

Zig-zag surreal y el limo bretoniano en la poesía de Blanca Varela

AURORA CRISTINA GÓMEZ BARAJAS

Introducción

Inercia académica

El arte moderno irrumpe en la historia de la cultura en un momento en que el hombre, ensoberbecido por su razón, atentó contra su base ontológica y perdió el sentido de trascendencia. Huérfano espiritual y psicológicamente consternado, busca llenar su vacío de sacralidad con la razón y con el sueño de modernidad que alimenta a lo largo del siglo XIX. Ésta es la fuerza que alienta a los futuristas a glorificar la máquina y la velocidad con una mirada siempre hacia afuera, hacia la conquista del poder, pero este sueño contiene en sí mismo un desquiciamiento: la “diosa razón” no puede contemplarse ante el espejo y se vuelve contra sí misma; por eso el futurismo es incapaz de mirarse

introspectivamente, de detener la pesadilla que se presiente. La realidad entonces está en otra parte y la primera Guerra viene a dar constancia de ello. El futuro perfecto en el que se creía durante los primeros años del siglo se ha derrumbado y la quiebra de valores será la enfermedad de la que ya no será posible recuperarse, “una enfermedad como otra costumbre a adoptar” nos dice Tristan Tzara, de ahí que esta crisis provoque una reacción nihilista de burla permanente entre los dadaístas, una “danza de los impotentes de la creación”, o un “canto de quien ve deshojarse el sol / y sobre la sien del mundo apoya los labios de la pistola”.¹

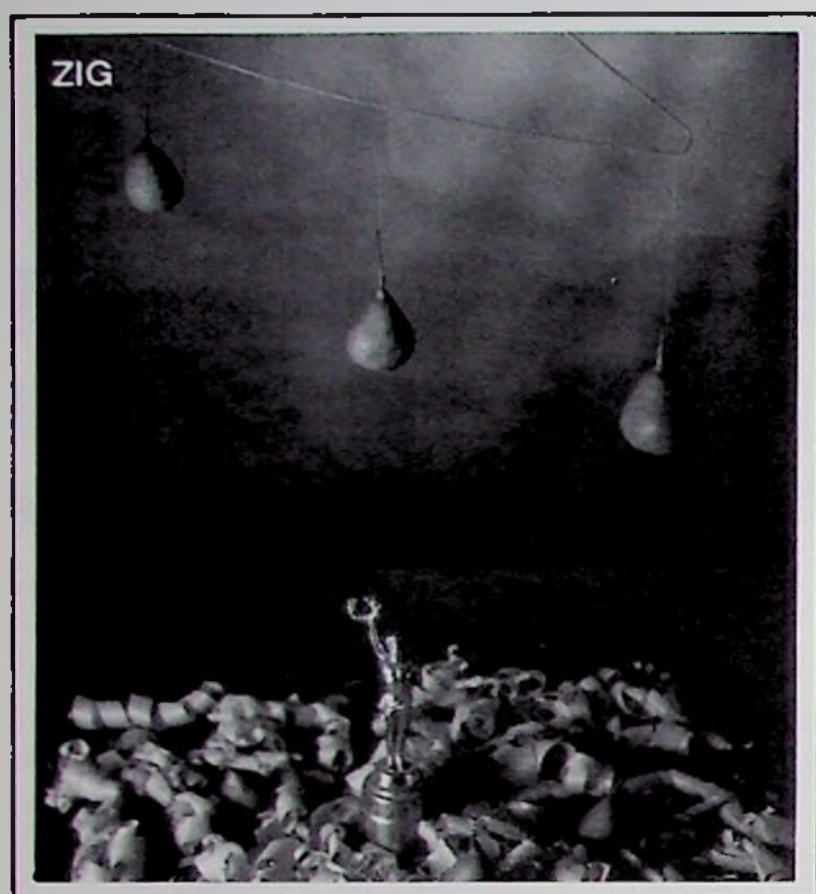
Pareciera que los dadaístas proponen una especie de remedio homeopático contra el mal, de oponer semejante con semejante, y entonces plantean manifestarse contra todo, incluso contra sí mismos:

