

La vanguardia y su huella



Selena Millares (ed.)

Selena Millares (ed.)

LA VANGUARDIA Y SU HUELLA



LA VANGUARDIA Y SU HUELLA

Selena Millares (ed.)

Colaboran

Anthony Stanton, Domingo Ródenas de Moya, José Antonio Mazzotti,
Selena Millares, Jorge Fornet, Rosa García Gutiérrez,
Francisca Noguerol, Esperanza López Parada, Ana María Díaz Pérez,
Jorge Dubatti, Raquel Arias Careaga, Carmen Valcárcel,
José Antonio Llera, Patricio Lizama, Laura Ventura,
María José Bruña Bragado, Laura Hatry y Teodosio Fernández

IBEROAMERICANA - VERVUERT - 2020

La edición de este libro ha sido auspiciada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y se enmarca en el Proyecto de Investigación de Excelencia FFI2017-84941-P.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2020
Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

© Vervuert, 2020
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

© De las ilustraciones, sus autores. (A los editores no les ha sido posible averiguar los propietarios de los derechos de todas ellas. A los interesados que puedan hacer valer sus derechos se les ruega ponerse en contacto con la editorial.)

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-9192-135-6 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96869-018-6 (Vervuert)
ISBN 978-3-96869-019-3 (e-Book)

Depósito Legal: M-14704-2020

Diseño de cubierta: Rubén Salgueiro
Imagen de cubierta: Joan Miró, *Pintura-poema. (Le corps de ma brune puisque je l'aime comme ma chatte habillée en vert salade comme de la grêle c'est pareil)*, 1925. Óleo e inscripciones manuscritas sobre tela, 130 × 97 cm, Colección particular. Foto Archivo Successió Miró
© Successió Miró 2020
Interiores: ERAI Producción Gráfica

ÍNDICE

Selena Millares
La vanguardia entre dos siglos

FORMULACIONES POÉTICAS

Anthony Stanton
La neovanguardia surrealista en la poesía y la prosa narrativa de la década de 1950: Paz, Cortázar, Fuentes

Domingo Ródenas de Moya
Sobre la neovanguardia en España (notas vagas)

José Antonio Mazzotti
De "la otra vanguardia" al transbarroco peruano

Selena Millares
Amberes de Roberto Bolaño, artefacto de vanguardia (con una apostilla sobre Carlos Oquendo de Amat)

TEXTOS FRONTERIZOS

Jorge Fornet
Batallas de papel: la insoportable tentación de los manifiestos

Rosa García Gutiérrez
Epílogos y epitafios de la vanguardia: nostalgias, parodias, abjuraciones, inmolaciones (Los detectives salvajes)

Francisca Noguero
Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI

Esperanza López Parada
El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad

Ana María Díaz Pérez
Crítica como creación: la nostalgia Dadá de Octavio Paz y Mario Vargas Llosa

ESTRATEGIAS TEATRALES

Jorge Dubatti

Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro (de la escena liminal de Oliverio Girondo a la dramaturgia postsurrealista de Aldo Pellegrini)

Raquel Arias Careaga

Itinerarios teatrales en el siglo XXI. El teatro español del nuevo siglo

DIÁLOGO DE LAS ARTES

Carmen Valcárcel

Los ensamblajes poéticos de Julia Otxoa

José Antonio Llera

Joan Miró en los versos de Juan Eduardo Cirlot

APUNTES SOBRE NARRATIVA

Patricio Lizama

Cortázar y la nueva física

Laura Ventura

"Nuevos cronistas de Indias": narradores posmodernos tras la estela de Arlt y Quiroga

María José Bruña Bragado

Tras las huellas de Elena Fortún y Luisa Carnés

Laura Hatry

Minificciones y prosemas: de la vanguardia al siglo XXI

Teodosio Fernández

El género policial y la vanguardia: Jorge Luis Borges

Sobre los autores

LA VANGUARDIA ENTRE DOS SIGLOS

Con la publicación de *La vanguardia y su huella* se cumple la tercera y última etapa de una singladura extensa, compartida por un amplio grupo internacional de investigadores en torno a un proyecto común: explorar las literaturas hispánicas de vanguardia como una realidad viva y sin fronteras a través de algunas de sus aristas menos transitadas.

La primera entrega de nuestro tríptico, *En pie de prosa. La otra vanguardia hispánica*, se dedicó a las prosas olvidadas de los años veinte y treinta del pasado siglo, cuya rareza deslumbrante quedó ensombrecida por el fulgor de las manifestaciones poéticas y por el ruido de los debates ideológicos, pero que fue simiente esencial de la llamada nueva novela hispanoamericana. Le siguió un segundo libro, *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, dedicado a una aventura expresiva que no solo rompía las fronteras entre los géneros sino también entre las distintas disciplinas artísticas tradicionales. Y esta última entrega, *La vanguardia y su huella*, se ocupa de la proyección de aquel intenso dinamismo de las primeras décadas del siglo xx en las escrituras de la posvanguardia y del siglo xxi, con diversas calas en la fecundidad y legado de las vanguardias históricas y las formulaciones que las suceden, que incluyen la recodificación de géneros, lo fragmentario y lo interartístico, y que están atentas al espacio urbano y al ciberespacio, y también a lo periférico y a las voces olvidadas en los tiempos del canon y su dogma. Hemos

querido por otra parte enlazar estos tres libros —testimonio de nuestras travesías— con la elección para su *cubierta* — un libro es siempre una nave— de obras de algunos de los artistas que en ellos son tratados: César Moro, Wifredo Lam y ahora Joan Miró, cuya *Pintura-poema* da fe de la vigencia, dialogismo y universalidad de unas propuestas no tan lejanas.

