguieron otros, hasta el número 7 publicado en octubre de 1943, en plena guerra —época en la cual el derrumbe del nazi-fascismo ya era visible y la amenaza stalinista se hacía más fuerte y más agresiva.

Mandrágora ha sido la revista de vida más larga en el surrealismo latinoamericano. En sus páginas escribieron tanto los miembros del grupo, como poetas y artistas plásticos cuyos nombres se han separado del camino surrealista o que han escogido rumbos diferentes: Renato Jara, Mario Urzúa, Mariano Medina, Armando Gaete, Eugenio Vidaurrazaga, Enrique Rosenblatt, Juan Sánchez Peláez (este último venezolano, relacionado a los poetas de *Mandrágora*) como también, poetas de generaciones anteriores de destacada actividad en los movimientos de vanguardia, tal como Vicente

Huidobro, colaborador del primer número con un poema inédito.

La lista de los colaboradores ocasionales que acabamos de citar muestra una adhesión más larga; además, la actividad de los surrealistas impregnó el aire de Chile con una substancia surrealista que, a nuestro juicio, es responsable de la existencia de un buen número de poetas parasurrealistas inigualados por otro país del Continente. He aquí apenas algunos de éstos, cuya poesía puede integrar cualquier antología de la poesía de vanguardia: Rubén Jofré, Pablo de Rokha, Ludwig Zeller, Gonzalo Rojas, Gustavo Ossorio, Fernando Onfray; algunos de ellos se han alejado del camino surrealista acercándose a otras soluciones poéticas, en cuanto a otros se han entregado a una poesía burocrático-revolucionaria. Otros, sencillamente han dejado la escena después de haber cumplido con su deber, y otros murieron...

Los siete cuadernos de *Mandrágora*, aunque bastante escasos en su número de páginas, constituyen una antología del surrealismo internacional. El séptimo y último, escrito enteramente por Enrique Gómez-Correa bajo el título *Testimonios de un poeta negro*, es una de las más lúcidas defensas de la poesía, incluyendo textos seleccionados por el autor de la obra de Arenas, Rosamel del Valle, Jorge Cáceres y Teófilo Cid.

“Sólo Rosamel del Valle *pudo* haber pertenecido a *Mandrágora*”, afirma Gómez-Correa. Aquí se hace necesaria una aclaración: a pesar de haber estado en contacto con ciertos poetas de *Mandrágora*, y a pesar de la innegable realidad de que ciertas de sus poesías se acercan al ambiente surrealista, Rosamel del Valle no puede ser considerado —ortodoxamente— un surrealista, como tampoco uno de los precursores. Decidimos, pues, no incluir su nombre en la lista de éstos, más que nada por razones cronológicas: cuando Tablada, Eguren, Ramos Sucre, Huidobro y Gironde hacían obra precursora, Rosamel del Valle recorría otros senderos. Su primer libro, *Mirador*, es de 1926, fecha en que los poetas precursores incluidos en esta antología ya habían escrito páginas definitivas. A nuestro juicio, la fase definitiva de la obra de Rosamel del Valle (nacido en 1901 y muerto en 1965) empieza con su libro *Orfeo* (1949). Sin embargo, nada de esto cambia la realidad de que Rosamel del Valle es todavía uno

de los poetas a los que no se ha hecho justicia de América Latina. Un poeta cuyo trabajo corrió a veces paralelamente con el surrealismo, pero que nunca hizo parte de un grupo, de una corriente, de una generación: un francotirador, ¡y de los grandes! Lo mismo se puede afirmar de Juan Emar, otro “desconocido” importante.

En 1939, cuando comienza la segunda Guerra Mundial, Arenas, Gómez-Correa y Cid dictaron conferencias en la Universidad de Chile para fijar la posición del surrealismo y, al mismo tiempo, atacaron a ciertos escritores chilenos, Pablo Neruda entre otros. Estas conferencias, que hoy día hacen parte de la historia del pensamiento libre de América, fueron editadas en un folleto bajo el título *Defensa de la poesía* y, según tuvimos oportunidad de subrayar, la palabra *poesía* es aquí sinónima de *vida*, en todos sus sentidos.

En el mismo año, cada uno —Arenas, Cid y Gómez-Correa— publicó un poema en el folleto *Ximena*, acto poético necesario, puesto que también era un acto de presencia en un ambiente cada vez más plagado por renunciadas y maniobras políticas que amenazaban transformar la poesía en un mercado de oportunismos.

En 1941, Arenas y Cáceres inauguraron una exposición surrealista en la Biblioteca Nacional, publicando un folleto con textos de Arenas y Gómez-Correa, junto con ilustraciones de Arenas y Cáceres. El *trío* surrealista que jamás constituyó un *equipo*, por su reducido número, tuvo —en cambio— una fuerza y un impacto notable dejando, al correr de los años, imitadores y discípulos que más adelante se auto-proclamaron surrealistas sin jamás hacer parte del grupo, ni del movimiento: sencillamente debido a la sabida banalidad que decía que *la cosa estaba en el aire*.

Braulio Arenas publica en 1942 el primer número de *Leitmotiv*, en la que colaboran André Breton (traducción de *Prolegómenos a un tercer manifiesto del surrealismo o no*), Benjamin Péret y Aimé Césaire (los dos poemas), además de Arenas, Cid, Cáceres, Gómez-Correa, Fernando Onfray, Enrique Rosenblatt y Juan Sánchez Peláez. *Leitmotiv* publicó su segundo y último número (2-3) en 1943, pero su breve existencia dejó una huella en el mundo poético chileno: la

publicación del *Manifiesto* de Breton iba a tener repercusiones entre los jóvenes poetas, para quienes aquel texto contenía mucho de los misterios de la poesía violada.

El segundo número de *Leitmotiv* no es importante únicamente por su contenido sino también porque constituye un marco cronológico del año en el cual cesan en Chile las manifestaciones coordinadas del surrealismo, lo que no significa que el surrealismo dejó de existir en 1943 ya que su existencia se ve y se siente siempre en la poesía chilena.

Más adelante saldrían otras revistas igualmente esporádicas, nuevos libros se publicarían y, lo que es mucho más importante, quedaría definitivamente marcado un clima que se había definido en los cinco años que empezaron en 1938.

En 1948, la Galería Dédalo, de Santiago de Chile, presentó una exposición en la cual figuraron los más destacados representantes del surrealismo nacional e internacional. Ya tuvimos oportunidad de mencionar la manifestación y si aquí lo hacemos nuevamente, no es sólo debido a razones cronológicas, sino por la importancia que dicha manifestación tuvo en los años de postguerra, especialmente cuando en los medios internacionales (y en Chile también) se habló tanto de una supuesta muerte del surrealismo. La exposición fue comentada y combatida, pero constituyó una inyección de nueva sangre en la poesía y en el arte de Chile.

La exposición, inaugurada cinco años después del fin "organizado" de las actividades surrealistas, es prueba de su fuerza y vitalidad; sin embargo, después de ella, el grupo surrealista ya no era el mismo de antes.

Durante los últimos años, Braulio Arenas ya estaba buscando nuevas soluciones y un nuevo camino para su poesía. Para el crítico atento, tal vez es éste el instante en que el nuevo rumbo de dicha poesía se manifiesta definitivamente.

En 1949 ocurre la muerte de Jorge Cáceres, uno de los "fenómenos" del surrealismo latinoamericano y, desde entonces, también se puede contar con el alejamiento de Teófilo Cid, cuya poesía iba haciéndose cada vez más escasa y más aérea, hasta el año de su muerte, ocurrida en 1964. La falta de obras poéticas completas donde se pueda juzgar toda la poesía de estos dos poetas, hace todavía imposible una valoración concreta de ambos, cada vez menos leídos en Chile y casi desconocidos en América.

En ocasión de la muerte de Cáceres, se publicó un folleto con un texto (sin firmar) de Arenas y, en 1952, Gómez-Correa publica la *Carta Elegía a Jorge Cáceres*, con un dibujo de Victor Brauner. En dicho cuadro, este gran pintor —nacido en Rumania en la ciudad Piatra Neamtz (Piedra Alemana)— mezcla de manera misteriosa y alucinante los motivos mortuorios del folklore rumano con elementos de la *loca geografía* que incorpora la geografía física y espiritual de Chile. Los elementos del folklore rumano e indoamericano en la pintura de Victor Brauner aún no han sido estudiados, pero su conocimiento abriría nuevos mundos.

Gómez-Correa evoca así el origen de la *Carta Elegía*:

El poeta Jorge Cáceres fue encontrado muerto en su departamento en Santiago de Chile en septiembre de 1949. Sobre una mesa se halló una carta dirigida a Enrique Gómez-Correa, quien en esa época residía en París. La noticia de la muerte de Cáceres fue comunicada por Braulio Arenas a André Breton por cable, que llegó en los momentos en que Gómez-Correa se encontraba reunido con el Grupo Surrealista en el Café de la Place Blanche. El poema es la respuesta a esa carta de Cáceres.

Indudablemente se trata de una extraordinaria coincidencia, que enriquece el legendario mundo de las muertes y de las telepatías surrealistas.

En 1949 Arenas edita un solo número de la revista *Gravida*, con un texto suyo y otros de Gisele Prassinos y Giorgio de Chirico. Esto es casi una “costumbre” de Arenas, quien, a pesar de su nueva orientación poética, sigue una “tradicción” surrealista que se orienta hacia varios rumbos. En 1963, un cuarto de siglo después de la primera manifestación surrealista en Santiago, Arenas edita un solo número de *Altazor* (no se puede olvidar la poderosa presencia de Huidobro) con colaboraciones de Jorge Cáceres, Francisco Ossandon, del propio Arenas, de Enrique Gómez-Correa y Rosario Orrego, esta última con un poema más bien “naif” e inspirado por un niño-artista.

La selección antológica *AGC de la Mandrágora*, publicada en 1957, es una visión total del surrealismo chileno a través de selecciones de los tres más destacados poetas *mandragóricos*: A = Arenas, G = Gómez-Correa y C = Cáceres. Ade-

más de un corto *diccionario* surrealista donde se presentan en orden alfabético las “definiciones” que los tres dan a las palabras y a los fenómenos más importantes del mundo y de su mundo; el libro contiene una selección poética acompañada por tres dibujos de los poetas (hechos por Arenas y René Magritte), así como una bibliografía del surrealismo en Chile con sus publicaciones además de aquéllas de los poetas no representados en el *AGC*. Nada igual se ha hecho hasta hoy en Latinoamérica, de manera que este libro es—al mismo tiempo— un balance y un punto de partida cuya lectura y consulta son indispensables tanto para la comprensión del surrealismo chileno como para el ambiente general de Latinoamérica.

Como lo hemos mencionado anteriormente, el surrealismo chileno representa una fuerte corriente en la poesía y en las artes plásticas. En cierta forma es difícil establecer lo que puede llamarse un *balance*, puesto que las actividades de algunos de sus mejores representantes, como el poeta Enrique Gómez-Correa, siguen desarrollándose de una manera orgánica.

Sea como fuere, lo que el surrealismo legó a la cultura chilena desde 1938, se puede encontrar expresado de la manera más representativa en la obra de este poeta, que hoy sigue siendo, como en 1938, el surrealista por vocación y pasión que se quedó fiel a su primer llamado, llegando a una perfección de la expresión y a una cosmovisión que lo destacan entre los poetas de su generación. Poeta de la revolución, de lo negro, de la furia, de la noche y de la carcajada trágica delante del mundo, Gómez-Correa expresa la *loca geografía* chilena por medio de un lenguaje universal. Es verdad que esta *ferocidad surrealista* contribuyó a que su poesía no fuera conocida por un público lector más amplio: tirajes limitados (nunca más de 500 ejemplares), editoriales privadas, ilustraciones de renombrados pintores surrealistas, difusión personal del autor, todo esto ha contribuido al hecho que Gómez-Correa, como la mayoría de los poetas surrealistas, quede cerrado en círculos casi exclusivos. Editar comercialmente una obra como ésta, aunque constituya un “riesgo”,

significaría el descubrimiento del mundo que el surrealismo chileno presenta al continente americano y al lector internacional.

La poesía de Braulio Arenas, según mencionamos, se alejó de las soluciones surrealistas. Sin embargo, en la obra de este poeta de importancia en la poesía latinoamericana, algunas de sus páginas más auténticas siempre serán aquéllas del periodo surrealista: en cada verso, en cada estrofa de ellas, encontramos a un Arenas nuevo, siempre inesperado y auténtico. Esto no significa que la última poesía de Arenas no sea de una elevada calidad; sólo deseamos dejar constancia de nuestra adhesión a lo que el historiador literario tal vez llamaría su *primera fase*. En su más reciente selección antológica (*En el mejor de los mundos*), el tono surrealista sobresale de tal manera que el lector tiene la seguridad de que en este libro el autor ha querido seleccionar aquello que empieza en el surrealismo para luego seguir un camino que va desde estas fuentes hacia una poesía en la cual Arenas mantuvo vivas las llamas de su mejor poesía. Además, sus novelas, como *El castillo de Perth* y *La endemoniada de Santiago*, siguen el sendero del surrealismo fantástico.

La muerte de Jorge Cáceres y de Teófilo Cid representa un rompimiento, tanto para el surrealismo como para la nueva poesía chilena en general, puesto que los dos formaban parte de los pocos "militantes" del surrealismo —de aquello que hoy en día se puede llamar *los desesperados de la irrealdad, de la belleza y de la verdad*, habiéndose integrado en la vanguardia de las vanguardias a través de una poesía rica y personal.

Cáceres, lejos de ser un niño prodigio, era una promesa hecha realidad, y esto se percibe desde los primeros versos en cualquiera de sus poesías. Pintor, al mismo tiempo, en el más puro sentido surrealista, Cáceres también fue bailarín del Ballet Nacional de Chile: una unión de talentos y vocaciones que sólo una realización perfecta o la muerte eran capaces de truncar. La muerte vino primero, cortando así la afirmación de este ser humano excepcional, cuyos pies aún siguen bailando por encima de nuestras cabezas, como diría su amigo y compañero Braulio Arenas: *en el mejor de los mundos*.

Enrique Gómez-Correa, hablando en el entierro de su com-

pañero Teófilo Cid, le otorgó —post-mortem— el título de *master de la noche*. Creo que si Edgar Allan Poe hubiera vivido en nuestros días, habría escrito casi como Cid: este poeta romántico que el surrealismo chileno ofreció a la poesía latinoamericana y que tantas veces buscó lo raro y lo extraño en mundos y fórmulas difíciles o abstractas. Teófilo Cid se dedicó de tiempo completo en su poesía y, hasta cierto punto, en su vida, que era la continuación de su poesía, al sueño. Pero no a un sueño soñado o dormido, sino a un sueño vivido. Así lo indican los títulos de casi todos sus libros: *Bouldrod* (una secuencia de relatos oníricos), *El camino del Nielol* (el camino hacia el misterio), y una pieza de teatro llamada *Alicia ya no sueña*, uno de sus últimos trabajos. Cid ha sido un viandante secreto; un batallador camuflado; un vanguardista con una flor en el ojal; un espadachín con un sable de aire; un minero de la noche. Aristócrata y *roto*, unió en su poesía aquello que los más refinados poetas del vanguardismo no supieron captar. Por esto, su último poema ha sido su muerte: una muerte tan simbólica y exacta que ella misma hace parte del arsenal de la mitología surrealista: como la muerte de sus compañeros Jorge Cáceres y Carlos de Rokha, y tal vez como aquella —tan silenciosamente espectacular— de Pablo de Rokha, el más grande de todos los muertos-vivos de la poesía chilena.

Cliente permanente del *bar de los pobres*, el cual describe en una de sus poesías de manera lúcida y alucinante, Cid se fue al otro lado para (como él mismo lo dice en este poema) *sentir la sombra que es común*.

La presencia de Roberto Sebastián Matta Echaurren en el surrealismo chileno ha sido rápida y casi fantomática; pero en el ambiente surrealista mundial, este pintor sólo puede representar la *loca geografía* de Chile, de la misma manera como Lam encarna el mundo mágico del Caribe. En otras palabras: la pintura de Matta es el surrealismo chileno, *dentro y fuera* de Chile, no sólo porque el lugar común del “arte sin fronteras” se aplica en este caso —como en muy pocos—, sino porque Matta no puede pintar otra cosa que su cosmovisión chilena.

Viajando a París en 1933, mantiene contacto con Le Cor-

busier, Dalí y Lorca; y, más tarde, se une al grupo de Breton. Pocos pintores han afirmado su lugar de origen en una forma tan concreta en el arte como Matta. Asimiló el surrealismo de un modo tan orgánico que plasmó un mundo surrealista *mattiano*, que viene desarrollándose continuamente a pesar de la distancia geográfica.

El escritor cubano Edmundo Desnoes, en el catálogo de pintura de Matta escribe —con toda la razón— lo siguiente: “El hispanoamericano se encuentra en el surrealismo, el europeo protesta.” Es este *encuentro* el que hace de la pintura de Matta la visión de un Chile sobrerreal e inmediato, brutal y bello; el país de todos los días, de toda su historia pasada, presente y futura. Nadie como Matta con sus pinceles ha expresado a Chile de tal manera; he aquí el ilustrador de la poesía de Gómez-Correa. Como el propio Matta lo ha dicho: “Aunque haya vivido tanto fuera de mi tierra natal, puedo decir que estoy siempre en Chile.”

Matta fue surrealista a su manera, antes de siquiera saber exactamente lo que ello era. Él mismo relata su encuentro casual con Breton:

Tuve amistad con Alberto, un escultor, antiguo panadero del Escorial, profesor de filosofía, comunista, quien comenzó a despertar en mí una especie de espíritu revolucionario. Para esta época, yo vivía en una pensión de familia donde conocí a Gordon Onslow Ford, quien se entusiasmó con mis dibujos y me ayudó a sobrevivir hasta mi partida hacia los Estados Unidos. Recordé que Lorca me había dado una carta de presentación para Dalí y fui a verle. Me propuso que mostrara mis dibujos a un “marchand de cuadros” que dirigía la Galería “Gradiva”. Se trataba de André Breton, quien, inmediatamente, compró dos. Sin embargo, no tenía ninguna conciencia de ser pintor. Yo era arquitecto, dibujaba, quizás habría podido escribir, pero no poseía un lenguaje que me fuera propio. Conocía mejor la poesía y me interesaba sobre todo por la forma: el golpe de dados de Mallarmé.

Este grupo de poetas y artistas batalló en Chile para la defensa de la poesía y del hombre libre, siempre en primera línea, sin la ayuda de ninguna organización, de ningún movimiento, de ningún partido; al contrario: contra todo tipo de movimientos y partidos. Ya es casi una leyenda el inci-

dente causado por Braulio Arenas, cuando éste, durante una lectura poética de Pablo Neruda, saltó sobre el escenario y con un gesto inesperado tomó el manuscrito de la mano —del que más tarde sería el *Premio Stalin*— rompiéndolo en pedazos. Ésta ha sido la *Mandrágora* y su espíritu sigue existiendo, tanto dentro como fuera de los libros.

El aire surrealizante en Chile es más fuerte y más actuante hoy en día que en cualquier otro país del Continente. En este sentido, las palabras de Lautréamont, citadas por Gómez-Correa:

La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera como se gobierna un pueblo, no hace alusión a los periodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidas, a las intrigas de cortes. Ella no habla de las luchas que el hombre emprende, y sólo, por excepción, con él mismo, con sus pasiones,

son proféticas y se mantienen en plena vigencia.

El balance que hemos tratado de establecer deja aclarado el acierto con el cual los tres poetas, en 1938, llamaron su primera manifestación pública "*defensa de la poesía*".

El tono de la poesía surrealista de Chile es inconfundible en el panorama poético de América. Su existencia merece una investigación seria y objetiva para determinar los valores más característicos comparados, por ejemplo, con el surrealismo de un país vecino, tal como el Perú, situado en la misma costa Pacífica, en el mismo ambiente americano, pero donde el surrealismo ha sido diferente. En Chile, su fondo es araucano y europeo, en cuanto en el Perú tiene un aire *incaico*, en la medida en la cual las piedras pueden hablar y el aire oye.

Además, los surrealistas chilenos supieron asimilar y perfeccionar la lección de algunos precursores, especialmente aquella de Vicente Huidobro, poeta al que tanto han imitado en Chile, entrando en el callejón sin salida de la poesía "*a Huidobro*". No ha sido éste el caso de los surrealistas puesto que para ellos la lección de Huidobro ha sido uno de los puntos de partida en la gran aventura —cada uno siguiendo caminos personales y, a veces, el camino sin retorno de la muerte, como una coronación de su obra y de su vida.

Mucho de lo que hemos tratado de catalogar y de aclarar ya es historia o historia literaria, aunque las *historias literarias* aún no han dedicado ningún párrafo a este fenómeno de riquezas y de un sentido especial. Más que cualquier otro grupo de poetas y artistas, los surrealistas han trabajado “para el mañana” y han respirado el aire del “pasado mañana”: este es el caso de los poetas de *Mandrágora*.

MÉXICO

Hasta cierto punto, se puede afirmar que el caso de México representa la otra cara de la moneda comparándolo con la situación peruana. Esta comparación resultará válida sólo en la primera parte, es decir, en sus causas pero no en el efecto final.

La República Mexicana es un país con una capital cosmopolita que —en muchos aspectos— puede ser colocada en el mismo plano con las más importantes capitales del mundo. Existen otras ciudades donde se desarrolla una intensa vida cultural y, lo que es sumamente importante, hay en el país una tradición revolucionaria. No debemos olvidar el hecho de que la primera revolución social de nuestro tiempo comenzó en México en 1910, siete años antes de la revolución rusa, la cual suele ser presentada como “la primera” en nuestra época. Además, como ya mencionamos, esta revolución ha sido acompañada en sus años decisivos por el estridentismo, movimiento que luchó para colocar la cultura mexicana en el plano internacional de la vanguardia literaria y artística.

Todos estos hechos, cuya existencia sería decisiva en otros países, no han contribuido a una toma de posición —en grupo— ante el fenómeno surrealista. Tal vez esto se debe a un cierto orgullo y al individualismo del mexicano, escéptico y defensivo ante todo lo extranjero, así como lo describe Octavio Paz en algunas de las notables páginas del libro *El laberinto de la soledad*.