Dada sitúa antes de la acción y por encima de todo: la duda. Dada duda de todo. Dada es tatú. Todo es dada. Desconfíen de Dada. El antídadaísmo es una enfermedad: La selfdeptomía,

el estado normal del hombre es DADA. Pero los verdaderos dados están contra DADA.²

Pero todos los puntos de partida del dadaísmo —rebeldía, destrucción y desastre— los ha tomado de su propio mundo devastado y no le interesa para nada componerlo, es más, para los dadaístas la mejor alternativa es la muerte. Frente a los brutales excesos de la “diosa razón”, el rechazo total de los falsos valores impuestos por la tradición; frente a la realidad de la guerra, no hay más ciencia que pueda alentar ningún futuro. Es ante esta farsa de la técnica y las falsas promesas de la tecnología que los jóvenes surrealistas, algunos de ellos en un principio dadaístas, se encaminan. Pero su panorama es una escenografía de incertidumbre, de malestar, de hartazgo. Su realidad no es distinta a la de los dadaístas, sin embargo, André Breton plantea una propuesta nueva de carácter ético-artístico, prevé que a partir de la introspección hacia el inconsciente puede encontrar una salida, intuye que a través de la mirada interior es como el hombre puede hallar alternativas

AURORA CRISTINA GÓMEZ BARAJAS:
*Doctoranda en la Universidad
Complutense, de Madrid.*



que se opongan al desastre. "Dada no puede limitarse a gritar: necesita actuar. Y actuar ante todo de una manera menos anárquica y más eficaz".³ Así, en un principio, el surrealismo participa cuestionando las actitudes destructivas de los dadaístas y se asume como la posibilidad estética frente al agotamiento del dadaísmo. De tal manera que entre el dadaísmo y el surrealismo no hay ruptura, sino continuación. "El mayor de sus méritos radica en haber sido una negación que engendraría a su vez una afirmación llamada surrealismo".⁴

El surrealismo posee un elemento radicalmente distinto que se opone al dadaísmo: surge como alternativa vital ante la depresión social, que tiene la intención de levantar la moral del intelectual europeo a través de una serie de propuestas creativas que surjan de manera espontánea. Pero no hay que olvidar que este principio de

espontaneidad es también dadaísta: "Fe absoluta indiscutible en todo dios producto inmediato de la espontaneidad: Dada..."⁵

Sin embargo el proyecto surrealista se conformará a partir de la dialéctica hegeliana que tendrá por meta encontrar su síntesis en el marxismo, de ahí que las

propuestas surrealistas, a pesar de que Breton insista en que todo es automatismo y azar, están organizadas a partir de oposiciones que tratarán de estructurar un hombre nuevo.

Así que al perfil dadaísta de angustia, anarquía y nihilismo, el sujeto surreal deberá oponer nuevos valores, romperá con las viejas concepciones y normas y anulará toda idea de limitación, buscando la plena satisfacción que le permita ser un hombre integral, capaz de descubrir y adueñarse de la totalidad. Este objetivo supone un método sin sistema, y ésta es una de las aristas de su genialidad por la propia contradicción que encierra.

Este método plantea una serie de técnicas: automatismo psíquico, aprehensión e interpretación de los sueños, participación del azar, creación artística permanente, ruptura de prejuicios sexuales para liberar el deseo y el erotismo, participación y libertad

política, representaciones espontáneas, en fin, ruptura de todas las formas canónicas del arte occidental y de todo aquello que tenga que ver con la tradición. Cabe señalar que este método forma parte de una filosofía. De hecho, André Breton hace una jerarquización del legado cultural y enlista una serie de obras y autores que el surrealismo aprueba y desapruha:

Léanse - No se lean

En el reverso de la cubierta de un catálogo de obras surrealistas (1931)