El proceso de las ideas estéticas desde la vanguardia ha sido tumultuoso: incluye en la posmodernidad una tendencia conservadora que opone el cinismo, la ironía y el narcisismo a los sueños utópicos de la modernidad, y la sucede una corriente neoconservadora más agresiva si cabe, que fagocita y mercantiliza la disidencia artística. En este sentido pueden recordarse las reflexiones de la neovanguardista Annie Le Brun, que en *Lo que no tiene precio* delata la perversa apropiación de la rebeldía por los poderes financieros, y apunta que esa mercantilización delirante va asociada al auge de la informática y la sobreabundancia de imágenes y signos que se neutralizan en “una masa de insignificancia, que no ha dejado de invadir el paisaje para operar en él una constante censura por el exceso” (2018: 30). También puede recordarse al respecto la acusación que hace el historiador Yuval Noah Harari de las “dictaduras digitales”, que concentran todo el poder en manos de una élite mínima: “Las próximas décadas podrían estar caracterizadas por grandes búsquedas espirituales y por la formulación de nuevos modelos sociales y políticos”, pero “nos hallamos todavía en el momento nihilista de la desilusión y la indignación” (2018: 35). Mientras tanto, como ha comentado el ensayista Jordi Gracia, el bullicio mediático “lo convierte todo en irrelevante y esconde lo estructural tras la mensajería frenética”, “desjerarquiza e invisibiliza lo fundamental a favor de lo accesorio y provocador” (2018: 60). En un tiempo como el nuestro, en que el canon ha desaparecido y el paisaje cultural es extremadamente confuso, resultan

inquietantes por proféticas las palabras del chileno Roberto Bolaño en *Estrella distante*, donde un siniestro personaje afirma que la revolución pendiente en la literatura será su abolición: la poesía la harán los no-poetas para los no-lectores (1996: 143). Algo de eso habría, tal vez, en cierta mentida democratización del arte, favorecida por la cegadora algarabía de las redes sociales.

Nuestro proyecto de investigación¹ se ha planteado como objetivo rastrear cuánto queda de aquella insurgencia fecunda en un tiempo de desorientación que el mismo Bolaño comentaba así en el cambio de siglo: “Como lectores hemos llegado a un punto en donde, aparentemente, no hay salidas. Como escritores hemos llegado literalmente a un precipicio. No se ve forma de cruzar, pero hay que cruzarlo [...]. Si no queremos despeñarnos en el precipicio, hay que inventar, hay que ser audaces, cosa que tampoco garantiza nada” (Braithwaite 2006: 99). Por su parte, la mexicana Valeria Luiselli anotará:

Nadie ha sabido tejer una narrativa que haga frente al vacío que nos dejó el siglo xx a los que nos volvimos adultos en el cambio de milenio. Pienso mucho, entonces, en [...] el mundo que se esfumó de un día para otro cuando empezó el culebrón noticioso de Twitter, el neobalzaciano, pero soporífero, tapiz de Facebook, la agresiva y porno Instagram.

Mi generación, perdida entre las grietas del convulsionado cambio de siglo, está ávida de miradas que volteen hacia atrás y miren hacia delante, y nos digan qué carajo pasó y quiénes somos (2017).

Desde un saber cuestionado por la *era del vacío* de Gilles Lipovetsky, y paradójicamente oscurecido por la *sociedad transparente* de Gianni Vattimo, hemos desembocado hace tiempo en la muerte de la posmodernidad —“el posmodernismo es un cadáver con al menos diez años de sepultura” (Gracia 2018: 70)—. El momento actual está por definir, en un siglo que se inauguró con el atentado brutal de las Torres Gemelas en 2001, para luego hundirse en la Gran Recesión de 2008-2018 y en la crisis de unas alarmas climáticas sin precedentes y de la pandemia de 2020. Los

sentimientos dominantes de vacío existencial, indefensión e incertidumbre son bien distintos a los de aquel tiempo *estático* —donde parecía decretado el “fin de la Historia”—, por la irrupción de una violencia y una vulnerabilidad nuevas, multiplicadas por la impetuosa globalización y su vocación por el sensacionalismo y la espectacularidad. En la literatura se imponen ahora tendencias como la distopía —heredera de G. Orwell, A. Huxley, P. K. Dick—, la novela negra —una *contraépica* urbana que delata lo violento y lo sórdido—, la historia —revisitada críticamente—, la crónica —con su homenaje a la inmediatez—, el fragmentarismo de las minificciones —testimonio de un nuevo modo de leer impulsado por las pantallas—, el feminismo —con la reivindicación de tantas voces olvidadas, la acusación de la violencia y las poéticas existenciales que hablan del cuerpo y del dolor—, el regreso de lo fantástico —a veces desde el horror gótico— o la tematización del arte y el artista —a menudo, de las vanguardias— como espacio de refugio y esperanza.

Por supuesto quedan muchos retos por delante, como esquivar la tiranía del mercado y rastrear los grandes valores oscurecidos por toda la hojarasca comercial del siglo XXI, o seguir abordando el mundo de la literatura en español sin las falsas fronteras que separan las dos orillas atlánticas, fronteras que la tan arraigada Leyenda Negra quiso reforzar tercamente, ajena a una realidad de vasos comunicantes impulsados por las voces precedentes.