A Octavio Paz le debemos no sólo algunas de las poesías más representativas del surrealismo mexicano dentro del movimiento internacional, y en este sentido su libro *¿Águila o Sol?* tiene una importancia fundamental sino, también, las investigaciones e interpretaciones del surrealismo y de las figuras precursoras que, hasta la fecha, estaban perdidas en el olvido o sepultadas por la ignorancia. Dos de sus trabajos en prosa, *El laberinto de la soledad*, al cual acabamos de aludir, y *Posdata*, contienen capítulos a través de los cuales se comprenderá el *por qué* de la falta de participación más activa —en grupo— del escritor mexicano en el surrealismo y, al mismo tiempo, explican la formación del autor y sus

contactos con el movimiento, dando así al investigador y al lector la clave para penetrar en su mundo poético.

No hay en el ensayo latinoamericano libros más completos y complejos que los libros de prosa de Octavio Paz. En este sentido, el escritor debe ser colocado al lado de los grandes pensadores americanos, tales como Alfonso Reyes, Mariano Picón-Salas o José Vasconcelos, este último cada vez menos conocido a pesar de su importancia y de su originalidad.

En ninguno de los países latinoamericanos las condiciones para la existencia de un fuerte y original movimiento surrealista han sido tan múltiples y poderosas como en México; sin embargo, éste jamás se produjo. Entre las condiciones más sobresalientes, debemos destacar las siguientes:

1. Existencia de los *artistas populares* cuyo trabajo ha sido, muchas veces, pura invención surrealista —cosa que durante la visita a México de André Breton, lo dejó profundamente impresionado. En un libro de fotografías sobre este tema (*Painted Walls of Mexico*), hecho por la máquina del gran artista que es Manuel Álvarez Bravo, a quien Breton consideraba como el más representativo fotógrafo de su tiempo, hay muchas reproducciones que pueden ser colocadas en cualquier álbum surrealista. Además, las obras de dos grandes artistas populares, Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, también se encuadran en el arte presurrealista. Posada, quien ha sido *redescubierto* gracias al trabajo de investigación del pintor Jean Charlot, autor de algunos de los más comprensivos textos sobre el gran artista, es más conocido que Manilla (también “redescubierto” por Charlot), entre cuyos grabados en madera existen trabajos auténticamente surrealistas, utilizando siempre los temas mexicanos más populares —tales como: el volador, los mercados y las profesiones populares de estos mercados. La obra de Manilla y de Posada tiene una fuerte filiación surrealista y su influencia en el trabajo de los muralistas mexicanos y, más tarde, en el de los surrealistas, merece un estudio más profundo.

2. La presencia en la ciudad de México de Leon Trotsky, cuya vida y personalidad siempre han sido defendidas con vehemencia por el Movimiento Surrealista, especialmente en los días de la más violenta persecución stalinista. Breton fue a México con el solo propósito de entrevistarse con Trotsky y en sus entrevistas hace referencia constante a di-

cho episodio. Además, el poeta francés —en colaboración con Diego Rivera (quien en sus múltiples épocas y etapas también tuvo cortos periodos surrealistas, participando en exposiciones y otras manifestaciones colectivas)— organizó la “Federación Internacional del Arte Revolucionario”, escribiendo varios manifiestos, siendo el primero del 25 de julio de 1938. Vale la pena recordar un detalle bastante pintoresco: debido a esta colaboración, César Moro, surrealista de tiempo completo, criticó en un artículo la posición del poeta francés por su alianza con Rivera.

No se debe confundir la presencia de Trotsky en México con las actividades surrealistas. El líder ruso fue siempre un lector apasionado, interesado en lo nuevo, pero asimismo, no se puede decir que el surrealismo haya sido un ala o una parte del trotskismo como lo han escrito algunos mal intencionados. Breton supo mantener una frontera delineada y precisa entre sus manifestaciones públicas y las actividades del Movimiento.

3. La presencia de André Breton en México durante la primavera del año 1938, acontecimiento de gran importancia no sólo a través de sus implicaciones ideológicas sino que también, debido al hecho de que México, la República Dominicana y Haití fueron los únicos países latinoamericanos visitados por el poeta francés. Uno de los primeros textos sobre el propósito del viaje de Breton se debe al escritor Rafael Heliodoro Valle, hombre inquieto y bien informado que durante muchos años mantuvo, a través de su *Columna de Humo* —publicada en varios diarios latinoamericanos— un puesto de observación sobre todo lo que era nuevo e insólito en la cultura americana. Indudablemente debe haber habido hombres más calificados y más informados sobre el surrealismo que el escritor hondureño. Sin embargo, el hecho que haya sido él, y no otro, quien entrevistó a Breton, dándole así oportunidad de expresar su posición ante la realidad mexicana y su impresión sobre el viaje, se reviste de significado, pues comprueba que el mexicano se mostró —con contadas excepciones— cerrado y desconfiado ante la presencia de esa voz que pregonaba una revolución distinta a la que se hacía oficialmente.

Queda para el historiador literario la tarea de ubicar otros textos más importantes, escritos por autores mexicanos, que

aquel de Heliodoro Valle. Hasta entonces, debemos contentarnos con algunos fragmentos en los cuales Breton define y aclara sus ideas:

Soñé a México y me encuentro en México: el paso de ese primer estado al segundo se operó en esas condiciones, sin el menor choque. La referencia a México no podía constituir, por otra parte, más que un caso particular. En efecto, para mí nunca como ahora la realidad ha venido a llenar con más esplendor las promesas de la ensoñación.

Hablando de su primera conferencia en la Universidad, Breton evoca el "pasado mítico" del país:

En ella he querido precisar las razones profundas que me unían desde lejos a este país, más que a ningún otro, y que ya sobre el lugar no han hecho más que reforzarse: las lecturas de infancia que se prestan a una reverberación única, la poesía con Rimbaud, la pintura con Rousseau el Aduanero, convidan a venir a México y luego su pasado mítico todavía "activo", el maravilloso crisol social que constituye la actitud ejemplar que ha tomado en estos últimos años en su política interior y en la exterior, y aunque esto sea más confidencial, al sentido único con que, en su expresión, da muestra de un valor sensible que me es caro, el "humor negro".

Y cuando el entrevistador pregunta si para el poeta existe "un México surrealista", la respuesta se reviste de un aire poético y entusiasta:

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.

Para el conocimiento y la interpretación del surrealismo en Latinoamérica, estos fragmentos tienen innegable importancia por ser un texto clave sin el cual es imposible analizar el movimiento.

4. También ha sido importante la permanencia, durante la segunda Guerra Mundial (1941-1948), del poeta Benjamin Péret. Al lado de Breton, ha sido el más fiel y constante representante no sólo del surrealismo poético, sino que

de sus posiciones violentamente revolucionarias, antiburguesas y antidictatoriales, denunciando con la misma vehemencia las dictaduras de Franco y de Stalin como también las traiciones —grandes y pequeñas— de ex surrealistas como Aragon y Eluard. Péret, cuya importancia en la poesía contemporánea de Francia aún no ha sido bastante analizada, fue un feroz defensor de la dignidad humana e intelectual, y su presencia en México —aparte de su importancia poética— debe haber sido un ejemplo. Su poema *Aire mexicaine*, uno de los puntos más altos de su obra, constituye una lección poética, sin que este hecho signifique que Péret haya sido un maestro, posición y palabra que él detestaba. En la obra de Octavio Paz, donde el surrealismo se hace más evidente, existen ciertos sonidos y acentos que pueden ser encontrados en Péret. Lo que hizo el poeta mexicano fue profundizar ciertos tonos surrealistas, dándoles un baño de cultura y de sensibilidad azteca: en este proceso, Péret fue la causa pero el efecto es tan original que el detalle no puede ser perdido de vista. Esta ósmosis poética se debe, en cierta medida, al impacto que el arte de la compañera de Péret, la pintora española Remedios Varo, trajo al ambiente mexicano; existe una cierta *coincidencia* entre la poesía de Péret y la pintura de Remedios: es como si el poeta escribiera los cuadros de su compañera, o ésta pintara los poemas del poeta. Este aspecto de la poesía surrealista en México tampoco ha sido analizado hasta la fecha.

5. Son notables las épocas o tendencias surrealistas en la pintura de varios artistas mexicanos. Algunos estaban vinculados al Movimiento, en cuanto otros practicaban esta pintura más como tema u objeto de cierta moda. Sea como fuere, el surrealismo mexicano en la pintura, contando con precursores como Manuel Manilla y José Guadalupe Posada, es uno de los más fuertes, si bien internacionalmente no ha producido un artista como el cubano Lam o el chileno Matta. Sin embargo, lo que vale la pena subrayar es la existencia de esta inclinación prosurrealista a través de los años, desde la década de los 30, constituyendo así una corriente casi permanente.

Entre los más representativos artistas de esta tendencia hay que mencionar a Carlos Mérida (guatemalteco por nacimiento), Gunther Gerzso, Rufino Tamayo, Manuel Álvarez

Bravo, Frida Kahlo, Agustín Lazo y, más recientemente, a Pedro Friedeberg; debe hablarse también de Diego Rivera, cuyo paso por el surrealismo se debió más a su búsqueda de publicidad y de escándalo que a una convicción verdadera.

La obra surrealista de estos pintores, como fue, por ejemplo, el caso de Mérida, de Gerzso y de Kahlo, y la fotografía de Álvarez Bravo, representa una contribución original hacia el surrealismo internacional. A través de lo que temporalmente se podía llamar su *ala* mexicana, los elementos visiblemente surrealistas de esta pintura fueron matizados por el mundo fantástico mexicano o, como ha sido en el caso de Mérida, por los elementos del arte maya, expresados por este pintor como ningún otro lo ha hecho en este siglo.

6. El trabajo constante de varios artistas extranjeros residentes por muchos años en México. Es interesante apuntar *la atracción surrealista* (tal vez en el sentido de la entrevista de Breton con Heliodoro Valle) que este país ha tenido sobre varios pintores, algunos llegados después de la guerra civil de España, otros antes de la segunda Guerra Mundial, y aún otros llegados por lo que podríamos llamar una "atracción secreta". Entre esos nombres se deben destacar especialmente los de Leonora Carrington, Wolfgang Paalen y César Moro. Cada uno de ellos ha tenido, a su manera, una marcada influencia en el arte mexicano y, a veces, en el pensamiento del país. Tal ha sido el caso de Paalen, cuya revista *Dyn* —editada en seis números entre 1942 y 1944— contiene no sólo interesantes teorías del pintor sino también algunas de las más sinceras y coherentes ideas en lo que se refiere a la posición surrealista durante la segunda Guerra. Nacido en Austria, Paalen no sólo ha sido un pintor excepcional, tal vez uno de los más originales del surrealismo, sino también un pensador con una seria preparación doctrinaria y filosófica que trató de aplicar al pensamiento surrealista. *Dyn*, cuyo nombre aparece una u otra vez en los libros de arte o en las historias literarias cuando se habla del surrealismo en México, ha sido uno de los canales de divulgación a través del cual el surrealismo afirmó su independencia, si bien ésta se colocaba, a veces, en posiciones opuestas a aquéllas defendidas por el propio Breton.

En lo que se refiere a Moro, debemos mencionar que su trabajo de pintor ha sido *doublé* debido a una notable ac-

tividad de crítico de artes plásticas (a veces bastante polémica: siempre en defensa de las posiciones más puras del surrealismo y en contra del oportunismo y de las aventuras de moda), y de organizador de exposiciones. El catálogo de la exposición internacional surrealista de México fue escrito por el poeta y artista peruano, cuya identificación con el surrealismo en México ha sido total.

7. La presencia en México de los artistas españoles o residentes de España, salidos de aquel país después de la Guerra Civil. Como ya lo hemos subrayado en varias ocasiones (y nunca será suficiente hacerlo), la derrota republicana y el éxodo de los artistas y escritores españoles hacia otros países, notablemente hacia México, constituye un marco en la cultura americana, especialmente en el capítulo surrealista. De esta manera, el centro de gravitación que existía en Madrid se muda hacia Latinoamérica, en especial a México donde comienza a existir un nuevo centro del surrealismo internacional, cuya importancia llegó a tal punto que Breton —en su visión poético-social— afirmó que México era un “país surrealista”.

Una de las más fuertes personalidades ha sido la de Luis Buñuel. En varios de sus libros Octavio Paz comenta la importancia de esta presencia, cuya obra fue mucho más allá que las fronteras del cinema. Las pintoras Remedios Varo y Alicia Rahon también ejercieron su influencia sobre el arte mexicano, puesto que sus cuadros representan algunas de las realizaciones más acabadas del surrealismo de España. No se puede perder de vista el hecho de que, después de varios años de residencia en México, el arte de estas pintoras se *mexicanizó*, probablemente a causa de los elementos de la naturaleza a los cuales se refería Breton. También ha sido notable la actividad de Kati y José Horna, junto con algunos otros, cuyos nombres no caben en este breve análisis pero que han tenido innegable importancia, tanto en la pintura como en la crítica de las artes plásticas.

A pesar de esta variedad y riqueza —que no han sido encontradas en ningún país del Continente— el movimiento surrealista no existió en México. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz apunta —indirectamente— varias razones

que impidieron la cristalización del movimiento. A nuestro juicio, esto se debe a la negación del mexicano de aceptar cualquier cosa llegada del extranjero. Bajo este aspecto, el libro de Paz constituye una obra maestra de investigación social en la cual un escritor surrealista estudia la oposición del mexicano de universalizarse. Errando en este *laberinto*, el mexicano (incluso aquel que a través de su arte debería ser un ciudadano del mundo) todavía ve en el español al gachupín, y esta visión xenófoba cierra la posibilidad de adherirse a algo que no sea mexicano.

Debido a su visión de lo mexicano a través de lo universal y a su intuición de poeta, Octavio Paz venció las invisibles fronteras. Sin embargo, al conseguirlo se encontró casi aislado en medio de una literatura en búsqueda de su identidad, oscilando entre Mariano Azuela y James Joyce. Para Paz, como se ve en su poesía y en sus obras de prosa, lo mexicano nunca es la idea del “como México no hay dos”, sino la afirmación de la mexicanidad en la universalidad. Esto lo ha intuido Breton cuando mencionó a Paz como uno de los más sobresalientes surrealistas, cosa que no le perdonan algunos de sus colegas que todavía se mueven entre las siglas de un partido, confundiéndolo con la revolución.

El encuentro de Octavio Paz con la obra de André Breton ocurrió de la siguiente manera:

En mi adolescencia, en un periodo de aislamiento y exaltación, leí por casualidad unas páginas que, después lo supe, forman el capítulo V de *L'amour fou*. En ellas relata su ascensión al pico del Teide, en Tenerife. Este texto, leído casi al mismo tiempo que *The marriage of heaven and hell*, me abrió las puertas de la poesía moderna. Fue un “arte de amar”, no a la manera trivial del de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía o, mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza.

Luego vino el contacto directo con el surrealismo durante su estadía en España (1937-1938), la cual terminó en el instante en que la República fue derrotada.

El regreso de Octavio Paz a México significa, si no cronológicamente, por lo menos poéticamente, el trasplante del ambiente surrealista que el poeta respiró en España a su

tierra natal. En todos sus trabajos poéticos hechos desde entonces, el surrealismo está presente de una u otra manera. Cuando se trata de fundar y de organizar revistas literarias tales como *Taller* (1938) o *El Hijo Pródigo* (1943), en sus páginas se publicarían por primera vez en español las poesías de Lautréamont y *La temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud, dos de los *textos sagrados* del surrealismo que desde entonces se han incorporado a la poesía mexicana.

Desde su regreso de España, la presencia de Octavio Paz en el surrealismo (tanto en México como en los demás países de Latinoamérica donde existieron grupos surrealistas, y también en el plano internacional debido a su amistad con Breton, Péret, y los demás poetas y artistas surrealistas) se hace sentir de tal modo, que se puede decir que el poeta mexicano es el más destacado representante latinoamericano en el movimiento surrealista.

En 1945, Breton y Péret lo invitan a París, donde participa en las manifestaciones surrealistas de postguerra. Su amistad con Breton —al correr de los años— fue constante y, a nuestro juicio, fortalecida no sólo por la admiración que Paz sintió hacia el poeta francés sino también debido a los diferentes puntos de vista que a veces ambos tenían sobre los problemas del arte y de la cultura, incluso sobre el surrealismo. Paz describe esto al evocar su último encuentro con Breton:

No olvidaré nunca, entre todas esas conversaciones, una que sostuvimos en el verano de 1964, un poco antes de que yo regresase a la India. No la recuerdo por ser la última sino por la atmósfera que la rodeó. No es el momento de relatar ese episodio. (Algún día, me lo he prometido, lo contaré.) Para mí fue un *encuentro*, en el sentido que daba Breton a esta palabra: predestinación y, asimismo, elección. Aquella noche, caminando solos los dos por el barrio de Les Halles, la conversación se desvió hacia un tema que le preocupaba: el porvenir del movimiento surrealista. Recuerdo que le dije, más o menos, que para mí el surrealismo era la enfermedad sagrada de nuestro mundo, como la lepra en la Edad Media o los “alumbrados” españoles en el siglo xvi; negación necesaria de Occidente, viviría tanto como viviese la civilización moderna, independientemente de los sistemas políticos y de las ideologías que predominen en el futuro. Mi exaltación lo im-

presionó, pero repuso: la negación vive en función de la afirmación y ésta de aquélla; dudo mucho que el mundo que empieza ahora pueda definirse como afirmación o negación: entramos en una zona neutra y la rebelión surrealista deberá expresarse en formas que no sean ni la negación ni la afirmación. Estamos más allá de reprobación o aprobación...

Paralelamente a sus actividades poéticas, Paz escribe una serie de textos de prosa cuya importancia en el pensamiento latinoamericano no tiene igual. Si nos concentramos en toda esta parte de su obra, llegaremos a la conclusión de que se trata de una cosmovisión mexicana y surrealista; una aventura intelectual de extraordinaria fuerza y profundidad. Como la *revolución* ha sido una de las constantes preocupaciones de los surrealistas, ella nunca dejó de hacer parte de las inquietudes de Paz y el resultado de ello es el libro *Posdata*, constituyendo el análisis más lúcido de la revolución latinoamericana en el plan internacional: sin duda un libro que habría entusiasmado a Breton.

Es muy reveladora la actividad de traductor de poesía que Paz viene desarrollando en conjunto con su poesía original; como tantas veces suele ocurrir, sus traducciones son recreaciones que completan su mundo poético. Estas traducciones han tenido un fuerte impacto tanto en México como en los demás países de Latinoamérica; se trata de poemas de Cummings, Mallarmé, Apollinaire, Nerval y de los *haikus* del poeta japonés Basho. En el primer grupo de poetas, casi todos son precursores del surrealismo, de manera que esta actividad representa una introducción al surrealismo en un terreno, si así se puede decir, poético y teórico. En lo que se refiere a las traducciones de Basho, ellas son la puerta abierta hacia el Oriente, mundo que siempre constituyó una secreta atracción para el poeta y que, al correr de los últimos años, se ha cristalizado en libros de fuerte belleza y profundidad.

No se puede olvidar el interés permanente y militante, manifestado en entrevistas, artículos y comentarios, que Octavio Paz ha mostrado, desde hace algunos años, hacia las más avanzadas manifestaciones de la vanguardia, desde la música de John Cage hasta el trabajo de los concretistas brasileños. En realidad, como la poesía nueva del Brasil es

prácticamente desconocida en Hispanoamérica, Octavio Paz ha desarrollado una labor pionera, interesado en hacer una poesía "espacial, por oposición a la poesía temporal, discursiva".

Desde 1954, en São Paulo y Río de Janeiro, el grupo *Noigandres* y los *concretistas* han mantenido una de las más valiosas actividades a través de exposiciones, conferencias, ediciones de libros y revistas, traducciones, polémicas y entrevistas, pero debido a lo que nosotros acostumbramos a llamar la *muralla china* que separa al Brasil del resto de América, este trabajo es casi desconocido. Ha sido mérito de Paz el descubrir este mundo, divulgar sus ideas y llamar la atención sobre la labor poética de un grupo de notables poetas, entre los cuales se deben mencionar los nombres de Haroldo y Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grüncwald, quienes en el Brasil recibieron la colaboración y los elogios de poetas famosos de generaciones anteriores como Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo y Carlos Drummond de Andrade. En este terreno, ningún otro poeta, crítico o ensayista hispanoamericano ha hecho lo que está haciendo Octavio Paz.

En su poesía, el resultado de estas investigaciones se manifestó en los trabajos *Topoemas* (muy próximos al concretismo) y en los *Discos Visuales*, que abren nuevos caminos a la poesía. Hay que ver en estos trabajos no sólo las posibilidades ilimitadas de un poeta siempre en busca de sí mismo a través de lo universal, sino también los caminos que él sigue abriendo para todo lo que es nuevo e insólito, dentro de un mundo en el cual la poesía queda como una de las últimas soluciones.

En todas estas investigaciones y búsquedas, el ejemplo de Breton sigue presente, como lo evoca Paz en una de las más bellas páginas de su obra:

Nunca lo vi como a un jefe y menos aún como a un Papa, para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos. A pesar de mi amistad hacia su persona, mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales. Sin embargo, su afecto y su generosidad me confundieron siempre, desde el principio de nuestra relación hasta el fin de sus días. Nunca he sabido la razón de su indulgencia: ¿tal vez por ser yo de México, una tierra que amó siempre? Más

allá de estas consideraciones de orden privado, diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto. Ahora mismo experimento esa sensación.

PERÚ

Es difícil encontrar en Latinoamérica un ambiente más hostil y cerrado hacia el espíritu renovador de la vanguardia que la ciudad de Lima en la década de los años de la formación del surrealismo: los 20 y los 30. En un poema famoso hoy en día, César Moro expresó esta idea —en un momento de ira poética— escribiendo desde “Lima la horrible”. Más tarde, el ensayista y poeta parasurrealista Sebastián Salazar Bondy, escribió un libro de análisis social bajo este título.

Tal idea está presente en varios poemas de César Vallejo, y el universo poético de José María Eguren representa una silenciosa protesta en contra de este mundo: largas épocas de dictadura militar, censura de la imprenta, aislamiento cultural, obligando a muchos de los escritores a buscar el camino del exilio o a esconderse en el *exilio interior*, como ha sido el caso de Eguren.

En estas condiciones, es imposible hablar de un *movimiento surrealista* en el Perú, pero —paradójicamente— éste existió a través de la actividad poética y editorial de dos hombres: César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. El trabajo que estos dos han desarrollado desde el instante en que empezó a sentirse en Lima la llamada surrealista, sólo puede ser explicado debido a la pasión y la constancia ideológica y artística de ambos, a través de quienes vivió y se manifestó el surrealismo en el Perú. Tan honda ha sido la influencia dejada por Moro y Westphalen, que en dicho país se formó un *aire surrealista*, atrayendo a veces la colaboración de poetas con ideas afines, como Rafael Méndez Dorich, cuya obra sólo puede ser analizada dentro de la inquietud surrealista si se desea captar lo más válido de sus trabajos. Al mismo tiempo, las chispas o instantes surrealistas en la obra de Xavier Abril y Alberto Hidalgo, y hasta en la poesía nativista de un poeta tan peruano como Alejandro Peralta, pueden ser mejor comprendidas si las analizamos considerando ciertas tendencias y técnicas venidas directamente del *aire surrealista*.