Léanse

Heráclito, R. Lulio, N. Flamei, Agrippa, M. Scève, Swift, Berkeley, La Mettrie, Young, Rousseau, Diderot, d'Holbach, Kant, Sade, Laclos, Marat, Babeuf, Fichte, Hegel, Lewis Carroll, Von Arnim, Maturin, Rabbe, A. Bertrand, Nerval, Borel, Feuerbach, Marx, Engels, Baudelaire, Cros, Lautréamont, Rimbaud, Nouveau, Huysmans, Caze, Jarry, Becque, Allais, Th. Flournoy, Hamsun, Freud, Lafargue, Lenin, Synge, Apollinaire, Rousel, Léautaud, Gravan, Picabia, Reverdy, Vaché, Maiakovsky, De Chirico, Savinio, Neuberger.

No se lean

Platón, Virgilio, Santo Tomás, Rabelais, Ronsard, Montaigne, Molière, La Fontaine, Voltaire, Schiller, Mirabeau, Bernardin de Saint-Pierre, A. Chénier, Mme. de Staël, Hoffman, Schopenhauer, Vigny, Lamartine, Balzac, Renan, Comte, Mérimée, Fromenton, Leconte de Lisle, Banville, Kraft-Ebbing, Taine, Verlaine, Laforgue, Daudet, Gourmont, Verne, Courteline, Mme. de Noailles, Philipe, Bergson, Jaurès, Durkheim, Lévy-Brühl, Sorel, Claudel, Mistral, Péguy, Proust, D'Annunzio, Rostand, Jacob, Valéry, Barbuse, Mauriac, Toulet, Malraux, Kipling, Gandhi, Maurras, Duhamel, Benda, Valois, Vautel, etc.⁶

Hay que observar que en esta relación se está rechazando todo lo que tenga que ver con sistema,



particularmente con la Ilustración y el Positivismo y todo lo que tienda a una sistematización científica de la vida.

Guillermo de Torre apunta a la crítica de la intransigencia surrealista y los califica de “catecúmenos surrealistas”, señalando que quisieron hacerse un mundo aparte geográfica e intelectualmente, manifestando además una estrechez contradictoria con su pretensión de ruptura de limitaciones:

¿Por qué —cabe preguntarse— se recomienda a Sade y a Laclos y se excluye a Casanova y a Restif de la Bretonne? Por qué se descarta a Erasmo, a Quevedo, a Rabelais y se olvida en absoluto a Villon? ¿Por qué más adelante no se incluye a Shelley, a Novalis, a Leopardi, a Espronceda y tantos otros románticos dotados quizá de mayor «fuerza explosiva» que muchos de los preferidos? ¿Cómo es posible descartar a Bergson, pasar al lado de Proust sin verlo?⁷

Mientras que Ferdinand Alquié sienta las bases de su estudio

precisamente en las causas de esas preferencias y desaprobaciones:

Resulta que un autor aprueba una idea y se opone a una tendencia sólo en nombre de las exigencias internas que, antes de toda preferencia, lo constituyen: yo he partido, para comprender el surrealismo, de esas exigencias y de sus fines esenciales.⁸

Y señala que sin ser el surrealismo una filosofía

puede considerarse al pensamiento de

Breton como la esencia y norma de la filosofía del surrealismo, sin perjudicar a nadie, incluso a los que al haberse separado de Breton, dejaron de llamarse surrealistas.⁹

Resulta evidente que mientras Guillermo de Torre elabora un juicio crítico muchas veces severo contra Breton, Alquié pondera la figura del líder surrealista. De tal manera que si los serios tratadistas se confrontan debido a sus gustos y afinidades personales, es bastante difícil mantener la objetividad ante un tema tan apasionante.