La vanguardia y su huella se compone de cinco partes bien diferenciadas, y comienza con la que se dedica a las formulaciones poéticas que proyectan la vanguardia en las décadas sucesivas. La abre Anthony Stanton con una reflexión sobre “La neovanguardia surrealista en la poesía y la prosa narrativa de la década de 1950: Paz, Cortázar, Fuentes”, que se centra en el neosurrealismo de escritores situados en la estela de la vanguardia histórica desde una “resistencia crítica”, con derivas hacia lo etnográfico y la

indagación, desde esos postulados, en los mitos prehispánicos, a través de obras como *¿Águila o sol?, Final del juego* y *Los días enmascarados*. Le sigue el análisis de Domingo Ródenas de Moya “Sobre la neovanguardia en España (notas vagas)” y su indagación en algunas paradojas del caso español, donde se suele hablar de la neutralización del aliento subversivo de las vanguardias por la dictadura franquista, sin considerar dos aspectos importantes: que también en el plano internacional ese movimiento “podía ser la coartada de la regresión política”, y que la neovanguardia española puede leerse como “una empresa de restitución cultural” que llena el vacío clamoroso del exilio y de América Latina. A continuación, en el ensayo “De ‘la otra vanguardia’ al transbarroco peruano” nos habla José Antonio Mazzotti de la oscilación de la poesía del Perú entre la línea conversacionalista —vinculada al *Imagism* anglosajón— y el *transbarroco* de raíz hispánica que emerge en las últimas décadas del siglo xx y en el xxi. La circunstancia política, dominada por la violencia de Sendero Luminoso, la crisis económica y las grandes migraciones, tendrán mucho que ver en esas derivas. Cierra esta sección el ensayo “*Amberes* de Roberto Bolaño, artefacto de vanguardia (con una apostilla sobre Carlos Oquendo de Amat)”, donde abordo la enigmática antinovela *Amberes* como testamento literario del autor chileno y como homenaje a la insurrección vanguardista —a través de su condición fragmentaria, cinematográfica, intertextual, metaliteraria y onírica—, y también como homenaje a esos grandes referentes que para Bolaño fueron Aloysius Bertrand, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares o Carlos Oquendo de Amat.

La segunda sección del libro está dedicada a “textos fronterizos”, y se inicia con el estudio de Jorge Fornet sobre “Batallas de papel: la insoportable tentación de los manifiestos”. En él se evoca la génesis de los manifiestos latinoamericanos desde los textos fundacionales de José

Martí y Rubén Darío, y se recorre la genealogía reciente de ese *casi* género, de vinculaciones también religiosas y políticas. Las propuestas individuales de Pedro Lemebel, Martín Caparrós y Jaime Collyer, así como las grupales del Crack y McOndo, serán objeto de algunas de sus calas, que incluirán las contribuciones del infrarrealismo y de Roberto Bolaño. Por su parte, Rosa García Gutiérrez se dedicará igualmente al autor chileno, y en especial a su novela *Los detectives salvajes*, en “Epílogos y epitafios de la vanguardia: nostalgias, parodias, abjuraciones, inmolaciones”: recuerda la absorción y mercantilización de esa insurgencia por el sistema académico y económico, y señala que el fracaso de aquellos movimientos subversivos se convierte en argumento literario para autores como Antonio Orejudo, y en especial, Bolaño, de modo que esa muerte de la vanguardia se convierte, “paradójicamente, en su victoria”. En la estela del fénix que es esa aventura literaria, Francisca Nogueroles nos habla de la “Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI”, y establece un paralelismo entre la poesía de los años veinte/treinta, la de los sesenta/setenta y “las *e-vanguardias* actuales”, para concluir que el recurso de las tecnologías de la información hace renacer el espíritu de aquel movimiento original en tres vertientes: una que califica como “barroco frío”, otra de “temas lentos” y una tercera que se rebela contra la institución literaria y cultiva lo conceptual. En esa última veta hará su exploración Esperanza López Parada con su ensayo “El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad”, que invoca la radicalidad de algunos poemas de Vallejo o el “Poema enterrado” de Ferreira Gullar, para después ocuparse de la condición material del signo y el valor de lo ilegible en las escrituras contemporáneas, algo patente en una amplia diversidad de autores iberoamericanos que enlazan vanguardia y posvanguardia, en la consideración de que “lo ilegible del texto opera como la más inapelable de las demandas”. Por último, Ana María

Díaz Pérez, con “Crítica como creación: la nostalgia Dadá de Octavio Paz y Mario Vargas Llosa”, reflexiona sobre el diálogo de artes y letras en los textos que esos dos escritores latinoamericanos dedican, respectivamente, a los *ready-mades* de Marcel Duchamp *Le Grand Verre* y *Étant donnés* —con toda su ironía subversiva— y a la pintura de George Grosz, en un modo de homenaje a su libertad vital y creadora.