Más tarde, se hizo en el Perú una poesía parasurrealista

bajo ciertas tendencias llegadas del surrealismo, sin que los poetas necesariamente formaran parte del surrealismo o fueran sus imitadores. Nunca será inútil subrayar que la poesía contemporánea peruana, una de las más fuertes de Latinoamérica, vive en un aire semisurrealista que se manifiesta en la obra de algunos de sus más destacados representantes. Todo esto se debe, directa o indirectamente, a Emilio Adolfo Westphalen y, más específicamente, a César Moro.

El primer sonido surrealista se hace oír en Lima en 1933. En dicho año, Emilio Adolfo (von) Westphalen publica su primer libro, *Las insulas extrañas*, en el cual se puede percibir, detrás de un cierto acento místico, un fervor surrealista que crecería en sus poemas ulteriores hasta hacerse más definido en su segundo —y hasta la fecha— último libro: *Abolición de la muerte*. Westphalen había sido discípulo de Martín Adán y conocía bastante bien a los místicos españoles y a los expresionistas alemanes. Su poesía, escasa pero fuerte, representa una mezcla de estos elementos, unidos en el cemento de la poesía de André Breton. Pero 1933 es también el año en que regresa de París, donde había vivido desde 1925, el poeta César Moro, que había participado en París como integrante y colaborador del grupo surrealista, siendo uno de los pocos, si no el único poeta latinoamericano que colaboró en la revista *Le Surréalisme au Service de la Revolution*. En estas circunstancias, el regreso de Moro a Lima la horrible no significa la cristalización de su poesía, puesto que siempre ha sido un experimentador y un trabajador incansable. Aunque su actividad militante se hace más sentida, la publicación de su primer libro (*Le Chateau de Grisou*) tardaría una década más (1943), cuando sale en la ciudad de México, donde Moro había encontrado no sólo algunas de sus más íntimas amistades sino también su expresión poética definitiva.

Moro ha sido un hombre totalmente dedicado a su pasión poética, batallador intransigente, defensor de las causas de la libertad, desde la guerra civil española hasta las maniobras stalinistas en la poesía y en el arte latinoamericano. Éstas son, a nuestro juicio, algunas de las razones ocultas que han contribuido al hecho que su poesía no tenga en América la divulgación que merece.

El poeta y crítico francés André Coyné ha sido su cons-

tante compañero durante los últimos años de vida, además de editor de su obra póstuma y prefaciador del catálogo de la exposición de pintura donde se reveló otra faz de este múltiple artista. Coyné lo evoca así:

Nunca se hubiera humillado, esclavizado tras el dinero —era cuestión de raza no de situación; pues, de nacer en otro estado, hubiera sido rico tan naturalmente, tan espléndidamente y con la misma liberalidad, la misma generosidad que le conocíamos en la pobreza; la generosidad, rasgo permanente de su carácter.

Pobre, atendía a sus amigos con suntuosidad y el regalo de menos cuantía, escogido por él, parecía un regalo de príncipe, una cosa única y, por algún detalle, inestimable. A los príncipes se les conoce por lo que existen, no por lo que poseen o adquieren. Según las circunstancias, entre 1925 y 1933, Moro pudo vivir en París en un cuartucho de hotel, pasando hambre, o sentarse en la mesa del Vizconde de Noailles, bailar en “Le Boeuf sur le Toit” —variaciones de la suerte, no del genio—, a todas partes podía ir, brillar, y luego recogerse en la soledad de “la noche oscura del alma”, sin otra luz y guía sino la que en el corazón ardía.

Místico sin religión definida, o de mil religiones personales, fugitivas, encarnadas, era como si él lo hubiera merecido todo desde siempre, como por “encanto”: parte del encanto, aquella cortesía, a veces extremada, casi exagerada (él sabía por qué), pero nunca adulona o de mal gusto, con que pasaba por el “mundo”, “un mundo” al que sólo pertenecía en cuanto le daba la gana: “ya ves que sí, pues no”, como tantas veces lo hemos oído advertir en forma inapelable.

El retrato humano dibujado con elegancia y exactitud se aplica también a la obra de Moro: a su poesía, a su prosa crítica o polémica, a sus pasiones surrealistas que defendió hasta en contra de... Breton, a todo lo que este artista hizo en las tres ciudades donde desarrolló su vida y sus trabajos: Lima, París y México.

Hay que mencionar también algunas de sus amistades, todas muy sólidas y bellas, verdaderas obras de arte: Westphalen, Alina de Silva, Coyné, Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo, Remedios Varo y Rafael Méndez Dorich.

Dos años después del regreso de Moro a Lima, comienza la actividad surrealista: la organización de una exposición de pintura con la participación de los artistas (en su mayo-

ría, chilenos): Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneyra, Carlos Sotomayor, María Valencia y César Moro. Se trata de un verdadero bofetón a la cursilería oficial que dejó, subterráneamente, huellas profundas; constituyendo así una de las primeras manifestaciones surrealistas en grupo (cosa tan al gusto de los surrealistas) de Latinoamérica.

Durante el año de 1935 se publica el libro de Westphalen. Un año más tarde, Moro se lanza en una polémica contra Vicente Huidobro. Con la colaboración de algunos amigos, publica el folleto *El Obispo Embotellado*, que causó ruido y protestas, caracterizándose como una de las manifestaciones polémicas más virulentas del surrealismo peruano.

El año de 1939 marca la publicación de un solo número de la revista *El Uso de la Palabra*, cuyos editores fueron Moro y Westphalen. Se trata de una hoja típicamente surrealista, abiertamente internacionalista, donde escriben —fuera de Moro y de Westphalen— Agustín Lazo, Alice Paalen, Rafo Méndez (Rafael Méndez Dorich), Juan Luis Velásquez, en conjunto con traducciones de Breton y de Éluard. Aunque Moro ya estaba en México, su nombre sale al lado del de su amigo Westphalen, quien más adelante prolongaría este único número en *Las Moradas* (1947-1949), revista para-surrealista donde Moro escribe con frecuencia, en la década del 60, en *Amaru*, donde se reproducen varios trabajos y dibujos de Moro, siempre presente en la renovación peruana. Westphalen sigue siendo, aunque con medios diferentes a los difíciles comienzos de las publicaciones surrealistas, el defensor y el propagador de la “idea”: *Amaru*, que no sólo fue una de las revistas importantes de Latinoamérica en los últimos años de la década del 60, sino también que se publicó como revista de la Universidad Nacional de Ingeniería.

Si se hace el balance del surrealismo peruano, se llega a la conclusión que, con los medios reducidos apenas a dos hombres, uno de los cuales vivió casi dos décadas fuera del país, se hizo mucho más que de lo que pudiera haberse hecho con grupos o con la ayuda de galerías de arte y de protectores.

Siempre presente en el Perú, aun durante sus ausencias, Moro significa “la otra cara” de Westphalen, de la misma manera como se puede (y debe) decir que Westphalen es

“la otra cara” de Moro. No hubo aquel clásico “uno para todos, todos para uno”, sino un desdoblamiento de fuerzas creadoras, a veces muy distintas, que supieron unirse en una sola idea.

El clima intelectual del Perú contemporáneo no puede ser imaginado sin la contribución de César Vallejo y de los dos surrealistas. Los libros de Moro y de Westphalen constituyen, hasta la fecha, primicias bibliográficas; sin embargo, *la cosa está en el aire*. Se les cita —a veces— sin profundo conocimiento, pero este hecho es también prueba concreta de su existencia, de su valor y de su influencia. Los ensayos que André Coyné publicó sobre Moro son hasta ahora los únicos textos válidos sobre el poeta. Falta una edición con una completa crítica de su obra; falta también un estudio global sobre los surrealistas peruanos —con todos los detalles e implicaciones, que son más hondas de los que parecen ser a primera vista.

Como anteriormente señalamos, un balance histórico del surrealismo nos revela la publicación de un solo número de la revista *El Uso de la Palabra* en un tiraje bastante limitado. Se trata únicamente del estallido de un petardo en medio del silencio oficial. Pero la constante acción poética y polémica de Moro junto con la acción intelectual de Westphalen sirvieron como indicadores de camino para las nuevas generaciones. Además la contribución fundamental del surrealismo peruano a la literatura continental ha sido la obra total de Moro, este Benjamin Péret del surrealismo hispanoamericano, cuyo trabajo y cuyas acciones, sin que se note una visible influencia del poeta francés, tienen punto de contacto, constituyendo la afirmación de un talento y de una dedicación a la idea, sin par y sin paralelo.

HEREDEROS, HIJOS PRÓDIGOS, IMITADORES

Si en el comienzo de este ensayo tratamos de demarcar las fronteras de la poesía incluida en la presente *Antología*, poesía que puede ser encerrada entre ciertas fechas —históricas hoy en día— es tarea más difícil, si no imposible, encontrar un lugar para los seguidores del surrealismo. En su mayoría, son jóvenes poetas y artistas que se hicieron conocidos a través de sus publicaciones, bastantes años más tarde que sus antecesores y que ya tienen una obra definida; o, en otros casos, que buscaron otros caminos y otras soluciones para su poesía.

No se puede pasar por alto el trabajo desarrollado por los grupos *El Techo de la Ballena* (Caracas), *Sol Cuello Cortado* (Caracas), *Casa de la Luna* (Santiago de Chile), o la revista del grupo *nadaísta*, *Nadaísmo 70* (Bogotá), donde han sido defendidas con valor, inteligencia y talento, ciertas posiciones de la revolución y, a veces, del surrealismo. Muchas veces, estas campañas poéticas han tomado tales rumbos que se hace difícil o casi imposible integrar estas publicaciones en un trabajo como éste, donde hemos tratado de mantener *rígidamente* (nos gusta subrayar esta palabra, con todas sus implicaciones) las posiciones del surrealismo.

Algunas de estas revistas se han caracterizado —en varias ocasiones— por la defensa total de la revolución cubana; hasta en momentos cuando esta revolución oficialmente adoptó posiciones neostalinistas, como fue la aprobación de la invasión de Checoslovaquia en 1968.

Ya en 1956, André Breton dejó aclarada la posición del grupo surrealista en el documento *Hongrie, soleil levant*, publicado después de la invasión de los tanques rusos en el territorio húngaro, donde se condena a los invasores.

La invasión de Checoslovaquia representó una acción imperialista idéntica a aquella de Hungría, y ha sido denunciada, después de la muerte de Breton, por sus seguidores, en cuanto el gobierno cubano la aprobó abiertamente a través de sus altos voceros. André Breton siempre se manifestó a

favor de la “defensa de la libertad” e indudablemente habría condenado, si hubiese estado vivo, la posición cubana.

Para confirmar esta afirmación, tal vez sea necesario recordar la polémica entre el grupo surrealista y la *línea oficial* de la revolución cubana, que tuvo lugar en uno de los Congresos Culturales organizados en La Habana.

La revista *L'Archibras* (*Le Surréalisme en mars 1968*) publica en su columna de notas y polémicas, una toma de posición donde ataca con vehemencia la presencia del pintor David Alfaro Siqueiros entre los participantes del Congreso. Como se sabe, Siqueiros fue el organizador de uno de los atentados en contra de Leon Trotsky. Desde el comienzo de los trabajos en el Congreso, Michel Leiris y Dionis Mascolo enviaron una carta de protesta al ministro de Educación de Cuba en la cual se decía:

Somos varios los que lamentamos que esté presente aquí el hombre quien trató de asesinar a Leon Trotsky y quien osó honrarse con esto... La imposibilidad de hablar de cultura o de revolución con él nos obligará a abandonar la sala donde se hará el encuentro.

Como consecuencia de la protesta, Siqueiros fue “diplomáticamente” alejado de las comisiones en las cuales participaban los surrealistas; pero su presencia en el Congreso fue considerada como un honor para los organizadores del encuentro. Los surrealistas tomaron la decisión de una acción directa, descrita de la siguiente manera en dicho artículo:

Decoración: a cincuenta metros del Hotel Habana Libre, sede del Congreso, en la rampa, barreras interrumpen la circulación; bajo los focos, el museo abriéndose por una terraza con una veintena de peldaños muy empinados, casi azteca.

Actores: cercado por algunos admiradores, entre ellos, la mujer que acepta llevar su nombre, Siqueiros —quien llega primero— ya sube la escalera y, en realidad, como siempre, se pavonea bajo la luz; en la acera —bajo la escalera— llegan grupos de delegados, entre ellos, aquel grupo que decidió manifestar, precediendo a los oficiales que bajan del Habana Libre.

Es entonces cuando Joyce Mansour se destaca, sube, toma distancia, y descarga en el culo de quien afirma la sobrevivencia psíquica de Vichinsky y de Stalin —en medio del Congreso y de la Internacional que se reorganiza— el puntapié más estre-

mecedor que jamás ha sido dado. Acompañado de estas palabras: "De parte de André Breton."

El gesto de Joyce Mansour nada tiene de insólito: se sitúa dentro de una *tradición* de violencia literaria característica del surrealismo, ya aplicada otras veces, en circunstancias menos oficiales, por el mismo Breton. Vale la pena subrayar que el incidente ocurre en el mismo año (1968) en que las tropas rusas invadieron Checoslovaquia y cuya acción fue defendida por el gobierno cubano, sin que éste haya sido criticado por su posición reaccionaria en las revistas revolucionarias, radicales o rebeldes de Latinoamérica.

En el mismo número de la revista francesa, como editorial, se publica el manifiesto *Pour Cuba*, firmado por algunos surrealistas próximos a Breton: Jean-Louis Bédouin, Vincent Bounoure, Radovan Ivsic, Wifredo Lam, Joyce Mansour, Roberto Matta, José Pierre, Jean Schuster, Jean Claude Silbermann, Michel Zimbacca, entre otros. Lo que para muchos puede parecer una contradicción, no es otra cosa sino una completa libertad espiritual. El documento está fechado el 14 de noviembre de 1967, y el texto que se refiere al incidente con Siqueiros fue escrito después del 9 de enero de 1968.

Si en las revistas latinoamericanas que mencionamos anteriormente a veces han salido excelentes poemas, cuyo origen se ubica dentro de la corriente surrealista, en vano buscaremos —fuera de la protesta anti-gubernista— una "ideología" en la cual prevalezca la más amplia *defensa de la libertad*. Al contrario: muchas veces encontramos textos y artículos que han representado la defensa de puntos de vista "oficiales", es decir, sectarios y stalinistas, siendo que el anti-stalinismo ha sido una constante y coherente posición del surrealismo inspirado por Breton.

También hay que mencionar, en este sentido, la defensa que dichas revistas hacen a ciertas posiciones *revolucionarias* (en realidad oportunistas) del clero latinoamericano, cosa que Breton habría rechazado rotundamente. En otras palabras: lejos de representar la posición surrealista en el terreno político e ideológico, las revistas revolucionarias latinoamericanas han sido —muchas veces— revolucionarias en la literatura y reaccionarias en su tendencia política.

En estas condiciones es imposible completar la selección de los poetas surrealistas, con una selección de la generación o de las generaciones ulteriores. Hasta la fecha poetas como Octavio Paz, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas y César Moro (hasta en los últimos textos escritos antes de su muerte), se han expresado —en todas las circunstancias— con firmeza y coherencia a favor de la defensa de la cultura y en contra de cualquier tergiversación “teórica”, de cualquier oscurantismo y espíritu de compromiso.

Ante esta realidad, los poetas publicados en estas revistas romperían la unidad ideológica y poética de nuestro libro, aunque su poesía representa —a veces— un momento notable en la evolución de la nueva o novísima poesía latinoamericana.

Por otra parte, hay en Latinoamérica un buen número de poetas de importancia, que lejos de colocarse al lado de los surrealizantes, tampoco hacen parte de dichos grupos. Son aquellos poetas que, tal vez, podríamos llamar “parasurrealistas”, los cuales, sin ser explícitamente surrealistas, coinciden o han coincidido —a veces— con el movimiento o con su expresión poética. Algunos de los más destacados son: Javier Sologuren, Carlos Germán Belli y Blanca Varela, en el Perú; Carlos de Rokha, Ludwig Zeller, Dámaso Ogaz y Rubén Jofré, en Chile; Jorge Gaitán Durán y Jaime Jaramillo Escobar, en Colombia; Jaime Saenz en Bolivia; Murilo Mendes y Aníbal M. Machado, en el Brasil; Juan Sánchez Peláez en Venezuela; Marco Antonio Montes de Oca en México; Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz, en la Argentina, y algunos otros más. Si incluyéramos a estos excelentes poetas, nuestro libro ya no respetaría lo que anuncia el título: una selección antológica estricta y rigurosa de *poetas surrealistas a toda prueba*.

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.

Para el amante de antologías y de nuevas fórmulas, he aquí un campo abierto que algún día valdría la pena analizar y presentar.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson-Imbert, Enrique, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, F.C.E., México, 1961 y 1964.
- Anguita, Eduardo, *Antología de Vicente Huidobro*, Ed. Zig-Zag, Santiago, 1945.
- Arenas, Braulio, Cid, Teófilo, Gómez-Correa, Enrique, *Defensa de la Poesía*, Santiago, 1939.
- Arenas, Braulio, Cáceres, Jorge, Cid, Teófilo, Gómez-Correa, Enrique, *Ximena*, Santiago, 1939.
- Arp, Jean, Huidobro, Vicente, *Tres Inmensas Novelas y Tres Ejemplares Novelas*, Santiago, 1935.
- Bédouin, Jean-Louis, *Vingt ans de Surréalisme, 1939-1959*, Denoel, París, 1961.
- Bédouin, Jean-Louis, *La Poésie Surréaliste*, Seghers, París, 1964.
- Bédouin, Jean-Louis, *Benjamin Péret*, Seghers, París, 1961.
- Bodini, Vittorio, *I poeti Surrealisti Spagnoli*, Einaudi, Torino, 1963.
- Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, Gallimard, París, 1969.
- Breton, André, *Entretiens*, NRF, París, 1952.
- Carrera de Tablada, Nina, *José Juan Tablada en la intimidad*, Imprenta Universitaria, México, 1954.
- Diccionario Larousse*, Ed. Larousse, París, 1964.
- Eielson, Jorge E., Salazar Bondy, S., Sologuren, Javier, *La poesía contemporánea del Perú*, Ed. Cultura Antártica, Lima, 1946.
- Jofré, Rubén, *Nadir*, Ed. Aire Libre, Santiago, 1957.
- List Arzubide, Germán, *El Movimiento Estridentista*, Ed. Horizonte, Jalapa, Ver., 1927.
- Matthews, J. H., *An Introduction to Surrealism*, Pennsylvania State University Press, Univ. Park, Pennsylvania, 1965.
- Medina, José Ramón, *50 años de literatura venezolana*, Monte Avila, Caracas, 1969.
- Moro, César, *El Obispo Embotellado*, Lima, 1936.
- Moro, César, *Los anteojos de azufre*, Lima, 1958.

- Nadeau, Maurice, *Histoire du Surréalisme*, Editions du Seuil, París, 1945.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, F.C.E., México, 1950.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, F.C.E., México, 1956.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1965.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1967.
- Paz, Octavio, *Posdata*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1970.
- Paz, Octavio, Chumacero, Alí, Pacheco, José Emilio, Aridjis, Homero, *Poesía en movimiento*, Siglo Veintiuno Editores, México, 1966.
- Pellegrini, Aldo, *Antología de la Poesía Surrealista de Lengua Francesa*, Ed. Compañía General Fabril, Buenos Aires, 1961.
- Pellegrini, Aldo, *Oliverio Girondo*, Ed. Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1964.
- Schifferli, Peter, *Das war Dada*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1963.
- Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo, una literatura de la estrategia*, Ed. de Bellas Artes, México, 1970.
- Torre, Guillermo de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1965.
- Valle, Rosamel del, *Mirador*, Santiago, 1926.
- Valle, Rosamel del, *Orfeo*, Santiago, 1949.

REVISTAS Y DIARIOS

Argentina

Boa, Ciclo, Martín Fierro, Mediodía, A partir de 0, Poesía-Poesía, Sed, Serpentina.

Chile

Altazor, Gradiva, Leitmotiv, Mandrágora.

República Dominicana

La poesía sorprendida.

Francia

L'Archibras, Medium, La Révolution Surrealiste, Le Surréalisme au Service de la Révolution.

Haiti

Les Griots, Le Nouvelliste.

México

Dyn, El Hijo Pródigo, Horizonte, Irradiador, Taller.

Perú

Amaru, Amauta, Las Moradas, El Uso de la Palabra.

PRECURSORES

51

52

53

JOSÉ JUAN TABLADA (1871-1945)

Madrigales

Ideográficos

Tu primera
mirada
tu primera
mirada de pasión

Aun la siento clavada
como un puñal dentro del
corazón ..

"EL PUÑAL"

Siento al mirar tu es car pin teni do el alto la con
que me sangra el co ra zón carmin En un trágico

"TALON ROUGE"

(Li-Po y otros poemas)

Carabelas
de alcohol
y de cristal.

ENTRE LAS BARRAS DE LUZ
Y TINIEBLA VERDE DE LA
CELOSIA DEL BURDEL VI
TEMBLANDO LOS OJOS DEL
ANTIFAZ LAS ANCAS DE
LA YEGUA CARNAL EL
TENEBROSO NUCLEO HIRSUTO
DEL MISTERIO SEXUAL.

Olores de incienso
y lodoformo.

SE QUEBRABA UNA HELADA LUNA ROMANTICA

EN LA CALLE DESIERTA.

IMPRESION

DE ADOLESCENCIA.

LOS LA - TI - DOS - DE - MI - CO - RA - ZON.

IMPRESION DE LA HABANA

TIERRA! TIERRA!
 EN FRENTE DE AMERICA
 COMO CRISTOBAL COLON
 LLAMA SOBRE EL MAR TU FULGOR...

ERES
 CADÁVER EN PIE DEL FUERTE CONQUISTADOR
 SURGES SOBRE LA ISLA DE AMOR

Sobre tus piedras
 Lloro la vieja luna
 Y cantan
 Las nuevas sirenas

EN LA VIOLETA
 LO AZUL

Habana son tus mil LUCES fulgores
 de cocuyos que se tornan miradas
 femeninas flores sombrías de las
 frutas carnales.