De cualquier manera, como arriba se apunta, el surrealismo nos ofrece una alternativa optimista frente a la crisis moral y espiritual de una Europa devastada

El surrealismo nos propone la esperanza de existir antes de cualquier desarrollo crítico, antes de cualquier reflexión sobre sí mismo, y proyecta la existencia a una especie de más allá de la vida natural, sin embargo inmanente a ella y no posterior, que parece

manifestarse a quien quiera interpretar el Mundo bajo el aspecto de lo maravilloso.¹⁰

Se busca encontrar esa sobrerrealidad que flota sobre las cabezas ensordecidas por los impactos de los explosivos de la guerra y la sinrazón de la realidad decadente. Pero, ¿cuál es esa otra realidad maravillosa? Según Octavio Paz, en su ensayo *Estrella de tres puntas*, es nada menos que “la verdadera vida”, en cuyas puntas se hallaría un nuevo concepto de sacralidad “fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía”.¹¹ Esta misma idea que Breton había explicitado anteriormente —“El surrealismo es el encuentro del aspecto temporal del mundo y de los valores eternos: el amor, la libertad y la poesía”—¹² nos acerca a su concepción unitaria del mundo en donde la “res cogitans” y la “res extensa”, la realidad mental y material, que en el sentido común comprenden el concepto de dualismo, en Breton vive una sobrerrealidad unitaria, que se construye a partir del sueño en su actividad vigilante, en una forma de revelación incesante, dejando fluir el inconsciente, tal como se expresa en el primer manifiesto, y se amplía en el segundo:

Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar.¹³

Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que 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 vistos como contradicciones.¹⁴

De ahí que la realidad para Breton no esté partida, sino que

la encuentra en su sobrerrealidad o surrealidad que propone, en la síntesis entre la realidad y el mundo pasional, azaroso y creativo del nuevo sujeto, el hombre surrealista.

De tal manera que el ideal surrealista consiste en

ensanchar los dominios del hombre y enriquecer su universo para lograr la realización íntegra del ser humano y descubrirlo como una totalidad, a través de diferentes manifestaciones y acciones: la exploración del subconsciente, los sueños, el quehacer artístico, el erotismo, la lucha política, etc. Se trata, piensa Paul Eluard, de construir un mundo "a la medida inmensa del hombre".¹⁵

Sin embargo, el surrealismo no se queda sólo como una concepción teórica, plantea también una práctica que se manifiesta sobre todo en la actividad creadora y en una posición política. En cuanto a la poesía, ésta se convierte en un medio y no en un fin, pues a partir de ella los surrealistas explorarán el inconsciente a través de las distintas variantes del automatismo psicológico, en donde lo que menos importa, en una primera etapa del surrealismo, será cualquier preocupación estética o pretensión literaria. Este hecho lo cuestiona severamente Guillermo de Torre:

¿Por qué el sueño ha de ser la vía más segura del acceso a la creación literaria, aún reduciendo ésta a la poesía, y aún más, estrechándola al único ramo de la lírica, lo que ya es una merma muy sustancial de la pluralidad expresiva que ofrece el arte? Tal es el error en que se precipitan los superrealistas mediante la explotación unilateral del psicoanálisis y el empleo de la escritura automática.¹⁶

Pero la aventura bretoniana expuesta en el primer manifiesto

es todo un programa lúdico que le permitirá irremisiblemente a la literatura la más grande conquista en la liberación del lenguaje, a pesar de que el propio Breton advierta las dificultades del juego:

Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción.¹⁷

Lo importante es conseguir la desinhibición de la libertad reprimida, pues si el hombre logra ser libre en su interior, necesariamente se lanzará a conquistar la libertad política, que es ni más ni menos la cárcel de la realidad cotidiana. Sin embargo es justamente en este último punto donde afloran las más grandes contradicciones del surrealismo.

Cuando Antonin Artaud nos dice: "hablé del surrealismo y de la revolución. Hubiera debido decir: la revolución contra el surrealismo, el surrealismo contra la revolución",¹⁸ nadie mejor que él sabe por qué lo dice. Para Artaud, tal vez el más surrealista y el primer expulsado del grupo, no puede haber afinidad entre ambos conceptos, pues son contradictorios: "existe un mundo en el pensamiento, la revolución comunista ignora el mundo interior del pensamiento y cuando se ocupa del pensamiento, lo hace por medio de la experiencia, es decir por la parte exterior de los hechos".¹⁹

La expulsión de Artaud en 1926 significó el inicio de la crisis del surrealismo, pues a partir de entonces Breton continuó corriendo a los más importantes

genios que no quisieron usar su pluma con fines políticos ni incorporarse al Partido Comunista Francés.