El tercer apartado del volumen lo ocupan contribuciones dedicadas al género dramático, el más desatendido en relación con las estrategias de los ismos artísticos. En esa línea, Jorge Dubatti se ocupa de “Campos procedimentales de la vanguardia en el teatro (de la escena liminal de Oliverio Girondo a la dramaturgia postsurrealista de Aldo Pellegrini)”, y valora especialmente las contribuciones performativas y liminales, con ejemplos como la promoción que hizo Girondo de su libro *Espantapájaros* y también la de Norah Lange para *45 días y 30 marineros*, para centrarse finalmente en la vigencia del surrealismo en la dramaturgia de Aldo Pellegrini y en el lenguaje desestabilizador, irracional y poético de su *Teatro de la inestable realidad*. A continuación, Raquel Arias Careaga reflexiona sobre los “Itinerarios teatrales en el siglo XXI. El teatro español del nuevo siglo”: nombra a José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos y Fermín Cabal como renovadores del discurso escénico y pone de relieve las aportaciones de Angélica Liddell, Lluïsa Cunillé, Sergi Belbel, Elisenda Guiu, David Desola o Alberto Conejero. Recuerda además el teatro posdramático, efímero y autónomo, que hibrida tecnología, danza, videoarte y *performance*, al modo dadaísta y sin texto que lo sustente, con ejemplos como el del hispanoargentino Rodrigo García.

La cuarta parte de este volumen se dedica al diálogo entre las artes, y cuenta con dos colaboraciones. La primera es de Carmen Valcárcel, que se ocupa de “Los *ensamblajes poéticos* de Julia Otxoa” y de ese espíritu que enlaza la

vanguardia y la posvanguardia con la poesía concreta y visual, que cuenta con referentes como Man Ray, Marcel Duchamp y Joan Brossa. Desde ese ángulo analiza Valcárcel las propuestas de Otxoa, vertebradas por una concepción moral del arte que incluye inquietudes como la memoria histórica, la paz y el ecologismo. A continuación, José Antonio Llera nos hablará de “Joan Miró en los versos de Juan Eduardo Cirlot”, para abordar los vínculos del pintor catalán con la poesía, así como las dos composiciones y la monografía —*Miró*, 1949— que le dedicara Cirlot; de ese fecundo diálogo mironiano con lo poético dan fe además numerosas muestras, de Lise Hirtz, Rafael Alberti, Concha Zardoya, J. V. Foix, Joan Salvat-Papasseit, Joan Brossa, Joan Perucho, Salvador Espriu o Pere Gimferrer, entre otros.

Finalmente, componen la última sección del libro algunas indagaciones sobre narrativa y vanguardia. En “Cortázar y la nueva física”, Patricio Lizama recuerda el vínculo entre imaginación poética y científica a partir de las primeras décadas del siglo xx, un vínculo testimoniado en escritores como Jean Emar, Vicente Huidobro o Jorge Luis Borges —que se continúa en otros autores posteriores, como Ernesto Cardenal y Nicanor Parra—. Lizama se centra en el análisis de algunos relatos de Julio Cortázar, impulsados por el extrañamiento y la apertura que convoca el encuentro de la otredad. Por su parte, Laura Ventura establece en “‘Nuevos cronistas de Indias’: narradores posmodernos tras la estela de Arlt y Quiroga” un puente entre la crónica literaria impulsada por modernismo y vanguardia y sus secuelas en dos generaciones: de un lado, la de Gabriel García Márquez, Rodolfo Walsh, Tomás Eloy Martínez, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis; de otro, la de Martín Caparrós, Leila Guerriero, Juan Villoro y Alberto Salcedo Ramos. Concluye Ventura que Roberto Arlt y Horacio Quiroga nutren con su savia esas aportaciones, que llevan el género a nuevas conquistas expresivas. En “Tras las huellas de Elena Fortún y Luisa Carnés”, María José Bruña Bragado vuelve la mirada

sobre dos autoras de la vanguardia obliteradas durante décadas: de Fortún pondera su novela póstuma *Celia en la Revolución*, con su retrato del horror humano y de la banalidad del mal; de Carnés analiza especialmente *Tea Rooms. (Mujeres obreras)*, una novela social imbuida de un lenguaje rupturista que vierte lo revolucionario del tema en la propia escritura. A continuación, Laura Hatry aborda “Minificciones y prosemas: de la vanguardia al siglo xxi”, y recorre una diversidad de autores —desde Juan Ramón Jiménez o Max Aub a Ana María Shua, Luisa Valenzuela o Andrés Neuman— para señalar algunas de las coincidencias y afinidades del género entre esos momentos históricos, como la asunción del formato de diccionarios e instrucciones, la ruptura de fronteras o la vocación metaliteraria. Finalmente, Teodosio Fernández se ocupa de “El género policial y la vanguardia: Jorge Luis Borges”, y estudia el interés del escritor argentino por ese género —a partir de las propuestas de Poe y Chesterton— como una vía posible de renovación de la narrativa, que permitía alejarla tanto del realismo decimonónico como del psicologismo y el esteticismo avalados por autores como Ortega y Gasset; para ello se centró Borges en la ficción policial constituida, desde el rigor, como “relato problema” —y desarrollada en el formato del cuento—, contribuyendo así a redimirla de su marbete común de subliteratura.

Una última contribución faltaría en este elenco, pero solo tenemos su vacío: en este fin de viaje que supone *La vanguardia y su huella* no ha podido ya acompañarnos nuestra inolvidable Belén Castro Morales, que nos dejó en julio de 2018. Queremos que este volumen sea un homenaje colectivo a la sabiduría, la dulzura y la amistad de Belén, a la que sentiremos siempre muy cerca de nosotros.