Aromas de nicotina y de jardín
 En el camino de mi triste vida
 hallé una flor

LAS PLUMAS DE LOS ABANICOS
 Y LAS SEDAS DE LAS
 SE MUEVEN COMO HAMACAS
 LAS MUJERES
 COMO LAS PALMERAS

Se incrustan en tus farallones los huesos de los españoles

El Adriático azul de tu cálido mar lleno de luz... ..

(Li-Po y otros poemas)

PASA ALGUN CORTEJO NUPCIAL?
¿MAS ALLA DE LA NIEBLA Y EL AROMA
AROMAS DE AZAHAR.....
LLEGAN A MI VENTANA
TRAS DE LA NIEBLA MATINAL

LATE UN ECO A LOS PASOS DE UN ENTIERRO
EL SILENCIO COBARDE
LADRA UN FIERRO
SE OYE RODAR UN COCHE.....
TRAS DE LAS NIEBLAS DE LA TARDE
CUAJAN LAS SOMBRAS DE LA NOCHE

I TANTOS CAJONES DE MUERTO.....
A VER TANTOS VELLOS DE NOVA
I UN INFANTIL PAVOR AGOBIA
DE PARADOJAS EL HURTO
SU FLOR DE AZULRE, PUEBLA
QUE ABRE ENTRE LOS GIRONES DE LA NIEBLA
TRISTE LUNA MENGUADA

(Li-Po y otros poemas)

LA CRUZ DEL SUR

Las mujeres de gestos de madrepora
tienen pelos y labios rojo-orquídea
Los monos del Polo son albinos
ámbar y nieve y saltan
vestidos de aurora boreal

En el cielo hay un anuncio
de Óleo-margarina
He aquí el Árbol de la quinina
y la Virgen de los Dolores
el Zodiaco gira en la noche
de fiebre amarilla
la lluvia encierra todo el trópico
en una jaula de cristal

Es la hora de atravesar el crepúsculo
como una cebra hacia la Isla de Antaño
donde despiertan las mujeres asesinadas

(Poesía en movimiento)

LOS ALCOTANES

De duros troncos
y peñascales
el vuelo tienden
los alcotanes.

Con rojas plumas
con vista grave
y azules sombras
van con donaire.

Su torvo pico,
sus ademanes,
su voz ahuyentan
robustas aves.

Y con deseos
impenetrables,
dejan del río
verdes cañares.

Por las alturas
pasan los baches,
las alquerías,
los andurriales.

Pues buscan siempre
las soledades;
llegan de ruinas
a los pilares.

Allí semejan
fuscos magnates
con intenciones
impenetrables.

Allí semejan
seres gigantes,
allí la sombra
de las edades.

(La poesía contemporánea en Perú)

LA RONDA DE ESPADAS

Por las avenidas,
de miedo cercadas,
brilla en noche de azules oscuros,
la ronda de espadas.

Duermen los postigos,
las viejas aldabas;
y se escuchan borrosas de canes
las músicas bravas.

Ya los extramuros
y las arruinadas
callejuelas, vibrante ha pasado
la ronda de espadas.

Y en los cafetines
que el humo amortaja,
al sentirla el tahir de la noche,
cierra la baraja.

Por las avenidas
morunas, talladas,
viene, lenta, sonora, creciente
la ronda de espadas.

Tras las celosías,
esperan las damas
paladines que traigan de amores
las puntas de llamas.

Bajo los balcones
do están encantadas

se detiene con súbito ruido,
la ronda de espadas.

Tristísima noche
de nubes extrañas:
¡ay, de acero las hojas lucientes
se tornan guadañas!

¡Tristísima noche
de las encantadas!

(La poesía contemporánea en Perú)

EL ANDARÍN DE LA NOCHE

El oscuro andarín de la noche,
detiene el paso junto a la torre,
y al centinela
le anuncia roja, cercana guerra.

Le dice al viejo de la cabaña
que hay batidores en la sabana;
sordas linternas
en los juncas y oscuras sendas.

A las ciudades capitolas
va el pregonero de la desdicha
y, en la tiniebla
del extramuro, tardo se aleja.

En la batalla cayó la torre;
siguieron ruinas, desolaciones;
canes sombríos
buscan los muertos en los caminos.

Suenan los bombos y las trompetas
y las picotas y las cadenas;
y nadie ha visto, por el confín;
nadie recuerda
al andarín.

(La poesía contemporánea en Perú)

PEDRO DE ACERO

Pica, pica
la metálica peña
Pedro de Acero.

En la cima
de la oscura guerra
del mundo ciego.

Pesarosas
como trenes y llantos
se sienten voces:

De hora en hora
los primitivos salmos
y maldiciones.

Blondo el día
y el compás de la guzla
lejos, muy lejos.

Que en la mina
más ponderoso, lucha
Pedro de Acero.

(La poesía contemporánea en Perú)

LA SALA AMBARINA

¡Oh!, la sala ambarina pertenece al capítulo de las memorias crueles. Todavía miro en las cercanías aquella figura ensoñada y triste como una tarde otoñal; aquellos ojos con la luz verdosa de los lirios enfermos; y escucho esa voz melancólica que nada decía y sin embargo nos llevaba el efluvio de las cosas muertas y de los dulces rencores desaparecidos. Y es que esas mejillas liliales con el ámbar anunciador

de bellezas de ultratumba y el leve brillo de ojeras transparentes armonizaban misteriosamente con el acento suave, prestigioso, de aquella virgen marfileña.

—¡Qué terrible... la casa! —me dijo, mientras las luciolas titilaban en el azul sereno de la noche, y luego silenciosa se dirigió hacia ella y estaba dulce y musical como las vírgenes de Botticelli.

—¡Qué angustia! —profirió un momento después e interrumpiendo su marcha, que semejaba el andar intermitente de una garza herida, se tocó el corazón e indagó hasta lo más profundo de mis ojos—. ¡Sabes —me dijo—, tengo un dolor que me oprime, un dolor de muerte!

—Regresemos —le contesté, procurando dominar la emoción mientras en sus pupilas moría un azul triste de las revelaciones.

—No, deseo ver la sala... Allí cumpliré mi promesa... si puedo cumplirla.

—Vamos —respondí luchando entre el temor y la espera.

Prosiguió su camino y su perfume infantil hizo respirar mi pecho que se asfixiaba al peso de la adivinación implacable, y ella caminaba lentamente por las primeras estancias de la casa señorial y a medida que el lugar arcano se aproximaba, se transparentaba y parecía una flor mística impregnada de inefable dulzura. Penetrábamos en una casa solitaria, se diría en una acuarela muy oscura cuyos primeros términos se percibieran muy borrosos, y en cuyo fondo se distinguía una débil luz de una verde casa y le rogué cumpliera la promesa en ese lugar desolado.

—¡Nol ¡no! —repitió y sus ojos brillaron en la noche como luciolas del jardín mortuorio.

La luz se veía cada vez más intensa, yo traté de detener a la niña, pues me sentía fuertemente dominado por la superstición imperativa; pero fue en vano. Entonces me esforcé en unir las ideas, y me pregunté en el silencio de mi alma por el hechizo atrayente de esa sala y por las afinidades que podía tener con ese amor tan triste. Pero la lógica sólo me habló de curiosidad y de un falso temor; y otra vez me dijo cosas aciagas pero verdaderas; de una naturaleza indecible.

No quise pensar más y seguí como ciego aquella figura rítmica y perfecta que me llenaba de infelicidad.

Y cuando la niña descorrió la cortina vi por primera vez la sala extraña. ¡La sala ambarina! ¡La sala de las curiosidades!, la cual como el árbol de la ciencia se presentaba hermosa. Mas no hacía olvidar la profunda melancolía in-expresada.

Bien la recuerdo ahora con sus finísimas flores; los jazmines del Cabo, las peonías y las azaleas y aquellas flores negras de la India que se elevan en vistosos corimbos; y aquellas otras de un violeta desteñido que nunca se olvidan y aquellas con ojos negros y con enormes pestañas y todo esto como fantasmagorías metálicas o aterciopeladas en medio de la luz ambarina e intensísima de la sala y en esos vidrios tan fríos y en esa atmósfera enrarecida donde los sonidos se quebraban cristalinos ¿qué señor malévolo con alma de nigromante había preparado este dinamismo extraño?

Era la morada de un gran fetichismo lleno de influencias morbosas y ejercía un poder ciego que helaba la sangre y paralizaba el pensamiento.

Y en medio de esta belleza real y maldita matadora de las iniciativas, contemplé a la niña olvidado del tesoro divino de la promesa.

Ella permaneció a mi lado, pensativa y grácil cual una visión angélica y sus pupilas brillaban en el aire sutil como luces vesperales y su frente se presentaba con tono suave y con la aureola santa. Pero sus labios no se movían y sus pupilas vivían como si gota a gota la sangre de su faz nacarina cayera sobre ellos con ritmo grave.

—Salgamos de aquí —grité con espanto y cogiéndola en mis brazos corrí con ella hacia la puerta, y vi su frente pálida como la cera, y vi sus ojos que en un azul dulcísimo se movían, y cayó sobre mí como una flor que se dobla por falta de aire en un ocaso de una tristeza infinita.

(La sala ambarina)

JOSÉ ANTONIO RAMOS SUCRE
(1890-1930)

LA ALUCINADA

La selva había crecido sobre las ruinas de una ciudad in-nominada. Por entre la maleza asomaba, a cada paso, el vestigio de una civilización asombrosa.

Labradores y pescadores vivían de la tierra aguanosa, aprovechando los aparejos primitivos de su oficio.

Más de una sociedad adelantada había sucumbido, de modo imprevisto, en el paraje malsano.

Conocí, por una virgen demente, el suceso más extraño. Lloraba a ratos, cuando los intervalos de razón suprimían su locura serena.

Se decía hija de los antiguos señores del lugar. Habían despedido de su mansión fastuosa una vieja barbuda, repugnante.

Aquella repulsa motivó sucesivas calamidades, venganza de la arpía. Circunvino a la hija unigénita, casi infantil, y la persuadió a lanzar, con sus manos puras, yerbas cenicientas en el mar canoro.

Desde entonces juegan en silencio sus olas descolmadas. La prosperidad de la comarca desapareció en medio de un fragor. Arbustos y herbajos nacen de los pantanos y cubren los escombros.

Pero la virgen mira, durante su delirio, una floresta mágica, envuelta en una luz azul y temblorosa, originada de una apertura del cielo. Oye el gorjeo insistente de un pájaro invisible, y celebra las piruetas de los duendes alados.

La infeliz sonríe en medio de su desgracia y se aleja de mí, diciendo entre dientes una canción desvariada.

(La torre del timón)

TRANCE

He soñado con la beldad rubia. Miro su despojo y siento su voz.

Inicia con razones elegantes una conversación de motivo lisonjero.

Yo estoy prosternado. Quiero oprimir entre mis manos su diestra delgada y perezosa.

Expone en el lenguaje selecto un suceso de siglos ilustres. Refiere las cuitas de un trovador desengañado.

Yo espío los rasgos de su faz iluminada.

Añade comentarios de crítica afilada y suspicaz, y yo asiento con mudez inescrutable.

(La torre del timón)

SUEÑO

Mi vida había cesado en la morada sin luz, un retiro desierto, al cabo de los suburbios. El esplendor débil, polvoso, de las estrellas, más subidas que antes, abocetaba apenas el contorno de la ciudad, sumida en una sombra de tinte horrendo. Yo había muerto al mediar la noche, en trance repentino, a la hora misma designada en el presagio. Viajaba después en dirección ineluctable, entre figuras tenues, abandonado a las ondulaciones de un aire gozoso, indiferente a los rumores lejanos de la tierra. Llegaba a una costa silenciosa, bruscamente, sin darme cuenta del tiempo veloz. Posaba en el suelo de arena blanca, marginado por montes empinados, de cimas perdidas en la altura infinita. Delante de mí callaba eternamente un mar inmóvil y cristalino. Una luz muerta, de aurora boreal, nacida debajo del horizonte, iluminaba con intensidad fija el cielo sereno y sin astros. Aquel paraje estaba fuera del universo y yo lo animaba con mi voz desesperada de confinado.

(La torre del timón)

EL AVENIMIENTO DE SAGITARIO

Yo había escapado a la saña de mis enemigos, retirándome dentro del país, al pie de las montañas, de donde bajan, en son de guerra, las tribus homicidas. Había dejado la ciudad nativa y su alegre ensenada al arbitrio de una facción vehemente.

Me había seguido la cautiva meditabunda, a quien rescaté de los piratas, seducido por su belleza grave. Sólo se animaba al recordar el suelo de su nacimiento, donde las selvas de ébano prosperan cerca del océano infecundo.

Mis huéspedes temían haber ofendido a su dios aborigen, arquero vengativo. Lo creían deseoso de continuar entre los hiperbóreos, moradores, en casas de madera, de un clima propicio, donde una luz vaga reposa los sentidos.

Autoritarios sacerdotes, negados al regalo, buscaban reconciliarlo por medio de una ceremonia decisiva. Me impusieron la separación de mi compañera y el sacrificio de su vida.

Partió de mí con adiós interminable, despertador de la compasión.

Un galope solitario y el aire trémulo de saetas invisibles anunciaban, al mediar la noche, el retorno del numen.

(La torre del timón)

OLIVERIO GIRONDO (1891-1967)

CROQUIS EN LA ARENA

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.

Piernas amputadas.

Cuerpos que se reintegran.

Cabezas flotantes de caucho.

Al tornearles los cuerpos a las bañistas, las olas alargan sus virutas sobre el aserrín de la playa.

¡Todo es oro y azul!

La sombra de los toldos. Los ojos de las chicas que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría, de zapatos de goma, que me hace rebotar sobre la arena.

Por ochenta centavos, los fotógrafos venden los cuerpos de las mujeres que se bañan.

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente. Sirvientas cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar. Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.

¡Y ante todo está el mar!

¡El mar!..., ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia.

¡El mar!... hasta gritar

¡BASTA!

como en el circo.

Mar del Plata, octubre, 1920

(Veinte poemas para ser leídos en el tranvía)

MILONGA

Sobre las mesas, botellas decapitadas de "champagne" con corbatas blancas de payaso, baldes de níquel que trasuntan enflaquecidos brazos y espaldas de "cocottes".

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos.

Machos que se quiebran en un corte ritual, la cabeza hundida entre los hombros, la jeta hinchada de palabras soeces.

Hembras con las ancas nerviosas, un poquitito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados.

De pronto se oye un fracaso de cristales. Las mesas dan un corcovo y pegan cuatro patadas en el aire. Un enorme espejo se derrumba con las columnas y la gente que tenía dentro; mientras entre un oleaje de brazos y de espaldas estallan las trompadas, como una rueda de cohetes de bengala.

Junto con el vigilante, entra la aurora vestida de violeta.

Buenos Aires, octubre, 1921

(Veinte poemas para ser leídos en el tranvía)

CALLE DE LAS SIERPES

A don Ramón Gómez de la Serna

Una corriente de brazos y de espaldas
nos encauza
y nos hace desembocar

bajo los abanicos,
las pipas,
los anteojos enormes
colgados en medio de la calle;
únicos testimonios de una raza
desaparecida de gigantes.

Sentados al borde de las sillas,
cual si fueran a dar un brinco
y ponerse a bailar,
los parroquianos de los cafés
aplauden la actividad del camarero,
mientras los limpiabotas les lustran los zapatos
hasta que pueda leerse
el anuncio de la corrida del domingo.

Con sus caras de mascarón de proa,
el habano hace las veces de bauprés,
los hacendados penetran
en los despachos de bebidas,
a muletear los argumentos
como si entraran a matar;
y acodados en los mostradores,
que simulan barreras,
brindan a la concurrencia
el miura disecado
que asoma la cabeza en la pared.

Ceñidos en sus capas, como toreros,
los curas entran en las peluquerías
a afeitarse en cuatrocientos espejos a la vez,
y cuando salen a la calle
ya tienen una barba de tres días.

En los invernáculos
edificados por los círculos,
la pereza se da como en ninguna parte
y los socios la ingieren
con churros o con horchata,
para encallar en los sillones
sus abulias y sus laxitudes de fantoches.

Cada doscientos cuarenta y seis hombres,
trescientos doce curas
y doscientos noventa y tres soldados,
pasa una mujer.

Sevilla, abril, 1923

(Veinte poemas para ser leídos en el tranvía)

VICENTE HUIDOBRO (1893-1948)

NOUVEL AN

L'échelle de Jacob

n'était pas un rêve

Un oeil s'ouvre devant la glace

Et les gens qui descendent

sur l'écran

Ont déposé leur chair

comme un vieux pardessus

LE FILM 1916

SORT D'UNE BOITE

La pluie tombe devant les spectateurs

Derrière la salle

UN VIEILLARD A ROULÉ DANS LE VIDE

GUERRE

AÑO NUEVO

La escala de Jacob

no era un sueño

Un ojo se abre frente al espejo

Y las gentes que bajan

a la pantalla

Dejaron su carne

como un abrigo viejo

LA PELÍCULA 1916

SALE DE UNA CAJA

GUERRA

La lluvia cae ante los espectadores

Detrás de la sala

UN VIEJO HA RODADO AL VACÍO

(*Horizon Carré*)

TÉLÉPHONE

FILS TÉLÉPHONIQUES

CHEMIN DES MOTS

Et dans la nuit
Violon de la lune

UNE VOIX

Une montagne

s'est levée devant moi
Ce qui attend derrière
cherche son chemin

DEUX ENDROITS

DEUX OREILLES

Une route longue à parcourir
Paroles
le long de ton cheveu
Une est tombée à l'eau

ALLO

ALLO

TELÉFONO

HILOS TELEFÓNICOS
CAMINO DE LAS PALABRAS

Y de noche
Violín de la luna

UNA VOZ

Una montaña
ha surgido ante mí
Lo que espera detrás
busca su camino

DOS LUGARES

DOS OREJAS

Una larga ruta por recorrer

Palabras
a lo largo de tu cabello
Una ha caído al agua

ALLO

ALLO

(*Horizon Carré*)

PAYSAGE

A Pablo Picasso

LE SOIR ON SE PROMENERA SUR DES ROUTES PARALLELES

La lune
où
regarde

L'ARBRE
ÉTAIT
PLUS
HAUT
QUE LA
MONTAGNE

LE
MAIS LA FLEUVE
MONTAGNE QUI
ÉTAIT SI LARGE COULE
QU'ELLE DÉPASSAIT NE
LES EXTREMITES PORTE
DE LA TERRE PAS
DE
POISSONS

ATTENTION A NE PAS
JOUER SUR L'HERBE

FRAICHEMENT PEINTE

UNE CHANSON CONDUIT LES DREBIS VERS L'ÉTABLE

PAISAJE

AL ATARDECER NOS PASEAREMOS POR RUTAS PARALELAS

L a l u n a
d o n d e
c e m i r a s

EL ÁRBOL
ERA
MÁS
ALTO
QUE LA
MONTAÑA

PERO LA
MONTAÑA
ERA TAN ANCHA
QUE EXCEDÍA
LOS EXTREMOS
DE LA TIERRA

EL
RÍO
QUE
CORRE
NO
LLEVA
PECES

CUIDADO CON
JUGAR EN EL PASTO
RECIÉN PINTADO

UNA CANCIÓN CONDUCE A LAS OVEJAS HACIA EL APRISCO

(Horizon Carré)

MATIN

SOLEIL

Qui réveille Paris

SOLEIL

Le plus haut
peuplier de la rive

Sur la Tour Eiffel
Un coq à trois couleurs
Chante en battant des ailes
Et quelques plumes en tombent

SOLEIL

En recommençant sa course
La Seine cherche entre les ponts
Sa vieille route

Et l'Obélisque
Qui a oublié les mots égyptiens
N'a pas fleuri cette annés

SOLEIL

MAÑANA

SOL

Que despierta a París

SOL

El más alto
álamo de la orilla

Sobre la Torre de Eiffel
Un gallo tricolor
Canta batiendo alas
Y algunas plumas caen

SOL

Al empezar nuevamente su carrera
El Sena busca entre los puentes
Su vieja ruta

Y el Obelisco
Que ha olvidado las palabras egipcias
No ha florecido este año

SOL

(*Horizon Carré*)

EXPRES

Una corona yo me haría
De todas las ciudades recorridas

Londres	Madrid	París
Roma	Nápoles	Zurich

Silban en los llanos
locomotoras cubiertas de algas
(*Poemas Articos*)

VERMOUTH

Bebo en un café
Al fondo de las horas olvidadas

MONTMARTRE

Vasos de vino ardiente
y estrellas fermentadas

TODAS LAS VENDIMIAS

DE LAS HORAS PASADAS

Una angustia de amor cierra los ojos
Y pesa sobre los sueños este ramo
Llevo los siglos entreabiertos en mis hombros
Llevo todos los siglos y no caigo

Bebedores de vinos rojos
Y de cielos gastados

Algo se esconde al fondo de los vasos

Bebedores de mares y de vidas
Yo os doy mi sangre en hostias líricas

Mi sangre que hizo rojas las auroras boreales
Viene de enfermedades vesperales

FILIAL LICOR

Campesinos fragantes
Ordeñaban el sol

Los árboles tienen orejas para esta voz que canta
Todos los siglos cantan en mi garganta

(Poemas Articos)

HP

Pronto llegaremos
Al último paralelo

La tarde

Mi mano
Dirige el automóvil
Igual que un autopiano

La estepa en silencio
80 caballos de fuerza

La estepa

Ir cruzando la tierra

Alguien ha dejado sus alas en el suelo
Y hay golondrinas en tu pecho

Esta mañana

Cruzaremos las playas

Entre los pájaros vuelan
Las primeras campanadas

Sobre los mares y las primaveras
El barco en que se alejan las mujeres más bellas

(*Poemas Articos*)

NON SERVIAM

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: "No te serviré."

La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: "Eres una viejecita encantadora."

Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: "Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?"

"Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores."

"Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta

puede crear, por ese don especial que le dio la misma Madre Naturaleza a él y únicamente a él."

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

Y ya no podrás decirme: "Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores."

Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa.

Adiós, viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por los años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar solo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos.

Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente.