Por esta misma razón, resolví tal como es deber en el prefacio a la reedición del *Manifiesto del surrealismo* (1929), abandonar silenciosamente a su triste suerte a ciertos individuos que, a mi juicio, se habían ya hecho justicia, por sí mismos, de modo suficiente. Éste es el caso de los señores Artaud, Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson, Soupault y Virrac, nombrados en el *Manifiesto* (1924), y, posteriormente, de algunos más.²⁰

Lo más contradictorio es que justamente cuando Breton plantea que el surrealismo se vincule a la lucha revolucionaria, es cuando propone que la poesía recobre su misterio:

[...] recordemos que la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida, y que su actividad no corre grave riesgo de detenerse mientras el hombre sepa distinguir a un animal de una llama o de una piedra.²¹

Y más adelante ejemplifica cuál debe ser el sentido de este ocultamiento en el lenguaje poético surrealista:

Que nosotros sepamos, los magos nunca olvidaron conservar en estado de cegadora limpieza sus ropas y su alma, y me es difícil imaginar que, esperando lo que esperamos de ciertas prácticas de alquimia mental, estemos nosotros dispuestos a mostrarnos, en el punto antes dicho, menos exigentes que los magos.²²

Este contraste ilógico tampoco lo perdona Antonin Artaud:

[...] aquello de lo que sufro es justamente uno de los puntos

esenciales de la exposición que usted prepara: la iniciación, la magia, los cultos hindú y vodú, todo lo que representa una integración del abominable espíritu alrededor de la fe, y de la creencia en algo, de la ilusión arraigada de algo, no sé qué más allá inmediato contenido en la magia, las iniciaciones, el ocultismo, donde por los siglos de los siglos prolifera sórdidamente todo lo que me fue enemigo y que no he cesado de combatir por todos los medios y desde todos los lados, esta acción tartufa de la conciencia de masa refugiada detrás de los ritos esotéricamente destituidos y que manipula cada vez más subterráneamente contra mi propia libertad [...] nunca soporté la idea de iniciación porque nunca creí que haya algo al fondo o al final de lo que sea, que valga la pena tender hacia ello o alcanzarlo y sobre todo que uno se rompa los cuernos por entrar a ello, hay una extraña idea muy estúpidamente humana que hace ver como una especie de cima del mundo (o de los mundos). ¿Qué, el mundo?, ¿qué las esferas de los mundos? (23)

¿Acaso es posible conciliar el ocultismo y el marxismo? Para la mayoría de los críticos esta unión de contrarios es imposible, pero para Breton es parte condicionante para ser un verdadero surrealista.

Edgar List, en una conferencia titulada “¿Qué es esa cosa llamada surrealismo?”, planteaba que:

todo el tiempo el surrealismo está sentido por una mirada bizca: quieren una política práctica en uno de sus extremos, el materialismo histórico, y por el otro quieren un arte irracional, nacido de la subjetividad, expulsada incontrolablemente por droga, por cansancio, por sueño catártico, por hipnotismo, por locura, por un ideal latente de suicidio. [Conferencia impartida en la Casa del Libro Universitario, 20 de agosto de 1996, México, DF]