SELENA MILLARES

BIBLIOGRAFÍA

BOLAÑO, Roberto (1996): *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

BRAITHWAITE, Andrés (ed.) (2006): *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Prólogo de Juan Villoro. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

GRACIA, Jordi (2018): *Contra la izquierda. Para seguir siendo de izquierdas en el siglo XXI*. Barcelona: Anagrama.

LE BRUN, Annie (2018): *Lo que no tiene precio. Belleza, fealdad y política*. Traducción y prólogo de Lydia Vázquez Jiménez. Madrid: Cabaret Voltaire.

HARARI, Yuval Noah (2018): *21 lecciones para el siglo XXI*. Barcelona: Debate.

LUISELLI, Valeria (2017): "Profanaciones", *El País*, 27 de marzo, <https://elpais.com/elpais/2017/03/26/opinion/1490540711_748054.html> (26-05-2020).

¹ "Literaturas hispánicas en vanguardia, siglo XXI", Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Proyectos de Excelencia, ref. FFI2017-84941-P.

FORMULACIONES POÉTICAS

LA NEOVANGUARDIA SURREALISTA EN LA POESÍA Y LA
PROSA NARRATIVA DE LA DÉCADA DE 1950:
PAZ, CORTÁZAR, FUENTES

ANTHONY STANTON
(El Colegio de México)

En Hispanoamérica, el surrealismo tuvo una fase inicial, en las décadas de 1920 y 1930, con la presencia del peruano César Moro (activo en su país natal, en Francia y en México), del argentino Aldo Pellegrini (que funda, en Buenos Aires, *Qué*, la primera revista nuestra de esta tendencia, en 1928) y las múltiples actividades del grupo de La Mandrágora en Chile. Después, en las décadas de 1940 y 1950, hubo lo que yo llamaría un neosurrealismo, ejemplificado por figuras como Octavio Paz y Enrique Molina, además de pintores como Wifredo Lam y Roberto Matta, por no hablar de los artistas europeos exiliados, como el círculo de Wolfgang Paalen en México, y dos pintoras-escritoras notables: Leonora Carrington y Remedios Varo. El movimiento surrealista fue muy longevo por sus constantes transformaciones, pero siempre estuvo acompañado por una resistencia crítica, ya sea por razones estéticas o ideológicas. Vivió en la polémica y se alimentó de ella.

Hemos padecido, desde hace mucho tiempo, un uso muy laxo del término "surrealismo", que lo vuelve sinónimo de lo ilógico, lo absurdo, lo extraño, lo sobrenatural, lo maravilloso, lo extraordinario, lo fantástico, lo irracional o simplemente lo sorprendente. Por esa razón, el crítico Stefan Baciú, en la introducción a su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* (1974: 11-31), se sintió obligado

a distinguir entre los surrealistas por un lado (los que participan en la ortodoxia del movimiento, publicando en sus revistas, firmando sus declaraciones y exponiendo en sus muestras oficiales) y, por otro, los surrealizantes (término que englobaría a los muchos creadores que, sin ser miembros del grupo y sin comulgar con toda la filosofía subyacente, se apropian de ciertos valores, actitudes, técnicas y recursos estilísticos en una época determinada). El problema previsible es que la línea divisoria entre surrealistas y surrealizantes no siempre es nítida. Por otra parte, el neosurrealismo es forzosamente distinto del surrealismo anterior: sus figuras principales no suelen ser militantes ortodoxos, sino simpatizantes escépticos y disidentes libres. Además, el panorama se complica más si pensamos que, hacia el final de la primera mitad del siglo xx, el fenómeno neosurrealista coexiste en Hispanoamérica con tendencias afines, algunas nacidas de su interior (como “lo real maravilloso americano” de Alejo Carpentier), otras paralelas con sus raíces en el posexpresionismo plástico (como es el realismo mágico, que tuvo grandes repercusiones en la narrativa). El cuadro se vuelve más confuso todavía si pensamos que el neosurrealismo también convive con nuevos brotes de otra corriente —muy anterior al surrealismo histórico—, una corriente que viene del siglo xix: la literatura fantástica. Como veremos, los deslindes son siempre problemáticos.

En la época que nos interesa hay una acentuación, en Hispanoamérica, del surrealismo etnográfico y una necesidad de plasmar los usos y transformaciones de los mitos prehispánicos. Inspirados sin duda por las búsquedas anteriores de Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, los neosurrealistas intentan una exploración novedosa de ciertos mitos y ritos para fines de la creación literaria. Hay que recalcar que su interés no es histórico ni arqueológico, sino estético. No son, desde luego, neoindigenistas porque

su empleo de los mitos puede ser incluso lúdico e irónico, como veremos más adelante.

En estas páginas quisiera centrarme en ciertas obras en prosa de tres creadores que publican sus libros a principios de la década de 1950. Propongo una lectura comparativa de textos de tres libros: *¿Águila o sol?* (1951) de Octavio Paz, *Final del juego* (1956) de Julio Cortázar y *Los días enmascarados* (1954) de Carlos Fuentes. Estos tres escritores cosmopolitas eran amigos en aquella época y hubo intercambio epistolar. Los dos mexicanos se conocieron en 1950 en París, ciudad donde vivía Paz y donde trataba con cierta frecuencia al argentino Cortázar. La relación entre estos dos comienza a mediados de la década de 1940, por sus colaboraciones en *Sur* y por la intermediación de José Bianco, secretario de redacción de la revista, y en 1949 Cortázar reseña la primera edición de *Libertad bajo palabra* para la revista de Victoria Ocampo. Y la Ciudad de México es el lugar donde los tres escritores dan a conocer los libros mencionados: Paz publica el suyo en Tezontle, por intermediación de Alfonso Reyes, mientras Fuentes y Cortázar entregan los suyos a la colección Los Presentes, dirigida por el escritor mexicano Juan José Arreola, de tendencias afines en aquella época.