(*Poemas Articos*)

ARGENTINA

CARLOS LATORRE (1916)

LOS AMANTES CIRCUNSCRIPTOS

Llegó con ese oscilar temible que tienen los camarotes en los
largos viajes de ir y venir

No hubiera dejado de volver jamás, jamás borraba con su
mano izquierda lo que decían sus órganos de ver y palpar
Todas sus noches eran de golpe de timón de así se hace la
historia

Su peligrosa costumbre consistía en comenzar de nuevo

Y yo la amé sin saber que cuatro ojos ven más que dos

Quizá fuera por su manera de dormir tal para cual

Llegó

La esperé con un disco de oír decir la quiero por los cuatro
costados

(El lugar común)

LA LEY DEL MAYOR ESFUERZO

Soltar los cables de amarre la vela mayor henchida por la
brisa de las tormentas interiores encandiladas alrededor
del fuego fatuo

Soltar las correas de los baúles que guardan los paisajes
nevados y música de cerveza en fermentación

Soltar el amor para que dance hasta el sacrificio como una
mujer que cede ante la cualidad normal de las necesidades
terrestres

Soltar desde el nacimiento de la tentación hasta su muerte
prematuramente decidida por la insidia de la razón

Soltar los signos vivos de la inteligencia revelada por la
actitud de toda melancolía

Soltarlo todo

La determinación

Los meandros de la aventura
La bala perdida
La locura del lógico terror especial
Y sobre todo soltar la libertad encadenada a la falsa movilidad
del movimiento continuo

(El lugar común)

SERAMÉRICA

América,
el mar que mece el gran barco del hemisferio.
Sus orillas con formas de mujeres que se niegan a dar a luz,
el cielo que nunca es suficiente,
la montaña que crece y crece para alcanzar a ver lo que está
y lo que no está,
la llanura, esa piel de la tierra o de animal en estado de
contemplación;
el viento que sopla para ponerlo todo en limpio,
el desierto del que resulta imposible desertar,
las islas que algún día se han de unir,
la leche del calor que hierve desde el Trópico al Ecuador;
el frío del sur, hielo sin norte que lo salve;
el río que llega precisamente de donde uno quisiera ir,
los lagos en los que el agua se cansa de esperar,
los bosques donde el lobo siempre está,
los esteros con el barro con el que alguien amasó a la
criatura de esta latitud;
el hombre que puede llegar a ser el Hombre en esta vana
enumeración que casi olvida,
inexplicablemente,
la apuesta de ese mismo hombre a Todo
o Nada

(Las cuatro paredes)

LA INCONQUISTABLE

Solamente piel, sí,
piel de ráfaga y providencia;

pero también piel de serpiente,
de ídolo,
de pájaro funerario.
Sobre ella fundó América su casa sin gobierno,
su fiesta de tigres y desvaríos;
pantano para la rueda de la realidad,
escalera para no llegar jamás.
En América vive y clama todo lo que atruena,
desde el grito de vejamen
hasta el grito de extinción,
y en medio,
la lluvia torrencial ahogando las voces
y la incandescencia de su sexo de volcán.
Envuelta en su atavío de follaje y adulterio,
ella ofrece su fuego central para el resto de la tierra,
mientras el alacrán del ocio envenena su secreta voluntad,
y sobre su indestructible poder se corta el nudo de la Historia.

(Las cuatro paredes)

HÁGALO

Espacio. El suyo y el mío y el necesario para el bosque. El agua del mar no cae al vacío, al espacio. Está arriba y abajo, y no cae.

La atracción, la antípoda. Boca abajo. Patas arriba.

La ola llega a más de treinta metros de altura y no consigue la libertad. Alta como las catedrales, siempre recobra su nivel.

El mar, no las catedrales. El hombre sólo en ocasiones excede los dos metros. Pero sin embargo dicen que asciende más alto. Quizás.

Eche a volar las palomas. Lo mismo. Regresan.

Suelte el idioma. El impropio. ¿Alcanza? No va más allá que una fiera herida en el pudor, que una amante con una bala en la frente.

De todas las libertades, la del bumerang. Es todo lo que conceden.

¡Absurdo!

Vaya siempre demasiado lejos.

(La línea de flotación)

JULIO LLINÁS (1929)

HAMBRES

Vientos dormidos con pureza sobre los partos del mar,
¡hambres!, como una espina obstinada en los párpados de
un rey.

Detrás del horizonte hay un ladrón bañado en lágrimas,
un príncipe del sol.

(La ciencia natural)

CIUDADANO

Mi hermano tuerto ha decorado la belleza con su baba
mortuoria.

¡Sangres!... Que nadie diga que un potro milagroso viene
trotando a nuestro encuentro.

Esta es, a veces, a la casa del martirio.

(La ciencia natural)

EL GRAN MAL

La cacería comenzó cuando unas hienas de paso descubrieron
la química perfecta.

(Esto fue impresionante.)

En la alta noche desfilaron los Sensibles —los comerciantes
y otros notables poderosos—.

Y un voluntario fue arrojado a los ácidos sudores.

Yo he presenciado esta epidemia, como un testigo muy
viejo, muy santo y muy enfermo.

(La ciencia natural)

EL PABELLÓN DE LOS ILUSTRES

Una ribera frecuentada por la princesa polar.

(Su honor ha sido mancillado.)

Luego, al margen de los entretenimientos y el gasto público,
toda una aldea de extranjeros, regocijados en la Juvencia
Medioeval.

Una elegancia inaudita, y en el concilio del hidrógeno, los
rojos chambelanes pulverizaron el verbo y alimentaron el
armiño.

Fue esta una flor de *Intelligentsia*, cómica prueba de realeza
del carnero astral.

(*La ciencia natural*)

VENTANA

Mi horrible vecinita tiene el pie maligno.

Sus arañas de lluvia se han vendido a mi paciente hedor.

Hay tanta sangre en su traje, tanta destreza en su oración.

Alguien ha puesto una piedra en su memoria, un tóxico
en su cuerpo, una herida en su cama.

¡Oh flor de esclavitud, oh amante peligrosa!

(*La ciencia natural*)

MUERTES

Muertes que son un signo

Muertes que son un arma

Para volver al ritmo del candor

He aquí un orgullo terrible

Para dormir sobre el puñal caliente de la gracia

He aquí los tóxicos finales

Secreta Juventud

Pérdida infame

(*La ciencia natural*)

ENRIQUE MOLINA (1910)

VIEJO HURÓN

Si te desnudas que no sea
De las piedras de tu equipaje
El África negra es azul
Por el destello de su sangre

¿Quién habla de cuerdas vocales?
La tierra se enciende de hormigas
¡Hay un sol enterrado vivo
Con los bisontes de Altamira!

Cuando caminas cambias de forma
¡Cuánto fulgor para tu risa!
Los siglos sacuden la cola
En el fondo de la ceniza

Si algo esperas que sea insomnio
Adora los rostros del fuego
Esos monos que gesticulan
Entre las rejas de tu miedo

Si algo esperas que sean espumas
El cruel jadeo del planeta
La indecisión ciega de furias
De unos días que balbucean

(Fuego libre)

ELLOS LOS MUERTOS

Son los que nunca dan la mano
Pero abren la boca del lobo

Los que esparcen la espuma amarga
Que rezuma de las iglesias

Los que de pronto se bifurcan
Entre el delirio y el olvido
Su sombra desborda la tierra
Pero una brizna los oculta

Nacieron de bellos revólveres
De largos años y promesas
Saltaron de turbias catástrofes
O del fuego de los amores

O de encuentros entre las moscas
¿Pero quién ama esas hamacas
Que cuelgan de tanta pereza?
¿Quién reniega de su miseria?

Se convierten en un cerrojo
En un cangrejo en una lágrima
Los pájaros cruzan indemnes
Su salvaje museo de cera

Tatuaje amargo del desierto
No hay ramas en ese lugar
No hay naranjas sino horizonte
Tantas cabezas sin colores

Para el frío para el silencio
El aceite de los eclipses
Se dilatan en el recuerdo
Hacen un perro con la lluvia

Hacen fuego con un zapato
Envuelven en hiedras el muro
Aullan guardando silencio
En sus fríos nidos ocultos

Absurdos como una plegaria
Como la esperanza insensata

De recobrar la antigua llave
La alianza del cuerpo y del alma

He aquí la tierra con su peso
He aquí la luz con su amenaza
Contra ellos tan sólo esta sed
Este furor que espera nada

¡Oh belleza de lengua cálida
Hechizada por su demonio!
Mi único cielo es su caricia
Su tesoro de manicomio

Es el sol con su llamarada
La vida ávida y su rito
La vida que teje su historia
Sin sentido sin esperanza

Ellos hacen chirriar las flores
Son sólo sábanas desiertas
Atraen las piedras a su sombra
El agua inmóvil de los pozos

Pero ahora los ignoramos
Decimos adiós a los muertos
Hoy somos los únicos dueños
De un universo abandonado

La luz del sexo los insulta
¡La eterna sangre que se abrasa!
Un vivo dios intraducible
Sin más victoria que su jaula

(Fuego libre)

CIUDADANÍA Y CALOR

Mi patria es de langostas una oceánica choza entre las
islas que no he visto nunca
Un hogar flagelo espléndido donde cada cosa contiene otra

cosa cada mono otro mono cada boca otra boca hasta
quedar tan sólo un punto en el horizonte una migaja única
del fósforo de los mendigos
Y toda es gente de lazos inaferrables en la tibieza de mano
de hierro de su desnudez
Con el presagio de sus lenguas hacia los meandros de algún
cuerpo inalcanzable en la corriente
Y cuyas historias sin asilo abren un astro vivo a cada nuevo
corazón que invaden
Mientras la espuma avanza y retrocede sobre la playa cubierta
de cuernos y valvas
regida en su vaivén por el cadáver de un pájaro marino

Mi inhabitable morada querida a la sombra de cálidas axilas
para quienes yacen desesperados por sus propios
alcoholes de incendiar
Por sus propios labios suplicantes en la viña de los pulpos
donde juegan los niños con una luz dulce y cruel
¡Oh bello hogar de perezosas hojas que abanicán hasta
dejarme ciego!

Los números son pájaros
Y cada amanecer desaparecen las mujeres errantes que sólo
se persignan con la señal del deseo y del viento
Las negras peinadoras de la noche donde destilan la fiebre
Las cocineras reales
Y uno puede gustar en sus brebajes un éxtasis de saurio el
prodigio de haber nacido al pie de tales dioses de mirada
de tierra que cambia y de muslos que se entreabren

La bahía se retuerce como un salmo ante nuestra presencia

(Las bellas furias)

TEMPERATURAS FIJAS

Tanto calor
Es un verano muy violento o quizás sólo se trata
de otra estación más perversa

En cuyo foco el caserón desprende una especie de
resina negra

Y un jadeo desagradable

En ciertas épocas

Hierros en forma de corazones y extrañas letras

Puestas al rojo

Remontaban desde las bestias quemadas el humo de
la justicia del demonio

Y la niña continúa su juego entre los bramidos

Con su colección de hormigas en un frasco

Donde conservaba una enorme limaza

Sobre la cual las hormigas se encarnizaban

Placeres del campo

El camino donde estamos desaparece

Triturado por el sol

Hasta mudarse en una gran sed

—Extraordinaria en realidad—

Para quienes respiran aún

Cuando mujeres desnudas con grandes sombreros y
trenzas del arenal

Oscilan en la vibración del aire

Tanto calor

El piso se ha resquebrajado

Pasan tan altos esos regueros de flores y nubes

Casi cerca del techo

De esta habitación enterrada en las brasas

Retrocediendo incesantemente

Por parajes que se dispersan

Dejando una huella falsa en la lejanía

Qué asir entonces sino una caricia

Planos incandescentes

Poblados de luciérnagas remotas...

(Las bellas furias)

MAESTRO DE CEREMONIAS

Gentes

Alrededor del muerto

Flacas aterradas con sus mitras de farsa al jabón lívido de
la intemperie
Llueve por momentos limando apenas la jaula calurosa de
diciembre
Gentes circulando junto al muerto que gesticula furiosamente
entre sus colgajos
Haciendo muecas majestuosas
Con un largo crujido de mueble de tormenta
A tantos deudos con una mosca con un alfiler
A carcajadas
A grandes espumas
El insondable
Hace sonar las llaves del planeta

...¿Y acaso no hay un gemido de pan de demencia pasado
de mano en mano?
Gentes con trapos y mandíbulas amenazadoras
Erizadas por el estuche siniestro que se bambolea ya al son
de las ranas
La cocina de la lluvia descubre sus terrones de sal
Sus instrumentos feroces
Exhibidos de pronto en esta majestad de andén pálido y de
voces ahogadas
Con cuerdas inacabables
Donde penden cabeza abajo los pájaros secos.

(Las bellas furias)

UN LECHO DE HORMIGAS REALES

¿Con qué aceite me ungieron...?
¿Con qué espumarajo de caballo con qué burbuja de yacaré
en el agua
con qué leche del silencio de los esteros?
Y no el otro bautizo:
el sombrío de destrenzar el alma y el cielo
el de las nalgas de ortigas.

Sin sal en la boca lleno de piojos sin anunciación ni estigmas
simple como el relámpago en su edén instantáneo.

Todo exorcismo ha sido inútil contra las mordeduras de
cualquier profecía carnal
Contra el desamparo de esos serrallos de infancia en la
siesta como vender el alma a una bocanada del monte
a un reverbero virgen de la fuerza.

Y la gran mariposa de mi médula sostiene con sus alas
volcánicas toda la profundidad de las lluvias inmensas
que resbalaron por mi piel.
Toda la profundidad del cielo y de la tierra a cuya lengua
de pánico únicamente me someto.

Y luego alcobas de la luna con labios que sangran en la
oscuridad y esa avidez
insensible a las trompetas de la bienaventuranza
y a la que todos los tesoros de este reino fueron incapaces
de agotar.

Y por volver a vuestros besos oh esposas de ingles de caridad
y de un lujo largo y aborígen
el corazón repite con delicia ese eco que lo trastorna
el golpear de grandes cuerpos fosforescentes
que retumban contra las rocas del Paraíso
cálidos y mesiánicos cuerpos inalcanzables
como la ballena blanca en la punta del arpón de Aab.

(Las bellas furias)

ALDO PELLEGRINI (1903-1973)

LA MUJER TRANSPARENTE

Tu voz era una bebida que yo sorbía silencioso
ante las miradas asombradas
un pájaro de luz
salió de tu cuerpo transparente
pájaro de luz
 instante que revolotea
a una velocidad vertiginosa
atravesando calles y calles
persiguen tu cuerpo que huye
¿cuándo podrás alejar a la jauría enloquecida?
desamparada
te has destrozado al caer
los restos de tu cuerpo se arrastran por todos los rincones
del mundo
ah un día renacerás tú
 la transparente
única, inconfundible
levemente inclinada, nunca caída
rodeada de impenetrable silencio
avanzando tu pie frágil entre la vacilante monotonía
ah un día renacerá tu risa
tu risa de pájaro transparente
tu risa herida.

(El muro secreto)

SEMBLANTE ACAECIDO

Cuando la esfera silenciosa deja de girar
se hielan
las caricias y las palabras

huyendo de los peligros de la excesiva sabiduría
se cae en el más profundo de los descubrimientos
atravesando el umbral de la noche
te encontraste bruscamente en una mañana sin tiempo
largamente
te persiguió la monotonía del mismo rostro
largamente
huiste del riesgo delicioso
apartando una muralla de muecas
buscabas sin saberlo la sonrisa infinita
largamente te acosó la noche inexorable de los amantes
hasta llegar a la última noche
la que está sembrada de ausentes
¿no hubo nadie capaz de iluminar esa noche
que convirtiera en llamas la sombra espesa que nos separa
a todos?
cuando llegaste a la luz ya estabas herida de muerte
tu ignorancia de amor te aproximó al destino de los inocentes
ah infatigable renunciadora de caricias
transitando por la noche has encontrado la mañana vacía
la mañana del irreparable descanso
sí, ya es tiempo que reposes en el tenue equilibrio de la
memoria
es tiempo que retornes
a la antigua fuente

semblante acabado
ahora marchas inmóvil hacia la nada
arrastrando tu eterna sed
como un gran goce.

(El muro secreto)

EL CORAZÓN DE TODOS LOS ROSTROS

a Antonio Porchia

Cae una lluvia fina
una fina lluvia de rostros impalpables
inesperadamente

nazco

y encuentro mi límite exacto.

Entre las palabras que se pronuncian al azar

sólo mi voz calla

ya soy uno

encaramado en mi árbol de silencio

arrojo piedras de risa a los que pasan

siembro la desaparición con mi mirada.

He ahí los innumerables sin rostro

que desfilan

y los sueños sin rostro

y los rostros sin rostro.

En la oficina de objetos perdidos

oh acto inesperado

inclinado sobre mí mismo

escucho latir todos los corazones

sin rostro

usando un lenguaje incomprensible

logro apagar el único corazón

el corazón de todos los rostros

tenaz como un pájaro.

(La valija de fuego)

UN ESPECTÁCULO MÁS

La señora está transida de frío

la señora está cansada de todo

la señora no sabe navegar en las sombras

la señora lleva el cuchillo a la altura del pecho

los altoparlantes ahuyentan a los curiosos descalzos

la señora solloza pensando en su seno sangrante

el orador callejero

alude al canto de las sirenas

las lágrimas de la señora fecundan el buen humor de la

multitud

un individuo muy digno toma notas apresuradamente

demasiadas lágrimas

los letreros luminosos toman notas serenamente

un seno, solamente un seno
no puede vencer al cálculo de probabilidades
la buena señora confunde el canto de las sirenas
con el canto de la vida
y sonríe
el orador ha cumplido su misión
el señor muy digno se tranquiliza
los letreros luminosos se apagan
ha terminado el espectáculo
detrás de los que se retiran
queda inmóvil la pupila insaciable.

(La valija de fuego)

ES DECIR

En tiempo húmedo
los sueños hacen rechinar las puertas

Sin molestar a los niños
los fatigados sacuden su palidez

Ardor de los pequeños
que desplazan el invierno con sus mentiras

Durante el deshielo de los espejos
una mano queda adherida al invierno de los cristales

Atormentados por pastores celestes
los cazadores de caricias se pierden en las callejuelas

Allí donde se aglomeran las plegarias
la belleza usa su máscara de escalofrío

Solemne avenida de las arrugas
viaje sin retorno para evitar reconocerse

Una alegría plegable para uso de los viajeros
un abrigo para soportar el frío de las preguntas

Quizás convenga esperar
el vino añejo en la buena época de los perfiles, en la saturación del coloquio consigo mismo, en la afectada simplicidad para afrontar playas ardientes

Quizás convenga esperar
la hora de la creación en que las tinieblas se desnudan

Y arriba en el lugar que corresponde al desplazado invierno
sólo hay un espectador
el último de los últimos
dispuesto siempre a quedarse.

(Construcción de la destrucción)

LA CERTIDUMBRE DE EXISTIR

Sí
lo he visto todo
todo lo que no existe destruir lo que existe
la espera arrasa la tierra como un nuevo diluvio
el día sangra
unos ojos azules recogen el viento para mirar
y olas enloquecidas llegan hasta la orilla del país silencioso
donde los hombres sin memoria
se afanan por perderlo todo

En una calle de apretado silencio transcurre el asombro
todo retrocede hasta un límite inalcanzable para el deseo
pero tú y yo existimos
tu cuerpo y el mío se adelantan y aproximan
y aunque nunca se toquen aunque un inmenso vacío los
separe
tú y yo existimos.

(Distribución del silencio)

EL CANTO EN UNA MANO EL PELIGRO EN LA OTRA

Después que se separan las manos
miles de rostros miles
carbonizados
el canto de un pájaro solitario en la mañana tranquila
los enmascarados hacen funcionar las máquinas
el hombre canta en la antecámara de la muerte
¿quién es el que todo lo ordena?
¿quién antes o después canta en la mañana tranquila?
¿quién abre la puerta de la alegría quién prepara la
evasión?
a veces un viento de ferocidad a veces un canto
algún testigo que arroja su máscara de miedo
y se confiesa autor de todos los homicidios
allí ruedan los utensilios y detienen su marcha los cortejos
nada se prohíbe
el motociclista observa atentamente
nada se detiene
y entonces qué
no hay respuesta no hay nombre para los días que se
repiten
las víctimas inocentes tiemblan sobre las escaleras
la evasión se extingue las ruedas se desgastan
y sólo queda una amenaza o un vértigo o un rastro en el
vacío
un hombre perdido en la encrucijada de los accidentes
hasta el momento preciso en que las manos se unen
y estalla
la incertidumbre total del canto.

(Distribución del silencio)

ANTONIO PORCHIA (1886-1969)

VOCES

El hombre es aire en el aire y para ser un punto en el aire necesita caer.

El dolor no nos sigue: camina adelante.

A veces, de noche, enciendo una luz, para no ver.

Veía yo un hombre muerto. Y yo era pequeño, pequeño, pequeño... ¡Dios mío, qué grande es un hombre muerto!

Una cosa bella es dos cosas: bello y cosa. Y las dos cosas nunca se dan juntas.

Soy un habitante, pero ¿de dónde?

Hace mucho que no pido nada al cielo y aún no han bajado mis brazos.

Otra vez no quisiera nada. Ni una madre quisiera otra vez.

Yo también tuve un verano y me quemé en su nombre.

Te deben la vida y una caja de fósforos y quieren pagarte una caja de fósforos, porque no quieren deberte una caja de fósforos.

No, no es nada, nada. Es sólo dolor.

Palabras que me dijeron en otros tiempos, las oigo hoy.

Nada más que un infinito de esperas y el fin de un infinito de esperas. Nada más.

Mi nombre, más que llamarme, me recuerda mi nombre.

A veces necesito la luz de un fósforo para alumbrar las estrellas.

Quien ha hecho mil cosas y quien no ha hecho ninguna, sienten iguales deseos: hacer una cosa.

Una flor y un infinito de puñales. Y sólo una flor mata. Está de más un infinito de puñales.

CHILE

BRAULIO ARENAS (1913)

DÍA A DÍA

El vidrio de la ventana se ha quebrado anticipadamente. Unos decían: "Han sido los colores del prisma al atravesar la noche para fijarse en el techo". Otros culpaban al pez lápiz; otros, al pez carta; otros, al pez buzón.

Sólo que a la mañana siguiente el vidrio de la ventana se veía intacto. Nada, ni la menor trizadura, ni el menor color, ni el menor sello de correo.

Las olas del mar, como de costumbre.