Estas contradicciones que evidencian la constante

arbitrariedad surrealista, Artaud las ve con mucha mayor claridad y descubre sus paradojas: si el surrealismo busca la magia y el ocultismo, es por miedo: “es el miedo a lo real lo que hizo nacer las iniciaciones”, nos dice en la mencionada carta del 24 de marzo de 1947, y si el surrealismo se empeñó en anular la contradicción entre la práctica política marxista con la experimentación y el inconsciente, creando con ello también conflicto al interior del Partido Comunista —“Verdaderamente no comprendo por qué razón, aunque ello desagrade a ciertos revolucionarios de limitados horizontes, debemos abstenernos de propugnar la revolución, de aplicarnos a los problemas del amor, del sueño, de la locura, del arte y de la religión”—,²⁴ es también por un resabio de miedo que Antonin Artaud entenderá más adelante a un nivel más profundo, pues se da cuenta que a pesar de que el blanco del surrealismo siempre fue “la razón del espíritu mira siempre a la muerte. La razón, facultad europea exaltada desmesuradamente por la mentalidad europea, es siempre un simulacro de muerte”,²⁵ y el surrealismo, al participar de la práctica marxista busca una alternativa social vital, pero Artaud desnuda también esta propuesta:

La historia que registra hechos es un simulacro de razón muerta. Karl Marx ha luchado contra el simulacro de los hechos, ha tratado de sentir el pensamiento de la historia en su dinamismo particular. Pero se ha detenido, él también, sobre un hecho: el capitalista, el hecho hurgués, el estrangulamiento por la máquina, la asfixia de la economía de la época

debida a un abuso monstruoso del uso de la máquina.²⁶

Este supuesto hombre nuevo, engendrado por el surrealismo, sigue atrapado. “Ciertamente, el hombre ha perdido la llave maestra del cosmos [...],”²⁷ de ahí que un buen número de artistas surrealistas se hayan suicidado.

El surrealismo, al trabajar con dos extremos, el yo profundo y la lucha profunda, caminaba sobre el filo de la navaja, ambos mundos le tendían un puente ante el abismo, de ahí que el sentido de solidaridad del grupo fuera imprescindible, pues un surrealista solo perece, ya que en ese caminar por el angosto límite de la realidad profunda y el inconsciente, está la muerte o la locura. Por eso el surrealismo busca al otro, pues de otra manera puede caerse muy fácilmente en el solipsismo, esto explica por qué André Breton arremete con tanta furia contra los “expulsados” en el segundo manifiesto, quienes poco a poco lo van dejando solo:

[...] es notable advertir que los individuos que un día nos impusieron la obligación de tener que prescindir de ellos, una vez solos se quedaron indefensos y tuvieron que recurrir inmediatamente a los más miserables expedientes para congraciarse con los defensores del orden, todos ellos grandes partidarios de conseguir que todos los hombres tengan la misma altura, mediante el procedimiento de cortar la cabeza de los más altos [...].²⁸

Esa ansiedad de salvación, de dar la buena nueva surrealista, no puede quedar en el vacío, de ahí la necesidad de exportar el movimiento al mundo, por eso su entrada a nuestro continente, a América, pues Breton sabe muy bien que al estallar la segunda

Guerra, el surrealismo implícitamente queda derrotado, su esperanza vital ha fracasado y la única alternativa que tiene de supervivencia es América.

Estrella de seis picos

(Lo político)

El surrealismo, desde su origen dadaísta, ha ido avanzando en un zig-zag de declaraciones y líneas quebradas de contradicciones. Ya habíamos señalado una de las más importantes: la lucha por la libertad total del hombre, a partir de la conquista de la subjetividad, vía automatismo psicológico, pero esta teoría de liberación del inconsciente no se limitaba al individuo, sino que guiada por el impulso de crear un mundo nuevo, defiende una política realista, encaminándose a la lucha política. La contradicción que aquí se establece es que Breton no advertía que la máxima libertad individual choca con la disciplina del partido. Sin embargo, un buen número de artistas surrealistas consideran que vincularse al partido es una imposición que no concuerda con su libertad conquistada individualmente ni con su trabajo artístico. Antonin Artaud es uno de los primeros que protesta y desacata la orden bretoniana de unirse al partido, y de ahí seguirá la enorme lista de expulsados. "La lista de los que habían sido condenados y excomulgados, con o sin juicio, era impresionante: además de Soupault estaban Roger Vitrac, Jacques Baron, Robert Desnos, Antonin Artaud, Raymond Queneau, Jacques Prévert, Joseph Delteil, Pierre de Massot y el pintor André Masson. De los del antiguo grupo, Louis