Una primera lectura indica que cada uno explota y saca a flote en el presente algo que parece provenir del pasado mesoamericano, algo que podemos llamar de varias maneras: una dimensión insólita, extraña, maravillosa, fantástica, irracional, absurda, inquietante o mágica. No es mi intención clasificar los textos como ejemplos de literatura fantástica o neofantástica o de realismo mágico o de lo real maravilloso americano, aun cuando los tres se asumen como lectores de Jorge Luis Borges y de otros precursores. Están conscientes del impacto que tuvo la *Antología de la literatura fantástica*, publicada en Buenos Aires en 1940 por Borges con Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, pero nuestra tríada tiene inquietudes distintas. Mi

hipótesis es que Paz, Cortázar y Fuentes comparten en aquel momento la conciencia de estar trabajando libremente dentro de las vetas abiertas por el surrealismo francés, corriente totalmente ajena a los intereses de Borges y su grupo. De los tres escritores estudiados aquí, el único que participó, durante un periodo breve, en el surrealismo oficial fue Paz. Pero ninguno de los tres es un seguidor ortodoxo del movimiento de Breton. Incluso podríamos decir que están más cerca de ciertos disidentes, como Georges Bataille. Gracias a esta heterodoxia, tenemos obras singulares que no se parecen a los modelos europeos.

Los dos mayores, Paz y Cortázar, nacidos en 1914, coinciden en la gran síntesis que van construyendo en las décadas de 1940 y 1950 entre existencialismo y surrealismo. Para entenderlo no queda sino intentar una breve comparación de *Teoría del túnel*, redactado en Buenos Aires en 1947 (pero de aparición póstuma), con *El arco y la lira*, la gran reflexión de Paz publicada en 1956 y escrita a partir del verano de 1951. La poética histórica trazada en *Teoría del túnel* aboga por un nuevo humanismo capaz de revelar al ser en su totalidad. En este libro-manifiesto, Cortázar propone nada menos que un asalto a la concepción tradicional del libro como objeto estético y ofrece un alegato a favor de la noción del arte como instrumento de liberación espiritual. Toma partido por el escritor rebelde en contra del esteta tradicional y ve en la escritura un acto de libertad inconforme capaz de borrar la línea divisoria entre arte y vida. Como Paz en *El arco y la lira*, da más importancia a la experiencia poética que a la confección de obras de arte, poniendo énfasis en los aspectos vitales y existenciales de lo literario. A Cortázar le parece que la concepción tradicional del arte se resume en la imagen de una jaula hermosa pero vacía. Solo mediante la destrucción de las formas tradicionales es posible realizar el sueño utópico del antiarte: el de la restitución del hombre total.

Uno podría pensar que mientras que la poética histórica del argentino se centra en la novela, la de Paz se centra en el poema, pero estas divisiones genéricas tan tajantes no son válidas. Ambos coinciden en que la auténtica novela moderna tiende a ser poema o “novela poética”. Cortázar dice: “*El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico Novela-Poema*” (1994: 90; cursivas en original). Se trata de una simbiosis de lo que el argentino llama “*los modos enunciativos y poéticos del idioma*” (1994: 82; cursivas en original). Los dos proclaman su filiación netamente romántica, pero lo más interesante es ver los textos que destacan como pioneros en la fusión de modos de enunciación: textos inclasificables de Nerval, Lautréamont y Rimbaud. Prosa de tensión poética o “*novelapoemas*” (1994: 100; cursivas en original), como los llama Cortázar. En palabras de Paz: “Desde principios de siglo la novela tiende a ser poema de nuevo” (1956: 227).

El linaje es, claramente, el de la genealogía inventada por los surrealistas, pero tanto Cortázar como Paz prefieren ver al surrealismo no como un movimiento más, un estilo o una serie de novedosos procedimientos retóricos, sino como visión del mundo, filosofía de rebelión: más una ética que una estética. En palabras de Cortázar: “Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal” (1994: 103; cursivas en original); en las de Paz: “El surrealismo no se propone tanto la creación de poemas como la transformación de los hombres en poemas vivientes” (1956: 244). Aunque los dos emplearon, en algún momento, técnicas surrealistas como el automatismo, prefieren rescatar el elemento romántico, vital, existencial y anti-estético del surrealismo como rebelión permanente.