(El a g c de la Mandrágora)

JUEGOS DE DORMITORIO

La lámpara reía a los ángeles
Sangrando por las narices
La lámpara semejaba un cerezo
(Un cerezo no sé porqué)

Yo abrí los brazos como quien
Cierra con prisa una ventana
En un brazo aprendí a nadar
En un beso aprendí a vivir

Yo dormía una bandada
De palomas voló de súbito
Estas palomas provenían
De un internado de hechiceras

Las jovencitas en corpiño
Frente al espejo alucinante

Se habían clavado la cabeza
Con un pernicioso alfiler negro

Pronto en palomas convertidas
Por este infantil acto mágico
Salieron volando por el cielo
Rumbo a mi abierto dormitorio

Yo dormía como quien
Vive una noche para siempre
La noche semejaba un alfiler
(Un alfiler no sé porqué)

(El a g c de la Mandrágora)

CÁCERES

Sin recurrir a las ventanas
Sin asomarse a las panoplias
Sin colgar frutos de los árboles
Sin cortar en dos la noche
Sin esperar el buen consejo
Sin recurrir a las ventanas
Sin propender a los relámpagos
Sin asomarse a las panoplias
Sin atisbar el mes de enero
Sin decidirse a abrir la puerta
Cuando se fue Jorge de viaje

(El a g c de la Mandrágora)

HECHOS DIVERSOS

El mar, el mar dormía de proa y se llenaba el cuerpo de tierra. Lejos estaban ya los últimos escándalos del faro, la noche fraticida y aquel regreso en la imperial del tranvía.

El mar recuperaba su vigor, su estrecho de Torres, y lanzaba sus icebergs en contra de los balleneros.

En los muros florecía la vellorita, y las ventanas de la casa

ostentaban herméticos blasones de una complicada simetría.

La lluvia caía a torrentes para usucapir el mar, y la trama de la selva estaba rota en mil pedazos.

Inútil concordancia, los relámpagos nubios sacuden los desiertos libertinos, la hora avanza, la hora más negra de la cual me he burlado siempre.

(*El a g c de la Mandrágora*)

EL CORAZÓN

Tú hablaste del corazón hasta por los ojos

Tú hablaste del fuego hasta por la nieve

Por ti yo un día me decidí al azar

Para encontrarte

Yo he desatado el nudo del azar

—Una mañana me decidí de súbito—

Y sólo quien haya logrado desatarlo

Podrá entenderme

Yo he desatado el nudo del azar

Un nudo astuto viejo y persistente

Y esta tarea era semejante

A la belleza

Yo he desatado el nudo del azar

Y tú mujer apareciste entonces

Mujer azar y azar mujer eran en todo

Tan semejantes

(*El a g c de la Mandrágora*)

SADE

SADE (M. LE CHAVALIER DE). *Mes Loisirs sur le Vaisseau Amiral, ou Lettre aux Etats Generaux sur une Nouvelle Constitution du Gouvernement de la France.* Toulon, 1789.

Un extraño carricoche
Sigue un extraño camino
Hombres en traje blanco
Charlan con mujeres en traje negro
Charlan del amor

(El a g c de la Mandrágora)

TANTAS LUNAS

Tantas lunas pasadas en limpio
Rayas y más rayas tigres y más tigres
Y el hotel era lujoso para dormir

Sueños y más sueños besos y más besos
Qué quedará de tanta luna
Qué quedará de tanta agua de tanta sed de tanto vaso

Ventana destinada para ti
Para que en ella te apoyes más perfecta
Tú haces con tu belleza
Lo que otros hacen con el cielo

(El a g c de la Mandrágora)

POEMA DE MEMORIA

Para embellecer al cerezo
Con un papiro nigromántico
Esta mañana se ha vestido
Una silente alondra roja

Yo llevé esta alondra un día
Entre mis manos enguantadas
Hasta un Café en el que solía
Reunirme con mis amigos

Lejano tiempo ya el cerezo
Se tumbó al ímpetu del hacha

La alondra roja es un recuerdo
En mi vida de un solo día

Esta mañana se ha vestido
Con un papiro nigromántico
Una silente alondra roja
Para embellecer al cerezo

(El a g c de la Mandrágora)

JORGE CÁCERES (1923-1949)

MAX ERNST

Los lagos esquimales disimulados entre las hojas verdes
Se mecen esta tarde a cuerpo de rey
Sobre el estrado del bosque la araña les observa
Con un gesto de elocuencia ella lanza la línea recta
En el marco de manchas negras que llamamos espacio
O en el cielo que ninguna nube autoriza
Un personaje bastante conocido arrastra una cola de
hojas muertas
Él es el guardabosques que saluda a su mujer
Con una sonrisa le señala el progreso del alacrán
Ellos están encantados en la copa de la escalera
Y ellos sonríen
Sonríen
Sonríen.

(El a g c de la Mandrágora)

PALABRAS A RADAR

a Enrique Gómez-Correa

Esta mañana las luces que suben de los arrabales más
negros
Como la mirada tambaleante del ciervo en el incendio
de gardenias y la bocanada de aire puro en la espalda
desnuda es más propicia
La escalera secreta es de ópalo de quimeras
Pero de la derecha surgen la gota de veneno y el lazo
imantado que son la abolición del amor y la noche se
escapa porque ella lleva un fardo de plumas de ave
del paraíso

Y hay una mano sin guante sobre cada puerta hermética
el guante cae
Y del lecho de los amantes surgen esas señales de mo-
linete
Ida y vuelta y pasa el silbido del tren
Pero en el fondo de los fanales colocados sobre las cómodas
empiezan a aparecer el rostro del hombre y la mano de
la mujer dando a entender con su aparición que un
cometa va a cruzar el desierto de México por espacio
de un minuto
El amor fantasma la pasarela imantada
Y el castor invernal en las fauces de un animal supe-
rior
Y la momia de perfumes de palmera de armiño
De princesa totémica
O el balcón que se abre de improviso en el Baile de la
Prensa y por el cual penetra un delegado de esos
hombres-leopardos que se dejan ver de vez en cuando
en las selvas del Congo Belga
La piel a la espalda y la garra en actitud de atacar
Y sobre la frente la señal de la secta
Pero en los espejos empiezan a aparecer manchas negras
Y en los frascos de los licores alineados según la disolución
del bismuto comienza la tarea del alambique
En medio del Salón los perfumes toman cuerpo de mujer
rubia
Ida y vuelta y ahora el blanco del ojo es violeta
Como el león heráldico en la superficie de la turquesa
pulida en pleno Brasil
Brasil aquí en letras doradas
En el borde de las cataratas hay un broche de pestañas
torcidas cuatro veces por estar cuatro veces vuelto hacia
la salida de la luna
Y en la noche están las cuatro ventanas encendidas de
una casa en pleno bosque
El Baile a la memoria del Marqués de Sade.

(El a g c de la Mandrágora)

NUBE PÚBLICA

El ombligo espera un saludo
De pequeños follajes de la Ópera
Cuando
En el pasaje de la Beresina
Yo recordé una capa de fuego de paja
Bajo la tela negra
Tú ibas hacia las olas
Caminando en la punta de los dedos
Cerca de Versailles
Al lado de un árbol de timoneros de alondras
René Brouiller pasó ha pasado sin sombrero
Besar a la ondina del rostro de mi noche
El perro que conoce mis cabellos de cuero
Ya no fumaba
Entonces el desconocido
Besó su revólver
Y me condujo
Por entre las lámparas de cabellera de ónix.

(El a g c de la Mandrágora)

MI AMIGO BENJAMIN PÉRET

En el campo las vacas con sus colores cenicientos
Con orejas que se vuelven hacia el viento del Sur
Con ojos que no brillan en la noche invernal
En el aire la ensalada y el humo del cigarrillo
Y en la percha un vestón que ha cambiado de dueño
Y en el lugar del pan están las lágrimas del penitente
Y el paso del arado
Y la señal del tren en retraso
Y la ropa blanca tendida bajo la nieve
Y la ventana de la cual sale una estrella hilandera
Y el incendio de los bosques a medio apagar

Y la mosca azul ahogada en el té
Y la pena de muerte a cadena perpetua
Y la Aurora Boreal a vuelo de pájaro
Y el revólver sin gatillo
Y el vino de champagne en la mesa del pobre.
Hay algunas manchas blancas en las ventanas de la casa
Y los muebles están vueltos hacia el desierto
Porque el sombrero y la sopa se saludan
Por instantes en el salón de fumar el ombligo desaparece.

(El a g c de la Mandrágora)

EL ABRAZO DEL OSO

La mujer de la campiña que bate cartas incomprensibles
de juego al solitario hasta quemar el carbón de violeta
He aquí lo que deviene para mí la poesía
La música y las demás artes a tiro de fusil
Mientras que en el cuarto opaco comienzan a aparecer esos
volantes azules que vienen a entorpecer un sentimiento
vago de generaciones desaparecidas de pueblos gnomos
arrastrando tras sí el carruaje de la noche
Y tus ojos brillan en el puzzle de eclipse
Y un último batir de alas sale del bosque
Y está la casa de Braulio Arenas diseñada por Yves Tanguy
Sobre parapetos de polen que enciende tres lámparas de
garganta de ibis con resplandores de murciélagos al fondo
de la gruta
Revistiendo lechos con ropajes negros con ribetes azules de
lomo de libro
La línea negra que se tuerce al fondo de tus ojos toma
la forma de un abanico de filamentos incandescentes de
estrella de mar
La línea negra el revólver azul y entre nosotros aparece
el fantasma de Kleist
Una vuelta de tu cabeza hacia atrás pero tus ojos ven la
línea recta
Sobre el musgo que acaba de nacer en los vidrios de
mocatina

Con esa simplicidad a rebotar el balón con que las mujeres
seducen a los hombres
El balcón se abre a la noche con un gesto de desafío
Y dos brazos negros toman su puesto en la esfera del reloj
Pero en la playa se ha escuchado el rumor de unos pasos
Y el impacto del bosque cesaba bajo los astros al fin del
proceso del encantamiento
El balcón se cierra tras el paso del duende -
Suspendido en la punta de una casa que parece haber sido
un hotel a decisiones rápidas
En pleno siglo XVIII
Cortad la fecha maldita
Y el arco del amor está tendido entre dos toneles color
de destreza
El cristal de las videntes ha hecho explosión
Y es por esa brecha por donde nosotros penetramos al
bosque
Sin perder un cabello.

(El a g c de la Mandrágora)

JUSTINE

El 8 de julio de 1787 una mujer ha cruzado por el sitio
que hoy ocupa el puente de Enrique IV
Abatida por el peso de un pensamiento ella se ha inclinado
al pozo
Con un gesto de ráfaga todos los párpados del mundo se
han cerrado
Y sin un presentimiento de socorro las ventanas daban al
sótano
Y las copas de los castaños más familiares que entonces
Con una mueca de socorro erraban bajo la tempestad de
París
Sorprendida por un ojo que se ha posado en su presa
Una mujer sobre la nieve con manchón de armiño
En un sentido inverso a la línea negra que cruza su pecho
El rayo la ha detenido no obstante en el bosque
Los árboles dejan caer sus últimas señales y expiran
Pero una ventana se ha abierto en la niebla a todo escape

Una mujer de blanco con aretes de fieltro
Con cabellos de fósforo demasiado fresco
Se ha detenido en la costa ella ha tomado el mal paso
Pasajera misteriosa ha sabido ocultar su nombre bajo un
signo de talismán
Entonces sobre cada ventana de Viena una lámpara se ha
evaporado
Como una rama en el bosque al paso del hormiguero
El relámpago primo del hada en los hilos telegráficos
Juega al amor detrás del seto
Si yo digo Bressac es para dar al lector un sentido más
lúcido
De ese juego de manos su esclavo el pararrayos siniestro
El sol se ha desplomado para siempre en el bouquet de
la pasajera
Que gira sin cesar bajo la Vía Láctea
Todos los perfumes del día se han encerrado en el
observatorio
Donde dos canarios helados han descubierto un bombón
de vitriolo
Sobre el marco de la ventana una flor momentánea
En el gabinete negro de la fotografía aplicada al sueño
Haciéndose llamar por un nombre de generación un tanto
sórdida
Ella sabe que mi pensamiento da vueltas
Como los latidos negros sobre blanco de la aguja sobre
la esfera
La noche cae en un abrir y cerrar de ojos sin contar que
ella ya estaba ahí
Una mujer con cinturón de castidad de plumas de cuervo
Se pasea desnuda al borde de una ciudad que se llama
yo no sé
Bajo su guante yo he notado la señal del grillo
Cuando pasaba ha levantado la cabeza
Ella me ha dicho Monsieur de Bressac me espera para
el té
Un rendez vous de pacotilla sobre la nieve a vista de río
Delante del abismo de límites vagos
Una cabeza con doble lengua de muñeca que dice sí y no
Ha caído la muerte ha rodado sobre el parquet encantado
violeta doble

En todas direcciones unos ojos galvanizados en dos direcciones
Enmascarados ellos han pasado por el ancho del alero
El tornasol ha girado en dos direcciones a conocer su propia
presa

Justine una vez yo he dicho Justine el 8 de julio de 1944
para las generaciones al fondo del día

El rayo se ha detenido un instante en su dedo

Pero el mundo ha pasado solo ha errado bajo la luz que
tapiza el bosque

Él se ha mantenido disponible al amor de dos siglos con-
secutivos

Una patada en pleno rostro

Los mejores han pasado.

(El a g c de la Mandrágora)

TEÓFILO CID (1914-1964)

NOSTÁLGICAS MANSIONES

Custodiada por una vieja guardia
de rojos alamares, verdes algas y abejorros
que brillan bajo el duro sol de invierno,
hunde su cono, pesado de ilusiones,
la pirámide del lar.

Tras el vaho que crece desde el río
y que tiembla en los grises alezarles
las ventanas hacen guiños significativos
como si la casa fuera ella un viejo titubeante
bajo el frío.

La recuerdo como fue
en los ilusos días,
cuando un fragor de flores y sonidos
le concedía grácil robustez
de héroe maldito.

Quisiera recordar sus nítidos perfiles
el anciano, el color de sus murallas
y el azarcón del techo,
mas la visión se esfuma
en un esplendoroso zigzaguo.

Pudiera estar allí, golpeando sus persianas,
alegre de encontrar lozanos sufrimientos
respirando el perfume de las alcobas viejas
donde brotaron lágrimas, ay, que se perdieron.

Pudiera estar allí, desterrado del mundo
del amor y del júbilo, desterrado del orden.
Pudiera nuevamente golpear la añosa puerta,
pues sé que existe aún la casa del recuerdo
como el rumor del mar en los viejos caracoles.

COLLAGE

Los pájaros bordean el ocaso
con su sombra abrigan el paisaje.
Pájaros de leche,
pájaros de rientes mordeduras
que salen de la aurora como besos aplastados por la noche.

Ellos saben que la sombra
los protege, los defiende, los encierra
en un huevo de esmeralda.
Incansables aletean
sobre el césped de virtud de las sonrisas
como júbilos filiales del hastío.

Pájaros de enigmas en la piel
pájaros de labios como ojos
que desnudan a la sombra de su tedio

Los seres son más lentos que el cabello
se espacian se aíslan en sus rocas
y hay dedos que el amor aún no ha tejido,
cuerpos que se agravan al amar su libertad.

Mundo natal mundo de donde vienen
rincones infinitos a formar su horizonte,
vestidos como naipes en un sueño
de amor y libertad.

Todos los pájaros son sombras que vuelan
latidos de un mismo pulso
arrugas de una misma ondulación
Todos los pájaros son siempre las doce

Sus alas espejos destilan
y donde hay una imagen los cuerpos ya no duermen
los pájaros-espejos sorben la sed de los cuerpos
la sed que es un cielo avisado al desierto

Pero los hombres
tienen sed de pensar en las sombras
que vuelan

(Nostálgicas mansiones)

VENUS VITRIX

Tendría que existir un pensamiento
Formado por el ruedo de un vestido
La ola de embriaguez de un mundo vivo
Un glacial magnetismo
Para que yo siguiese viviendo.

Viviendo esta hora actual llena de soluciones
Adormecidas como párpados sin lumbre
Viviendo este sueño enfermo
Donde calculo que alguien hace sombra
sobre la llama de los orígenes.

Un alguien sin dimensiones
Que habita la esperanza de todos los días
Que desnuda su pie felino sobre el pasto
Abre las grietas húmedas
Y llena de hondor el cuarto de las horas

No vivo no puedo vivir sin el aspecto
No puedo descender a otro abismo que no sea
El abismo donde cantan las sirenas
Hastíos armoniosos que han vertido sal marina
Para así por mucho tiempo retenerme en esta espera.

En esta espera inquietante que jamás sube
Hasta el cuello de las aves navegantes
Que jamás descuella que no se hace ni corriente
Ni pescado ni ilusión de torrentera
Que en nada se convierte.

El país vacila entre sus garras
Mi país que he visto coloreándose de pena

En una torción de cielo y verde musgo
Mi país que ha hecho lo posible
Por amar la cuarentena a que lo tienen constreñido.

Y esta esperanza sin otros náufragos que los pocos
Que han caído como frutos inmaduros
Sobre el rígido silencio de los mares extasiados
De los pocos que han llegado a delirar
Pensando que la guerra rompe el ritmo de las aguas

Esta esperanza ya no es una esperanza
Es la perla del deseo el encanto que el amor
Hecho tormenta sobre el sol desencadenada
Ansias de llegar a algo ansias de dejar de ser lo mismo
Y la esperanza cuando es esto no consuela
Quema.

(Nostálgicas mansiones)

ENRIQUE GÓMEZ-CORREA (1915)

REENCUENTRO Y PÉRDIDA DE LA MANDRÁGORA

En la alameda donde crece el guineo
Y éste lanza la hojita por entre la zona radiante
Ahí va a deslizarse justamente el amor
Hasta confundirse consigo mismo.

Adquirimos una respiración agitada de por sí
Ella nos transforma, nos arrastra al movimiento de las estrellas
Y estamos solos cuidando la lágrima
La más terrible lágrima
Esa misma que hace crepitar el fuego espiritual
Y estamos solos cumpliendo el designio
No por llorar
Sino por dar espacio a la mirada que se maravilla.

Todo designio se cumple
En el amor hay que elegir
Entre lo que se debiera ser y el rostro amado siempre
cambiante.

Para permanecer
No hay mejor camino que el fuego
El fuego que nos lleva derecho al cautiverio.

Yo sólo podría entregaros mi manera de mantenerme en
libertad

Mi ojo alquímico
Mi sangre alimentada en la angustia
Creédmelo, yo estaré partiendo siempre a lo desconocido.

Si yo he llegado a esta selva donde el cocuyo
Todo lo transforma en maravilloso
Y hace de la parte oscura del alma

Un castillo de luz
Es, te lo digo, para mantenerme en tu risa espiritual.

Y nos gozaremos
Tu ojo en mi ojo
Mi mano en tu mano
Porque el amado y la amada
Desconocidos de sí mismos
Se deleitan en el misterio.

EL REENCUENTRO

Yo confiaba en la ola que de repente salta del fondo del azar
Vivía por ese azar que nos exalta los sentidos
Que me acerca a tu belleza
Que hace que yo te desee en esta tarde
En que el sol apunta al centro del corazón
Para que sienta el calor de tu risa
Tu risa más seductora que un abismo.

Yo amaba las ciudades, los puentes
¿Sabéis lo que son los puentes?
¿Acaso no sabéis que yo vivo en este puente que une la
vigilia con el sueño?
Exactamente
La mirada lanzada a los espacios que separan tus ojos de
los míos.

Exactamente
Yo sabía de la angustia que crecía más rápido que tu
mismo amor
Me preguntabas por la angustia
Exactamente
Buscándonos el uno al otro por caminos paralelos.

Pero el azar junta las paralelas
Y te amo y te seguiré amando
Porque mi conocimiento de las cosas te hará siempre la
desconocida

Y sabrás que este amor llevado en el rigorismo del vacío
Te hará más resplandeciente que mi deseo.

Tú venías con el azar

Y sabrás que no hay azar que por angustia no venga
Por eso estoy aquí para amarte, para darte mi deseo
Para construir tu eterna belleza
Estoy para darte mi palabra.

MANDRÁGORA-HOMBRE

Me avergüenzo sólo de pensar que alguna vez tuve
menos de treinta años
De permanecer prisionero en una tierra que no era
luz ni tiniebla
De haber conducido tu voz por el laberinto de los
sonidos
Me avergüenzo del tiempo la lepra y el espacio.

Yo te presentía —tú lo sabes—
Viniste a mi conocimiento con el azar
Y ahí nos quedamos junto al árbol que se hizo fuego
Tú le das a este árbol el fuego.

Yo leí mi destino en las líneas de tu mano
Penetré en los elementos con la seguridad
Del que sueña las veinticuatro horas del día
Supe de la lascivia, la muerte, la noche y el amor
Y aquí permanecemos —tú lo sabes—
Todo amor es substancia y elemento de la misma noche.

Tendremos que saltar la pared de luz —tú lo sabes—
La terrible pared de luz
Ni el día ni la noche nos acompañan
Y hay que ser luminosos
Yo te exijo tu mano en mi mano
Tu sonrisa en mi sonrisa
Tu recuerdo en mi recuerdo
Tu nostalgia en mi nostalgia
Te exijo la fuerza del silencio.

MANDRÁGORA-MUJER

Basta de hablar de edades
Yo me avergüenzo de sólo pensar que alguna vez no
corresponda a tu deseo
De que algún día lo que resplandece para ti
Deje de maravillarte
Me avergüenzo como tú del tiempo la lepra y el espacio.

Mi memoria en tu memoria
Tu voz es mi voz
Tu amor es mi amor
Yo te exijo:
Interroga noche tras noche tu corazón
Interroga tu mirada
Interroga tu nostalgia
Interroga tus pasos
Interrógame a mí misma.

MANDRÁGORA-HOMBRE

Se permanece con tal de maravillarse eternamente
Todo camino importa un desplazamiento
Es hora de partir —tú lo sabes—
Yo violentaré mi espíritu y tu corazón.

Rebelémonos contra nosotros mismos
Eleva tu mirada antes de que sea demasiado tarde
Es hora de partir —tú lo sabes—
Aquí estoy para darte mi palabra.

MANDRÁGORA-MUJER

Una palabra antes de partir
Rebélate contra las trampas del lenguaje
Rebélate contra las alturas, contra los abismos, contra
los colores, contra la noche y el día
Rebélate en contra de mí misma.

Llevaré tu nostalgia en mi frente como una marca de
fuego —tú lo sabes—

Toda nostalgia es errante
Es hora de partir —tú lo sabes—
Pero escuchad mis últimas exigencias
Rebélate contra la nostalgia
Violenta tu memoria y por fin
Niégate a ti mismo.

LA PÉRDIDA DE LA MANDRÁGORA

El pájaro azul de la angustia
Estira sus alas y se prepara a la más singular de sus aventuras
Seguramente su conocimiento de las cosas le hiere más que
la quemadura de la luz
Porque el amor en él fue carne y espíritu
El tú y el mí que se habían hecho uno en la planta mágica.

El pájaro azul te ha mirado
Y tú eres una extraña
Un singular vacío
Eres más extraña que su recuerdo
Que su misma nostalgia.

Las paralelas deben seguir su camino
El azar existe gracias a lo imprevisto de tu belleza
Y tú has dicho *partir*
Entonces vientos de soledad llenan las alcobas.

El pájaro azul te ha herido
Y tú bien sabes
Que toda melancolía es infinita.

Te había encontrado con el azar
Y te he perdido con el azar
Juntos nos sumimos en lo desconocido
Hasta ser desconocidos el uno del otro.

Dijiste:

"Todo designio se cumple

"Todo azar junta las paralelas

*"Toda luz se reintegra a la tiniebla
"Y tú habiendo alcanzado lo desconocido
"Eres un extraño
"Has vendido tu alma a lo desconocido."*

Ya no te pertenezco
Soy el que parte con el azar
Con la noche que precipita los elementos
Soy el pájaro azul de la soledad.

EL ADIÓS

Después de todo debemos contentarnos tan sólo con nuestros
presentimientos
Aferrarnos a la luz que despiden los insultos
Ser apenas el destello o el eco de nuestros propios deseos
La ola sangrante que toma cuerpo en los declives del corazón.

Yo sostuve tu rostro en mi pensamiento hasta en lo indecible
Acusé a la memoria en la plenitud de tu belleza
Nadie pudo alcanzar a mayor altura en mi corazón
Que tú en esa metamorfosis que depara al amor.

Pero hay un destino que se oculta más allá de cada palabra
De cada gesto, de cada sonrisa, de cada rostro con que tú te
presentas en cada amanecer
Y entonces un viento extraño empieza a borrarlos la imagen
proyectada en el mismo espejo
Y no sabemos hasta qué punto nuestro amor es un reencuentro
o una fuga.

Debemos separarnos antes que dejes de ser lo que fuiste en mi
pensamiento
Antes que el transcurso del día nos precipite a la infinitud
del espacio
Antes que la nostalgia con su espuma desborde la copa de la
eternidad
Antes que tú seas el después de mi pensamiento.

Si algún día yo te encontré amenazada por el azar
Y puse mi mano sobre ti identificándome con el azar
Fue —te lo digo— para mantener en el cielo la más extraña
constelación
Acaso tu estrella y la mía lanzadas a los precipicios celestes.

He llegado a la isla que te he creado en mi angustia
Para decirte que mi amor era una forma de libertad
Un estilo de caer de abismo en abismo
Un deseo de ser desconocido y de mantenerte desconocida.

Repetirás mi adiós hasta que en tus palabras no quede más
que la palabra adiós
Me recordarás en el punto justo que separa la luz de la
tiniebla
Pero yo —sangrando en tu última palabra— sabré que mi amor
Era este *adiós* que nace y muere con el día
Y que yo repetiré como tú *adiós, adiós*
Hasta la eternidad.

Santiago de Chile, noviembre de 1953

(Reencuentro y pérdida de la Mandrágora)

EL LOBO HABLA A SUS PERROS

Miradme soy increíble como la noche
Tal vez porque a mi cerebro
Han descendido hienas en larva
Ellas se han mantenido
En esas tristes historias de la infancia
Con la furia del hombre que ha hecho
Del orgullo el aire mejor respirable.

Estamos perdidos con los amigos
En la misma pobredumbre
Reímos
Hemos abandonado a nuestras novias
En un festín de perros degollados

Nubes del amor nubes de la noche
Restituidme a las fáculas ardientes de mis sueños
Para no oír el ruido
De la maldición que sube a los labios
Y ser un tanto más negro que la calumnia.

(*El a g c de la Mandrágora*)

JACQUES HÉROLD
LA SONNERIE NE MARCHE PAS

Una tarde de verano en que tú operabas sobre el *latón*
filosófico
En que el pensamiento era oprimido por un gran deseo
Un desconocido quebraba los vidrios de tu ventana a golpes
de lámpara
Tus miradas se paseaban entonces entre la cornalina y el
albayalde.

“Mirad, me decías, al fondo de esta gota de agua hay un
canario
“Es preciso sólo profundizar sus líneas para oír el canto
“Pero eso será terrible
“Imaginad si todos los ángeles petrificados se levantasen en
el mismo instante
“Defended al canario, matad al canario.”

Yo no sabía que ese rayo de luz era la amenaza constante
de las puertas
Las veía abrir y cerrarse con tal naturalidad
(El hábito crea el misterio)
Que no me daba a pensar en la ausencia de contornos
humanos
En la carrera dislocada del mundo invisible.

Todo eso nos embriagaba más que el alcohol
Que las páginas que uno arranca furibundo de un libro
de recuerdos
Y las lanza al aire creyendo que es alcohol
Pero es la sangre que se nos viene a la cabeza.

Tú comprendías el misterio, entrabas en el círculo del fuego
Veías las estrellas saltando del agua como peces azotados
por el sol

Hablabas a los amigos del mundo desconocido
Del calor de los cielos
De la tiranía de la eternidad.

Otras veces

Cuando las manos de Vera fustigaban las sombras del tarot
Tú pensabas en esos gusanos que alimentan la soledad
Y también en los espejos que nos precipitan a la locura
Y aun en los colores de lo invisible.

Torturado por una noche sin término, por una estrella sin
término

Eres el que hace el mimetismo de la noche
El mimetismo de lo desconocido
El mimetismo del amor, del olvido, de los gatos
Pero a pesar de todo
Tú me dices balanceando la cabeza
Me lo dices tú mi amigo Jacques Hérold
La sonnerie ne marche pas.

Tripoli, diciembre 7 de 1949

(El a g c de la Mandrágora)

ENTRE EL DIABLO Y EL OCÉANO

La ceniza es un poco el alma
Del que ayer cambió de piel
Su blancura atrae al blanco de mi ojo
Como el sonido que enloquece
Y que viene del huevo místico.

Estamos en la antesala del vacío
Y el color ha perdido su natural palidez
Es que llevamos la eternidad en el dorso del abismo
Igual que el fuego en el anillo del diablo.

Todo nos conduce al pavor
A las aguas que todo lo purifican
Al mismo pájaro que huye en el cielo lejos de sí mismo.

Es para decirlo es para gritarlo en el vacío
Como la muerte que llega a su turno
En la ceniza del amor
Y no es más que la mirada
El blanco de la mirada
En pleno corazón.

(El a g c de la Mandrágora)

EL CALOR ANIMAL

XIX

La mano del rey sobre la mano de la reina
Y la reina sobre el rey
Para dar lugar al sólido fuego
Ese fuego que aún no contiene el calor
Cuando la ventana se abre en un cielo sin piedad
Atormentado el rey pronuncia la palabra mágica
Y posa el dedo índice sobre sus labios
Para que el secreto permanezca entre el ojo y la oreja
Pero ya es el calor
El calor animal.

Y así será
Todo ser cuida su pedazo de fuego
Y la mujer se desnuda para ocultarse del océano
Pero entonces ella descubre el uso de la pluma
Y cubre con ella su desnudez.

El rey y la reina abandonan el lecho
Sólo el amor consigue su poco de olvido
En cierto modo el calor logra adherirse a las sábanas
Pero entonces la reina furiosa lanza la pluma por la ventana
Y dice "*vamos*".

XXVI

El primer saludo del poeta es a la muerte
Y desde entonces el pacto está sellado
Ella se viste con el traje de luces para aparentar la vida
Conspira abiertamente con el silencio.

Lo sabe entre un sonido y la nada
Lo comprende entre una imagen y lo que sigue después del
vacío
Se devoran recíprocamente.

Todo todo para aniquilarse
Puros o corrompidos
En fin una boda eterna.

XXXIV

Estaba tan furiosamente invisible
Que tomó una pluma con tinta invisible
Y escribió sobre una hoja invisible
Un poema invisible.

Al terminarlo
Rompió en mil pedazos el papel invisible
Pero su mujer reclamó por los destrozos.

HAITÍ

MAGLOIRE-SAINT-AUDE (1912-1971)

DÉCHU

I

Pour mes lampes trépassées...

Bonne route, pèlerin.

II

Aux exploits du poète las,
Mon vitrail disloqué
Aux rails de la mélodie.

Pour ma belle fille naufragée,
Tel l'harmonica du voyou.

Vers l'araignée fêlée
Des stances moissonnées.

Sur le buvard aveugle
De mes talents éteints.

III

Angélique et dents glacées la milady
My lady amiga mía...

Quel limon des nausées,
Hors de l'encrier couronné,
La Tanagra danse
Au lambeau des minuits inclinés?

IV

Dolorès à mes cils inquiets,
L'émoi l'eau du poème.

Déclamations et douces comme Elza

Le dialogue 41
Plus indolent qu'Elisa Breton.

Majuscules haut perchées
Aux pôles de mes lampes.

Veuf, et d'un vain souci
Au halo de mon lamento.

V

Poème du prisonnier,
Au glas des soleils remémorés.

Crécelles ensevelies
Sur le coeur du pèlerin.

VI

Voici mon linceul découronné,
La jactance du bal
Au galop d'antinéa
Gantée de mon Idéal.

L'étoile du mendiant
Entend le souffle de ma Mort.

VII

Dernier lied,
Pâles amours solennelles...

Derniers feux.

Derniers jeux.

Pour mon Guignol
A mon trépas écarquillé
Sur les quais du silence.

(Déchu)

SILENCE

Le tuf aux dents aux chances aux chocs auburn
Sur neuf villes.

Magdeleines en dentelles de gaude

Rien le poète, lent dolent
Pour mourir à Guadalajara.

(Dialogue de mes lampes)

PHRASES

Sept fois mon col,
Dix-sept fois le collier

Le vent boussu du fiel.

Informe, frois,
Les yeux sans eau comme la fatalité.

(Dialogue de mes lampes)

PAIX

Plus de voix, plus de doigts
Au pladoyer au gong des lacets.

Chaste au flanc de mes sueurs latentes.

Sur ma craie sans substance sans pâte
Le Chinois tisse ma mort.

Dort enfin ma ferraille
Qui m'eut aimé
Aux issues, aux cités de mon image.

(Dialogue de mes lampes)

MÉXICO

OCTAVIO PAZ (1914)

EL PRISIONERO

(HOMENAJE A D. A. F. DE SADE)

*a fin que... les traces de ma tombe disparaissent
de dessus la surface de la terre comme je me flatte
que ma mémoire s'effacera de l'esprit des hom-
mes...*

TESTAMENTO DE SADE

No te has desvanecido.

Las letras de tu nombre son todavía una cicatriz que no se
cierra,
un tatuaje de infamia sobre ciertas frentes.

Cometa de pesada y rutilante cola dialéctica,
atraviesas el siglo diecinueve con una granada de verdad en
la mano
y estallas al llegar a nuestra época.

Máscara que sonríe bajo un antifaz rosa,
hecho de párpados de ajusticiado,
verdad partida en mil pedazos de fuego,
¿qué quieren decir todos esos fragmentos gigantescos,
esa manada de icebergs que zarpan de tu pluma y en alta
mar enfilan hacia costas sin nombre,
esos delicados instrumentos de cirugía para extirpar el
chancro de Dios,
esos aullidos que interrumpen tus majestuosos razonamientos
de elefante,
esas repeticiones atroces de relojería descompuesta,
toda esa oxidada herramienta de tortura?
El erudito y el poeta,
el sabio, el literato, el enamorado,
el maniaco y el que sueña en la abolición de nuestra siniestra
realidad,

disputan como perros sobre los restos de tu obra.
Tú, que estabas contra todos,
eres ahora un nombre, un jefe, una bandera.

Inclinado sobre la vida como Saturno sobre sus hijos,
recorres con fija mirada amorosa
los surcos calcinados que dejan el semen, la sangre y la lava.
Los cuerpos, frente a frente como astros feroces,
están hechos de la misma sustancia de los soles.
Lo que llamamos amor o muerte, libertad o destino,
¿no se llama catástrofe, no se llama hecatombe?
¿Dónde están las fronteras entre espasmo y terremoto,
entre erupción y cohabitación?

Prisionero en tu castillo de cristal de roca
cruzas galerías, cámaras, mazmorras,
vastos patios donde la vid se enrosca a columnas solares,
graciosos cementerios donde danzan los chopos inmóviles.
Muros, objetos, cuerpos te repiten.
¡Todo es espejo!
Tu imagen te persigue.

El hombre está habitado por silencio y vacío.
¿Cómo saciar esta hambre,
cómo acallar este silencio y poblar su vacío?
¿Cómo escapar a mi imagen?
Sólo en mi semejante me trasciendo,
sólo su sangre da fe de otra existencia.
Justina sólo vive por Julieta,
las víctimas engendran los verdugos.
El cuerpo que hoy sacrificamos
¿no es el Dios que mañana sacrifica?

La imaginación es la espuela del deseo,
su reino es inagotable e infinito como el fastidio,
su reverso y gemelo.
Muerte o placer, inundación o vómito,
otoño parecido al caer de los días,
volcán o sexo,
soplo, verano que incendia las cosechas,
astros o colmillos,

petrificada cabellera del espanto,
espuma roja del deseo, matanza en alta mar,
rocas azules del delirio,
formas, imágenes, burbujas, hambre de ser,
eternidades momentáneas,
desmesuras: tu medida de hombre.

Atrévete:

la libertad es la elección de la necesidad.

Sé el arco y la flecha, la cuerda y el ay.

El sueño es explosivo. Estalla. Vuelve a ser sol.

En tu castillo de diamante tu imagen se destroza y se rehace,
infatigable.

(A la orilla del mundo)

MARIPOSA DE OBSIDIANA*

Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar. Del Peñón subían remolinos de salitre. Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo. Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora la pluma azul que abandona el pájaro en la zarza. Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos. En mi vientre latía el águila. Yo era la montaña que engendra cuando sueña, la casa del fuego, la olla primordial donde el hombre se cuece y se hace hombre. En la noche de las palabras degolladas mis hermanas y yo, cogidas de la mano, saltamos y cantamos alrededor de la I, única torre en pie del alfabeto arrasado. Aún recuerdo mis canciones:

* Mariposa de Obsidiana: *Itzpapálotl*, diosa a veces confundida con *Teteōinan*, nuestra madre, y *Tonatzin*. Todas estas divinidades femeninas se han fundido en el culto que desde el siglo xvi se profesa a la Virgen de Guadalupe.

*Canta en la verde espesura
la luz de garganta dorada,
la luz, la luz decapitada.*

Nos dijeron: una vereda derecha nunca conduce al invierno. Y ahora las manos me tiemblan, las palabras me cuelgan de la boca. Dame una sillita y un poco de sol.

En otros tiempos cada hora nacía del vaho de mi aliento, bailaba un instante sobre la punta de mi puñal y desaparecía por la puerta resplandeciente de mi espejito. Yo era el mediodía tatuado y la medianoche desnuda, el pequeño insecto de jade que canta entre las yerbas del amanecer y el zenzontle de barro que convoca a los muertos. Me bañaba en la cascada solar, me bañaba en mí misma, anegada en mi propio resplandor. Yo era el pedernal que rasga la cerrazón nocturna y abre las puertas del chubasco. En el cielo del Sur planté jardines de fuego, jardines de sangre. Sus ramas de coral todavía rozan la frente de los enamorados. Allá el amor es el encuentro en mitad del espacio de dos aerolitos y no esta obstinación de piedras frotándose para arrancarse un beso que chisporrotea.

Cada noche es un párpado que no acaban de atravesar las espinas. Y el día no acaba nunca, no acaba nunca de contarse a sí mismo, roto en monedas de cobre. Estoy cansada de tantas cuentas de piedra desparramadas en el polvo. Estoy cansada de este solitario trunco. Dichoso el alacrán madre, que devora a sus hijos. Dichosa la araña. Dichosa la serpiente, que muda de camisa. Dichosa el agua que se bebe a sí misma. ¿Cuándo acabarán de devorarme estas imágenes? ¿Cuándo acabaré de caer en esos ojos desiertos?

Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo. Siébrame entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento. Espérame al otro lado del año: me encontrarás como un relámpago tendido a la orilla del otoño. Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios. En mi ombligo el remolino se aquieta: yo soy el centro fijo que mueve la danza. Arde, cae en mí: soy la fosa de cal viva que cura los huesos de su pesadumbre. Muere en mis labios. Nace en mis ojos. De mi cuerpo brotan

imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia.

Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, el agua que escapa entre los dedos y el hielo, petrificado como un rey en su orgullo. Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino.

(¿Águila o sol?)

LA HIGUERA

En Mixcoac, pueblo de labios quemados, sólo la higuera señalaba los cambios del año. La higuera, seis meses vestida de un sonoro vestido verde y los otros seis carbonizada ruina del sol de verano.

Encerrado en cuatro muros (al norte, el cristal del no saber, paisaje por inventar; al sur, la memoria cuarteada; al este, el espejo; al oeste, la cal y el canto del silencio) escribía mensajes sin respuesta, destruidos apenas firmados. Adolescencia feroz: el hombre que quiere ser, y que ya no cabe en ese cuerpo demasiado estrecho, estrangula el niño que somos. (Todavía, al cabo de los años, el que voy a ser y que no será nunca, entra a saco en el que fui, arrasa mi estar, lo deshabita, malbarata riquezas, comercia con la Muerte.) Pero en ese tiempo la higuera llegaba hasta mi cuerpo y tocaba insistente los vidrios de la ventana, llamándome. Yo salía y penetraba en su centro: sopor visitado de pájaros, vibraciones de élitros, entrañas de fruto goteando plenitud.

En los días de calma la higuera era una petrificada carabela de jade, balancéandose imperceptiblemente, atada al muro negro, salpicado de verde por la marea de la primavera. Pero si soplabla el viento de marzo, se abría paso entre la luz y las nubes, hinchadas las verdes velas. Yo me trepaba a su punta y mi cabeza sobresalía entre las grandes hojas, picoteada de pájaros, coronada de vaticinios.

¡Leer mi destino en las líneas de la palma de una hoja de higuera! Te prometo luchas y un gran combate solitario

contra un ser sin cuerpo. Te prometo una tarde de toros y una cornada y una ovación. Te prometo el coro de los amigos, la caída del tirano y el derrumbe del horizonte. Te prometo el destierro y el desierto, la sed y el rayo que parte en dos la roca: te prometo el chorro de agua. Te prometo la llaga y los labios, un cuerpo y una visión. Te prometo una flotilla navegando por un río turquesa, banderas y un pueblo libre a la orilla. Te prometo unos ojos inmensos, bajo cuya luz has de tenderte, árbol fatigado. Te prometo el hacha y el arado, la espiga y el canto, te prometo grandes nubes, canteras para el ojo, y un mundo por hacer.

Hoy la higuera golpea en mi puerta y me convida. ¿Debo coger el hacha o salir a bailar con esa loca?

(¿Águila o sol?)

UN POETA

—Música y pan, leche y vino, amor y sueño: gratis. Gran abrazo mortal de los adversarios que se aman: cada herida es una fuente. Los amigos afilan bien sus armas, listos para el diálogo final, el diálogo a muerte para toda la vida. Cruzan la noche los amantes enlazados, conjunción de astros y cuerpos. El hombre es el alimento del hombre. El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el hombre y la cosa, nombrar es crear, e imaginar, nacer.

—Por lo pronto, coge el azadón, teoriza, sé puntual. Paga tu precio y cobra tu salario. En los ratos libres pasta hasta reventar: hay inmensos predios de periódicos. O desplómate cada noche sobre la mesa del café, con la lengua hinchada de política. Calla o gesticula: todo es igual. En algún sitio ya prepararon tu condena. No hay salida que no dé a la deshonra o al patíbulo: tienes los sueños demasiado claros, te hace falta una filosofía fuerte.

(¿Águila o sol?)

DAMA HUASTECA

Ronda por las orillas, desnuda, saludable, recién salida del baño, recién nacida de la noche. En su pecho arden joyas arrancadas al verano. Cubre su sexo la yerba lacia, la yerba azul, casi negra, que crece en los bordes del volcán. En su vientre un águila despliega sus alas, dos banderas enemigas se enlazan, reposa el agua. Viene de lejos, del país húmedo. Pocos la han visto. Diré su secreto: de día, es una piedra al lado del camino; de noche, un río que fluye al costado del hombre.

(¿Águila o sol?)

VALLE DE MÉXICO

El día despliega su cuerpo transparente. Atado a la piedra solar, la luz me golpea con sus grandes martillos invisibles. Sólo soy una pausa entre una vibración y otra: el punto vivo, el afilado, quieto punto fijo de intersección de dos miradas que se ignoran y se encuentran en mí. ¿Pactan? Soy el espacio puro, el campo de batalla. Veo a través de mi cuerpo mi otro cuerpo. La piedra centellea. El sol me arranca los ojos. En mis órbitas vacías dos astros alisan sus plumas rojas. Esplendor, espiral de alas y un pico feroz. Y ahora, mis ojos cantan. Asómate a su canto, arrójate a la hoguera.

(¿Águila o sol?)

HACIA EL POEMA (PUNTOS DE PARTIDA)

I

Palabras, ganancias de un cuarto de hora arrancado al árbol calcinado del lenguaje, entre los buenos días y las buenas.

noches, puertas de entrada y salida y entrada de un corredor que va de ningunaparte a ningúnlado.

Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema.

Obstinación de ese rostro donde se quiebran mis miradas. Frente armada, invicta ante un paisaje en ruinas, tras el asalto al secreto. Melancolía de volcán.

La benévola jeta de piedra de cartón del Jefe, del Conductor, fetiche del siglo; los yo, tú, él, tejedores de tela de araña, pronombres armados de uñas; las divinidades sin rostro, abstractas. Él y nosotros, Nosotros y Él: nadie y ninguno. Dios padre se venga en todos estos ídolos.

El instante se congela, blancura compacta que ciega y no responde y se desvanece, témpano empujado por corrientes circulares. Ha de volver.

Arrancar las máscaras de la fantasía, clavar una pica en el centro sensible: provocar la erupción.

Cortar el cordón umbilical, matar bien a la Madre: crimen que el poeta moderno cometió por todos, en nombre de todos. Toca al nuevo poeta descubrir a la Mujer.

Hablar por hablar, arrancar sonos a la desesperada, escribir al dictado lo que dice el vuelo de la mosca, ennegrecer. El tiempo se abre en dos: hora del salto mortal.

II

Palabras, frases, sílabas, astros que giran alrededor de un centro fijo. Dos cuerpos, muchos seres que se encuentran en una palabra. El papel se cubre de letras indelebles, que nadie dijo, que nadie dictó, que han caído allí y arden y queman y se apagan. Así pues, existe la poesía, el amor existe. Y si yo no existo, existes tú.

Por todas partes los solitarios forzados empiezan a crear las palabras del nuevo diálogo.