En *El arco y la lira* se proclama que “el surrealismo no es una poesía sino una poética y aún más, y más decisivamente, [...] una visión del mundo, como las religiones y las filosofías” (1956: 168). Como no se reduce a

un estilo fechable, el movimiento es transhistórico: “No se puede enterrar al surrealismo porque no es una idea sino una dirección del espíritu humano” (1956: 247). Si bien el “estilo poético surrealista” se ha transformado en receta, el poeta cree que esta decadencia “no afecta esencialmente a sus poderes últimos” (1956: 247). El autor hace reiteradas distinciones entre el lenguaje, la retórica o el estilo surrealistas —que no le atraen— y una cierta actitud vital, visión del mundo o ética extraliteraria que despiertan su adhesión. Por su parte, Cortázar pide “un surrealismo sin Breton, sin Juan Larrea, sin Hans Arp, sin escuela” (1994: 107). Uno de los mejores intérpretes del autor argentino sostiene que “lo que le interesa [al Cortázar de 1949] del surrealismo es su cosmovisión, su condición de alternativa a la razón razonante, su intento de posesión de la realidad sin intervención del homo sapiens” (Alazraki 1983: 98). Por otro lado, el mismo Cortázar reconoció, en una carta fechada el 30 de junio de 1972 a Evelyn Picon Garfield: “Aunque la presencia del surrealismo en mí no sea quizá tan ‘all pervading’ como usted lo piensa, es innegable que constituye la fuerza motora más intensa de todos o casi todos mis libros” (1990: 19-20). La misma estudiosa, Picon Garfield, es la que más se esforzó por señalar la presencia e influencia del surrealismo en el autor, concluyendo su libro *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* con el siguiente juicio: “Vista en conjunto, la obra de Julio Cortázar —sea teatro, novela, poesía, cuento, ensayo o crítica— conlleva una dosis sustancial de la cosmovisión surrealista” (1975: 249).

Una idea interesante de Cortázar con la cual Paz pudo identificarse es la de que “el surrealismo suel[e] mostrarse más activo y eficaz en manos de los no surrealistas” (1994: 108-109). Es un juicio que caracteriza bien a los dos, atraídos por el espíritu del movimiento, pero no por su retórica. *Teoría del túnel* termina postulando una futura fusión del surrealismo y del existencialismo en una novela total: “lo existencial marcha al encuentro del poetismo”

(1994: 128), dice Cortázar en 1947. Esta fusión sería uno de los logros reales, en el plano de la reflexión teórica, de *El arco y la lira*, libro donde tanto la poética y la ontología de la temporalidad de Heidegger como la fenomenología de la experiencia religiosa de Otto se complementan con lo que el propio autor ha llamado “la metafísica erótica” de Antonio Machado y elementos de la poética surrealista¹.

No cabe duda de que Paz y Cortázar ven en el surrealismo una violenta actualización del programa utópico de los románticos porque no solo busca “suprimir la contienda entre sujeto y objeto”, sino también reconciliar los dos términos antagónicos de poesía y vida en un intento de “poetizar la vida, socializar la poesía” (Paz 1956: 167 y 236). Tomando en cuenta lo anterior, no debe sorprendernos la reacción de Cortázar ante el libro de Paz. Cuando recibe su ejemplar de la primera edición de *El arco y la lira*, Cortázar le escribe a su amigo una carta encendida, fechada en París el 31 de julio de 1956, elogiando el libro, describiéndolo como “el mejor ensayo (y la palabra es chica) sobre poética que se haya escrito en América” (2012: 100). Semejante elogio solo puede entenderse si pensamos en las profundas analogías que existieron en aquel momento entre las “estéticas paralelas” de los dos autores².

En 1951 el poeta Octavio Paz publica *¿Águila o sol?*, libro experimental escrito en prosa. Contiene textos de distinta naturaleza: prosas lúdicas, cuentos y poemas en prosa. Sus obras anteriores habían sido libros de poemas en verso, salvo el famoso ensayo *El laberinto de la soledad*, donde lanza su idea de que en México el mundo mesoamericano es un pasado oculto en el presente, enterrado pero vivo. Es tarea del poeta y ensayista desenterrar ese pasado, desenmascararlo y, en la medida de lo posible, descifrarlo para incorporarlo al presente de la modernidad. Operación

casi terapéutica, en el sentido freudiano de la palabra. Desde el título mismo, *¿Águila o sol?* adopta el lenguaje coloquial mexicano (se trata de un volado: una moneda lanzada al aire). También remite al tema del azar, además de plantear el dilema de la unidad dual o la dualidad unitiva. El autor siempre consideró que este libro era su más surrealista y cualquier lector puede comprobar que es, también (o por eso mismo), su obra más mexicana³.

Me limito aquí a comentar un solo texto del libro, el poema en prosa “Mariposa de obsidiana” (2004: 219-221). Se trata de un monólogo, en primera persona, de la diosa Itzpapálotl, cuyo nombre se ha traducido como “mariposa de obsidiana”. El trasfondo mítico y sincrético del texto se hace evidente en una nota a pie del autor: “Mariposa de obsidiana: *Itzpapálotl*, diosa a veces confundida con *Teteoinan*, nuestra madre, y *Tonantzin*. Todas estas divinidades femeninas se han fundido en el culto que desde el siglo XVI se profesa a la Virgen de Guadalupe” (2004: 219). Se trata de una obra de creación: el autor no busca exactitud histórica e incluso introduce anacronismos conscientes. Su interés es poético: la diosa chichimeca funciona como espejo transhistórico en el cual pueden contemplarse los mexicanos del presente. Pero no por eso hay censura de hechos traumáticos de la historia, como se aprecia en la primera oración que nombra directamente la violencia de la Conquista: “Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos”. Este recurso de la triplicación se reitera en todo el texto con notables efectos de simetría, equilibrio y paralelismo. El simbolismo ternario apunta a una síntesis ineludible en el futuro. La que habla es una mujer sola. Asesinados sus hombres y destruido su mundo, las mujeres huérfanas se reúnen alrededor de lo único que les queda entre ruinas y escombros (la letra inicial del nombre Itzpapálotl): “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”. Esta alusión a la Torre de Babel constituye una imagen imborrable de la catástrofe, pero el desamparo y el miedo no impiden el canto. Caída en la noche de la soledad, la diosa sanguinaria de la tierra recuerda el mundo solar de antes, cuando ella encarnaba los contrarios equilibrados en una unidad superior: “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 [...] Me bañaba en la cascada solar, me bañaba en mí misma, anegada en mi propio resplandor”.

El lenguaje simbólico es, por supuesto, inventado, pero es verosímil como traducción imaginativa al español de elementos centrales de la cosmovisión mesoamericana: “Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo”. La diosa habla y el poeta escucha. En la última parte de este breve texto de dos páginas la diosa lanza una plegaria en forma de letanía con súplicas e incitaciones dirigidas a sus oyentes futuros (con claros ecos anacrónicos de la liturgia cristiana): “Siémbrame entre los fusilados. Naceré del ojo del capitán. Lluéveme, asoléame. [...] 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 [...] Muere en mis labios. Nace en mis ojos”. Es la lógica del sacrificio: una muerte que da vida. No pide conmiseración ni lástima, mucho menos venganza. Ella sabe que, como todos los mitos, sobrevivirá gracias a sus transformaciones: el sincretismo religioso determina que Itzpapálotl se vuelva Tonantzin y Tonantzin se mude en Guadalupe, la diosa madre que unifica la nación hasta el día de hoy. Como renace sin cesar, su fuente de imágenes es inagotable y constituye una memoria fundacional: “De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer”. La Mariposa de obsidiana enuncia la promesa de una utopía en la cual la discordancia de la

dualidad se resolverá en unidad y en la cual ella misma, su cuerpo destrozado y mutilado, no perderá nunca su capacidad profética: “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 [...] Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino”. Veremos a continuación que la imagen tan sugerente del “pacto de los gemelos enemigos” es retomada y transformada por Cortázar. Los mitos postulan un destinatario que se localiza en el futuro. De ahí su carácter abierto. Lejos de la idealización exótica de lo primitivo que hicieron románticos e incluso surrealistas, lejos también del alegato ideológico de nacionalistas e indigenistas, lo que tenemos aquí es un mito de reconciliación que surge a partir de una experiencia violenta y traumática. Su simbolismo es hondo y actual: el mito y el poema pueden ofrecer una resolución curativa. El poema en prosa expresa no solo la coherencia y belleza del mito sino su pervivencia, su permanente y terrible actualidad.

Ya instalado en París, Julio Cortázar publica la primera versión de *Final del juego* en México en 1956. Dos de sus cuentos se relacionan directamente con la cultura mexicana: “Axolotl” (2003: 499-504) y “La noche boca arriba” (2003: 505-512). El poeta de *Presencia* (1938), firmado con el pseudónimo de Julio Denis, ya había dado a conocer los cuentos de *Bestiario* en 1951, textos que combinan el juego, el monólogo interior, el automatismo y el onirismo sobre un fondo inquietante. Escritura de apariencia libre y espontánea, en tono coloquial, que adopta formas cerradas y perfectas. “Axolotl” relata las visitas del protagonista al acuario en el Jardin des Plantes en París para observar obsesivamente los ajolotes solo para terminar convertido en uno de ellos, como se afirma con toda

naturalidad al comienzo: “Ahora soy un axolotl” (2003: 499). En su título y su texto, el autor prefiere el nombre náhuatl del batracio de los lagos centrales de México, caracterizado por sus grandes branquias y su forma larvaria, limitándose a cambiar el acento de la segunda a la tercera sílaba: axolotl en lugar de axólotl. Aunque menciona que el nombre común en español es ajolote, sabe que el nombre en náhuatl remite directamente al dios canino Xólotl, el doble o gemelo de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada. Lo más fácil, dice el narrador, es “caer en la mitología”. Caigamos, pues, acompañados de un mitógrafo singular. Xólotl, deidad de las transformaciones, está asociado con lo monstruoso y lo deforme: implica la duplicación y la metamorfosis. Estamos, de nuevo, ante “el pacto de los gemelos enemigos”, donde el uno se desdobra. En la quietud e inmovilidad que el narrador percibe en los batracios y en sí mismo hay una voluntad de abolir el espacio y el tiempo. Atraído por lo otro, el vínculo con el axolotl se vuelve simbiosis y luego fusión. Lo que el narrador describe como “sus pequeños rostros rosados, aztecas” con sus “ojos de oro” se transforma pronto en “un canibalismo de oro”. Piensa: “Eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma” (2003: 502). Acepta y desea un destino que no deja de provocarle angustia: “El horror venía —lo supe en el mismo momento— de crearme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrando a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles” (2003: 504). La conciencia del yo parece separarse del hombre para alojarse en el animal. Ninguna identidad es fija e inmutable. ¿La conciencia es transferible? ¿O el hombre sigue teniendo su conciencia incluso cuando vive, enajenado, dentro de un animal? Son preguntas que el cuento plantea sin resolverlas. Un yo enajenado en un otro no humano que llega a ser aceptado como algo propio: estamos ante una lección de la alteridad reconceptualizada.