El chorro de agua. La bocanada de salud. Una muchacha reclinada sobre su pasado. El vino, el fuego, la guitarra, la sobremesa. Un muro de terciopelo rojo en una plaza de pueblo. Las aclamaciones, la caballería reluciente entrando a la ciudad, el pueblo en vilo: ¡himnos! La irrupción de lo blanco, de lo verde, de lo llameante. Lo demasiado fácil, lo que se escribe solo: la poesía.

El poema prepara un orden amoroso. Preveo un hombre-sol y una mujer-luna, el uno libre de su poder, la otra libre de su esclavitud, y amores implacables rayando el espacio negro. Todo ha de ceder a esas águilas incandescentes.

Por las almenas de tu frente el canto alborea. La justicia poética incendia campos de oprobio: no hay sitio para la nostalgia, el yo, el nombre propio.

Todo poema se cumple a expensas del poeta.

Mediodía futuro, árbol inmenso de follaje invisible. En las plazas cantan los hombres y las mujeres el canto solar, surtidor de transparencias. Me cubre la marejada amarilla: nada mío ha de hablar por mi boca.

Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción.

Merece lo que sueñas.

(¿Águila o sol?)

PERÚ

CÉSAR MORO (1903-1956)

EL OLOR Y LA MIRADA

El olor fino solitario de tu axilas

Un hacinamiento de coronas de paja y heno fresco cortado
con dedos y asfodelos y piel fresca y galopes lejanos como
perlas

Tu olor de cabellera bajo el agua azul con peces negros y
estrellas de mar y estrellas de cielo bajo la nieve incalculable de tu mirada.

Tu mirada de holoturia de ballena de pedernal de lluvia
de diarios de suicidas húmedos los ojos de tu mirada de
pie de madrépora

Espanja diurna a medida que el mar escupe ballenas enfermas y cada escalera rechaza a su viandante como la bestiaapestada que puebla los sueños del viajero

Y golpes centelleantes sobre las sienes y la ola que borra las centellas para dejar sobre el tapiz la eterna cuestión de tu mirada de objeto muerto tu mirada podrida de flor

(La tortuga ecuestre)

EL MUNDO ILUSTRADO

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

Con tu frente y tu rostro

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 tortuga ecuestre)

ABAJO EL TRABAJO

Pecho de bisonte,
El pantalón y la chaqueta
Hacen el trabajo
Pero tu corazón tiene un panorama
Y el jugo de tu chaleco,
¡Oh prendas de vestir!
Permitid, azul, que pase
Sin venir a pasar una estadía

De las vacaciones que le permiten
Las ocupaciones del trabajo de su sueño.

En el trabajo de su sueño pierde
Lo que vosotros, ojos, no ganaréis jamás;
Por tanto nada ganaría a trabajar
Por anular su sueño, esperemos...

No arbora en la farmacia
No se vende en las tiendas,
¡Oh prendas de vestir, abanicos!
Por tanto nada ganaría a venderse
Ni a trabajar:

Invitación a no concurrir al trabajo.
(Habitación estrecha la de los guantes)

Qué perdieron, alrededor, podemos, congregaciones,
Cintas rosadas, cintas celestes, aspirantes
Y vosotros todos invitación a trabajar.

Pero vosotros todos
Invitación a no trabajar.

París, febrero 1928

(La tortuga ecuestre)

WESTPHALEN

Como un abrevadero de bestias indelebles
Partido por el rayo desbordando el agua
Refleja la migración de las aves de tierra
En la noche de tierra salobre

Un portón cerrado sobre un campo baldío
Refugio del amor clandestino
Una igualdad de piedra que se cierra bajo
La gota de agua que sube de la tierra

Pobre centenares de cabezas decapitadas
Una mujer desnuda como una lámpara

Hace brillar los ojos de los muertos
Como peces de caudas de fibrillas argentíferas
El oro y el hierro conocen su destino
De tierra podrida el pulular de la selva
Le acompaña y vierte sobre los hombros
De los fantasmas familiares mantos arborescentes
Cascadas de sangre y miríadas de narices

10 de enero de 1938

(La tortuga ecuestre)

ANDRÉ BRETON

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 nombre

México, abril 1938

(La tortuga ecuestre)

LIBERTAD – IGUALDAD

El invierno recrudece la melancolía de la tortuga ecuestre
El invierno la viste de armiño sangriento
El invierno tiene pies de madera y ojos de zapato

La esmeralda puede resistir la presencia insólita del tigre
Acoplado a la divina tortuga ecuestre
Con el bramido de la selva llorando por el ojo fatal de la
amatista
La generación sublime por venir
Desata las uñas de las orquídeas que se clavan en la cabeza
de los angélicos ofidios

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

El invierno famélico se vuelve un castillo
El invierno tiene orejas de escalera un peinado de cañón
Tiene dientes en forma de sillas de agua
Para que los soldados ecuestres de la tortuga
Beban las sillas y suban las orejas
Desbordantes de mensajes escritos en la nieve
Como aquel que dice: "a su muy digno cargo elevado
Como el viento partícipe en un % mínimo, me es grato
Dirigir un alerta de silencio"

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

26 abril 1940
(*La tortuga ecuestre*)

Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949

...Contador en un Banco, aviador, dentista, cónsul, cura,
profesor de secundaria, carpintero, astrónomo, caricaturista,
explorador, administrador de un hotel, joyero... Supiera
música, medicina, química, farmacia, aritmética, botánica,
lenguas antiguas o muertas, lenguas modernas o vivas, ins-
trucción militar, filosofía, bridge, box, filatelia, relojería,
historia...

Me llamara Gertrudis Balmori, Eustaquio Rivera, Asunción Carlet, Remigio Balsa, Máximo Silva, Refugio Grados, Ramón Reyes, Roberto Villanueva, José Gálvez, Eleuterio Saldarriaga, Walter Casas, Pedro de Odar, Pablo Ayala, Alberto Alegría, Oscar Ferrecho, Arístides Rocha, Zenón del Valle, Ernesto Comar, Felipe Cossío, Cornelio Cañares, Aquiles Rendón, Eulogio Velasco, Lucinda Caveró, Herlinda Treviño, Consuelo Carpio, Rosa Argandoña, Clotilde Beleño, Genaro Caldero...

Tuviera trenes, aviones, conejos, palomas, perros, oficinas, jardines, libros, casas, papeles, perfumes, amigos, bocinas, mesas, hijos, macetas, zapatos, muletas, abrigos, corbatas, perlas, diamantes, lechugas, anteojos...

Fuera a Francia, Andalucía, Taxco, Arequipa, Londres, Maracay, Panamá, Santiago del Estero, Honduras, Coquimbo, Chillán, Tacuba, La Paz, Poptla, Barranco, Barranquilla, Quito, Asunción, Caracas, Bogotá, Tegucigalpa, Manila...

O quisiera correr, nadar, saltar, comer, oír, llorar, viajar, perder, oler, callar, ver, saber, tener, poder, ocultar, pensar, tejer, bailar, cazar, estornudar...

Siempre podría, querría, cabría, necesitaría, sabría, estaría, trataría, desearía...

Te diría buenas noches, buenas tardes, buenos días, cómo estás, adonde vas, cuál es, quién es, qué, por qué, no sé, tal vez, jamás, me dices, te vas, cómo es, se fue, volvió, nació, no sabe, responde, vuelve, sube, baja...

Y lloraría, y volvería, y me vestiría, y comería, y volaría, y rodaría...

Porque es difícil viajar, llorar, comer, correr, cantar, saltar, esconder, amar, pensar, robar, bajar, penar, estar, matar, creer, oír, domar, perder, poder, pastar, pintar, viajar...

(La tortuga ecuestre)

Mi querido adelantado, ¿verdaderamente es posible? desde luego, entendámonos primero, ya que tu corazón se muestra inútil y mis manos ocupan aún la primera cintura de razón.

Entre tanta costura verdaderamente ha de ser difícil de escribirte, una hoja, mil hojas caen y el otoño desencadena la tempestad de los ojos y perfumes variados y toda clase de ridículos *temas* o pensamientos.

Pero qué agradables flores sin esa partícula que aún puede evitarse o mejor suprimir.

Tú me tratas o mejor tratas en su carta de las diferentes divergencias de vestirse y desvestirse.

Yo prefiero añadir algunas maldiciones en la balanza copiosa de la caridad.

De mi desvergonzado pelo ya no queda ni un traje propio para fiestas ni un elemento agricultor o de semana.

Tentativa. Ocasión o pena. Las damas que tanto lamentaban el paso falso hoy construyeron a fuerza de pañuelos un frágil monumento que las lágrimas hicieron sucumbir.

Para precisarte hechos de la más alta especie, aguarda. "Evita las corrientes de aire frío" ante una recomendación parecida yo prefiero preguntarte Where is my rose of Wai-kiki?...

Arcachon, 22-9-25

(La tortuga ecuestre)

EMILIO ADOLFO WESTPHALEN (1911)

LAS ÍNSULAS EXTRAÑAS

*Una cabeza humana viene lenta desde el olvido
tenso se detiene el aire
vienen lentas sus miradas
un lirio trae la noche a cuestras
cómo pesa el olvido
la noche es extensa
el lirio una cabeza humana que sabe el amor
más débil no es sino la sombra
los ojos no niegan
el lirio es alto de antigua angustia
sonrisa de antigua angustia
con dispar siniestro con impar
tus labios saben dibujar una estrella sin equívoco
he vuelto de esa atareada estancia y de una temerosa
tú no tienes temor
eres alta de varias angustias
casi llega al amor tu brazo extendido
yo tengo una guitarra con sueño de varios siglos
dolor de manos
notas truncas que se callaban podían dar al mundo lo que
faltaba
mi mano se alza más bajo
coge la última estrella de tu paso y tu silencio
nada igualaba tu presencia con un silencio olvidado en tu
cabellera
si hablabas nacía otro silencio
si callabas el cielo contestaba
me he hecho recuerdo de hombre para oírte
recuerdo de muchos hombres
presencia de fuego para oírte
detenida la carrera
atravesados los cuerpos y disminuidos*

pero estás en la gloria de la eterna noche
la lluvia crecía hasta tus labios
no me dices en cuál cielo tienes tu morada
en cuál olvido tu cabeza humana
en cuál amor mi amor de varios siglos
cuento la noche
esta vez tus labios se iban con la música
otra vez la música olvidó los labios
oye si me esperarás detrás de ese tiempo
cuando no huyen los lirios
ni pesa el cuerpo de una muchacha sobre el relente de las
horas
ya me duele tu fatiga de no querer volver
tú sabías que te iba a ocultar en silencio el temor el tiempo
tu cuerpo
que te iba a ocultar tu cuerpo
ya no encuentro tu recuerdo
otra noche sube por tu silencio
nada para los ojos
nada para las manos
nada para el dolor
nada para el amor
por qué te había de ocultar el silencio
por qué te habían de perder mis manos y mis ojos
por qué te habían de perder mi amor y mi amor
otra noche baja por tu silencio
No es válida esta sombra
despertad pequeños ríos
cuando yo os llevaba en los brazos
y mirábais con ojos más puros
me he dado contra mi cuerpo
qué dura sombra
mi garra no te alcanza
en esta ausencia quien me ha mordido
llevo un siglo bajo la sombra
la noche crece y nadie creía que creciera tanto
nadie oye estos golpes pregunto fuera
tan hondo como la mina tan hondo como mi cuerpo
resuena tan fuerte el silencio
tan tristes estas lágrimas que no han de cruzarse nunca
me levantaba o es que caía más sombra

quién creyera que tanta noche encerraran tus ojos
me ha ahogado esa hondura negrura
recuerdo un hombre que daba sus pasos
miraba y había cosas
pero
cosas o eran cosas o eran
no recuerdo
un hombre miraba
si pudiera partir en dos este sueño
una parte para el dolor
otra para encontrar
aunque fuera una imagen difuminada borrada
de hombre que supiera algo más que dar unos pasos
que mirar algo que se aleja tanto de ser un árbol
como un pensamiento que regresa de ser un pensamiento
se despega una nada tras otra
crece una nada sobre nada
y había ríos que se iban en vueltas y derechas
y había árboles con algo más que ramas y algunas hojas
el sol no hacía en vano su camino
y tantas risas me dijeron que la luz también nace de sonidos
entrechocados
pero como has vomitado ese mundo
y ahora si vas a la deriva o si no derivas
nada alcanzas y una sombra llama a otra
uno masca nada suena
masca sombra con sombra da golpes
me habré perdido en mi cuerpo
acaso las tinieblas hablan de puntillas
y tú vas en su seno
toda la noche eran unos puntos inmensos
o eran ojos o eran noches sin estrellas que me subían
apagaban las madrugadas
me deslumbra esta noche
la muerte que mira con los ojos de los vivos
los muertos que hablan con los loros de los vivos
cuidado no despierten no duerman cuidado

(La poesía contemporánea del Perú)

ABOLICIÓN DE LA MUERTE

*He dejado descansar tristemente mi cabeza
En esta sombra que cae del ruido de tus pasos
Vuelta a la otra margen
Grandiosa como la noche para negarte
He dejado mis albas y los árboles arraigados en mi garganta
He dejado hasta la estrella que corría entre mis huesos
He abandonado mi cuerpo
Como el naufragio abandona las barcas
O como la memoria al bajar las mareas
Algunos ojos extraños sobre las playas
He abandonado mi cuerpo
Como un guante para dejar la mano libre
Si hay que estrechar la gozosa pulpa de una estrella
No me oyes más leve que las hojas
Porque me he librado de todas las ramas
Y ni el aire me encadena
Ni las aguas pueden contra mi sino
No me oyes venir más fuerte que la noche
Y las puertas que no resisten a mi soplo
Y las ciudades que callan para que no las aperciba
Y el bosque que se abre como una mañana
Que quiere estrechar el mundo entre sus brazos
Bella ave que has de caer en el paraíso
Ya los telones han caído sobre tu huida
Ya mis brazos han cerrado las murallas
Y las ramas inclinado para impedirte el paso
Corza frágil teme la tierra
Teme el ruido de tus pasos sobre mi pecho
Ya los cercos están enlazados
Ya tu frente ha de caer bajo el peso de mi ansia
Ya tus ojos han de cerrarse sobre los míos
Y tu dulzura brotarte como cuernos nuevos
Y tu bondad extenderse como la sombra que me rodea
Mi cabeza he dejado rodar
Mi corazón he dejado caer
Ya nada me queda para estar más seguro de alcanzarte*

*Porque llevas prisa y tiemblas como la noche
La otra margen acaso no he de alcanzar
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento
Ni pies que pesen sobre tanto olvido
De huesos muertos y flores muertas
La otra margen acaso no he de alcanzar
Si ya hemos leído la última hoja
Y la música he empezado a trenzar la luz en que has de caer
Y los ríos te cierran el camino
Y las flores te llaman en mi voz
Rosa grande ya es hora de detenerte
El estio suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al despertarse
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?*

(La poesía contemporánea del Perú)

CÉSAR MORO

Por un campo de miga de pan se alarga desmesuradamente
una manecilla de reloj
alternativamente se iluminan o se apagan en ella unos ojos
de cangrejo o serpiente
al contraluz emerge una humareda de pestañas caladas
y dispuestas como una torre que simulara una mujer al
desvestirse
otros animales más familiares como el hipopótamo o el
elefante
hallan su camino entre el hueso y la carne
una red de ojos de medusa impide el tránsito
por el arenal que se extiende como una mano abandonada
a cada paso una bola de marfil dice si el aire es verde o
negro
si los ojos pesan iguales en una balanza cruzada de cabellos
y encerrada en un acuario instalado en lo alto de una
montaña
rebalsando a veces y arrojando a veces como una catapulta

cadáveres pintados según las cebras o los leopardos
y que al caer se abren tan hermosamente como una caja
de basura
extendida en medio de un patio de mármol rosado
atrae a los alacranes y a las serpientes de aire
que zumban como un molino dedicado al amor
aparte un hombre de metal llora de cara a una pared
visible únicamente al estallar cada lágrima

(El Comercio)

LIBROS DE POESÍA DE LOS AUTORES ANTOLOGADOS

1. José Juan Tablada: *El florilegio* (1899, 1904, 1918), *Al sol y bajo la luna* (1918), *Un día...* (1919), *Li-Po y otros poemas* (1920), *El jarro de flores* (1922), *La feria* (1928), *Los mejores poemas de José Juan Tablada* (1943).
2. José María Eguren: *Simbólicas* (1911), *La canción de las figuras* (1916), *Poesías* (1929), *La sala ambarina* (1969).
3. José Antonio Ramos Sucre: *Trizas de papel* (1921), *Sobre las huellas de Humboldt* (1923), *La torre de timón* (1925), *El cielo de esmalte y las formas del fuego* (1929), *Obras* (1956), *Aires del presagio* (1960), *Antología poética* (1969).
4. Oliverio Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), *Calcomanías* (1925), *Espantapájaros* (1932), *Interlunio* (1935), *Persuasión de los días* (1942), *Campo nuestro* (1946), *En la masmédula* (1956).
5. Vicente Huidobro: *Ecos del alma* (1911), *Canciones en la noche* (1913), *La gruta del silencio* (1913), *Adán* (1916), *El espejo de agua* (1916), *Horizon carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Hallali* (1918), *Ecuatorial* (1918), *Poemas árticos* (1918), *Saisons choisies* (1921), *Automne regulier* (1925), *Tout á coup* (1925), *Altazor* (1931), *Presentaciones* (1932), *Ver y palpar* (1941), *El ciudadano del olvido* (1941), *Últimos poemas* (1948).
6. Carlos Latorre: *Los alcances de la realidad*, *Puerta de arena*, *La ley de gravedad*, *El lugar común*, *La línea de flotación*, *Las cuatro paredes*, *Los puntos de contacto*.
7. Julio Llinás: *Panta Rhei* (1950), *La ciencia natural* (1959), *Clorindo Testa* (1963).
8. Enrique Molina: *Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones*

terrestres (1946), *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951), *Amantes antípodas* (1961), *Fuego libre* (1962), *Las bellas furias* (1966).

9. Aldo Pellegrini: *El muro secreto* (1949), *La valija de fuego* (1953), *Construcción de la destrucción* (1957), *Distribución del silencio* (1966).
10. Antonio Porchia: *Voces*.
11. Braulio Arenas: *El mundo y su doble*, (1940), *La mujer mnemotécnica* (1941), *Luz adjunta* (1950), *La simple vista* (1951), *La gran vida* (1952), *El pensamiento transmitido* (1952), *Discurso del gran poder* (1952), *Versión definitiva* (1956), *Poemas* (1959), *La casa fantasma* (1962), *Ancud, Castro y Achao* (1963), *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar* (1966), *En el mejor de los mundos* (1970).
12. Jorge Cáceres: *René o la mecánica celeste* (1941), *Pasada libre* (1941), *Por el camino de la gran pirámide polar* (1943), *Monumento a los pájaros* (1943), *El frac incubadora* (1946).
13. Teófilo Cid: *Camino de Ñielol* (1954), *Niños en el río* (1954), *Nostálgicas mansiones* (1962).
14. Enrique Gómez-Correa: *Las hijas de la memoria* (1940), *Cataclismo en los ojos* (1942), *Mandrágora, Siglo XX* (1945), *La noche al desnudo* (1945), *El espectro de René Magritte* (1948), *En pleno día* (1949), *Carta-elegía a Jorge Cáceres* (1949), *Lo desconocido liberado seguido de Las tres etapas del vacío* (1952), *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora* (1955), *El A G C de la Mandrágora* (en colaboración con Braulio Arenas, 1957).
15. Magloire-Saint-Aude: *Dialogue de mes lampes* (1941), *Tabou* (1941), *Déchu* (1956).
16. Octavio Paz: *Luna silvestre* (1933), *Raíz del hombre* (1937), *Bajo tu clara sombra* (1937), *Entre la piedra y la flor* (1941 y 1956), *A la orilla del mundo* (1942), *Libertad bajo palabra* (1949), *Semillas para un himno* (1954), *Piedra de sol* (1957), *La estación violenta* (1958), *Agua*

y viento (1959), *Libertad bajo palabra* (obra poética 1935-1958) (1960), *Salamandra* (1962), *Viento entero* (1965), *Blanco* (1967), *Topoemas* (1968), *Discos visuales* (1968), *La centena* (1969), *Ladera este* (1969).

17. César Moro: *Le chateau de Grisou* (1943), *Trafalgar Square* (1954), *Amour a mort* (1957), *La tortuga ecuestre* (1957).
18. Emilio Adolfo Westphalen: *Las ínsulas extrañas* (1933), *Abolición de la muerte* (1935).

ÍNDICE

A quien interesar pueda	7
Tentativa de una definición del surrealismo:	
fronteras y explicación de la selección	11
Impacto directo y vasos comunicantes	24
José Juan Tablada o la reacción contra la zarrapastrosa retórica	32
José María Eguren el andarín de la noche	43
El mensajero José Antonio Ramos Sucre	49
Oliverio Gironde: Martín Fierro en el tranvía	53
Vicente Huidobro oxígeno invisible de la poesía	57
Los estridentistas de Jalapa	69
Argentina	76
El Caribe	81
Chile	86
México	99
Perú	111
Herederos, hijos pródigos, imitadores	116
<i>Bibliografía</i>	121

PRECURSORES:

José Juan Tablada	127
José María Eguren	132
José Antonio Ramos Sucre	138
Oliverio Gironde	141
Vicente Huidobro	145

ARGENTINA:

Carlos Latorre	157
Julio Llinás	160
Enrique Molina	162
Aldo Pellegrini	169
Antonio Porchia	175

CHILE:

Braulio Arenas	179
Jorge Cáceres	184
Teófilo Cid	191
Enrique Gómez-Correa	195

HAÍTÍ:

Magloire-Saint-Aude	209
-------------------------------	-----

MÉXICO:

Octavio Paz	215
-----------------------	-----

PERÚ:

César Moro	227
Emilio Adolfo Westphalen	234

<i>Libros de poesía de los autores antologados</i>	<i>241</i>
--	------------

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO
PRINTED AND MADE IN MEXICO
EN LOS TALLERES DE
EDITORIAL GALACHE, S. A.
PRIVADA DEL DR. MÁRQUEZ, 81
MÉXICO 7, D. F.
EDICIÓN DE 2500 EJEMPLARES
Y SOBANTES PARA REPOSICIÓN
12-II-1974

Nº 0219



La poesía surrealista latinoamericana, sus antecedentes, sus expresiones más valiosas y las fuentes directas de uno de los movimientos más importantes y menos estudiados en nuestros países. Dentro de la más pura ortodoxia, esta antología será discutida y discutible, pero aporta elementos vitales y poco difundidos de la creación contemporánea en Latinoamérica.