Aragon había quedado virtualmente solo al lado de Breton [...]"²⁹ Esa actitud dictatorial y hasta mesiánica de André Breton no era nueva, pues desde que se encontraba entre los dadaístas así le había arrebatado el liderazgo a Tristan Tzara:

Déjenlo todo.
Dejen Dadá.
Dejen a su esposa, dejen a su amante.
Dejen sus esperanzas y sus temores.
Abandonen a sus hijos en el rincón de un bosque.
Dejen la presa por el reflejo.
Dejen si es necesario una vida holgada, lo que les presentan como una situación con porvenir.
Partan por las carreteras.³⁰

El mensaje era claro: el que quiera seguirme debe dejarlo todo, así que ahora los que él había expulsado, en realidad, lo dejaban solo al lado de Louis Aragon.

Todo ese mundo de pasiones que se desata en el interior de André Breton hace del "Segundo Manifiesto" un documento catártico en el que vomitará sus odios contra todos los que habían demostrado no sólo cierta fuerza y autonomía, sino también la genialidad suficiente para oponerse a su poderosa influencia, logrando dar cauce a sus propios proyectos artísticos y de investigación, entre los que destacarán mayormente Antonin Artaud y George Bataille.

Creo que es extremadamente significativo ver que de nuevo se reúnen todos aquellos a quienes una tara u otra apartó de su primera actividad definitiva, ya que parece muy probable que tan sólo tengan en común su resentimiento. Por otra parte, me divierte pensar que no se pueda salir del surrealismo sin ir a caer a M. Bataille por cuanto esto demuestra que la rebelión ante el rigor tan sólo se

traduce en una nueva sumisión al rigor.³¹

Esta separación del grupo surrealista aportará a distancia puntos claves para observar sus contradicciones en los distintos aspectos de sus propuestas teóricas y en su práctica política y artística.

Así veremos que Bataille evidencia su contradicción política cuando comenta que:

En los primeros tiempos la «revolución surrealista» era independiente de la rebelión de las capas sociales inferiores, no se definía de otra manera que por un turbio estado mental acompañado de una fraseología violenta sobre la necesidad de una dictadura del espíritu. A continuación el surrealismo reconoció la legitimidad de la existencia de las organizaciones e incluso de los principios del comunismo marxista, viendo en él el único medio de alcanzar una solución indispensable en el orden real, pero una predilección elemental por unos valores superiores al «mundo de los hechos» se expresaba persistentemente en unas fórmulas tan banales como «rebelión del espíritu», etcétera.³²

Estas fórmulas que Bataille considera banales son el punto clave del surrealismo, pues para Breton era fundamental, como ya hemos visto más arriba, crear una sobrerrealidad a partir de la fusión de lo real y lo imaginario, la vida y la muerte, el futuro y el pasado, etc. Esta concepción unívoca, chocaba con la dialéctica hegeliana y marxista, por lo que Bataille entiende que Breton se engaña:

El señor Breton se engaña neciamente, engaña a su parroquia como un cura cuando pretende reducir de esta manera unas contradicciones tan resbaladizas para él como lo alto y lo bajo. ¿Cómo puede hacernos creer que sus estados predilectos están situados fuera de todo cuando no escribe una frase en la que no los sitúe por encima,

cuando no habla de otra cosa que de la «pequeña belleza oculta y de la accesible y grande belleza ocultable»?³³

De hecho Bataille resalta que Breton siempre se coloca “por encima” de las contradicciones propias de la naturaleza, pues obedece a una concepción de clase:

Para el individuo de la clase burguesa la única posibilidad de emancipación procede de la eventual acción de un complejo icario. Es imposible traicionar la propia clase por amistad hacia el proletariado, sino más bien por el placer de arrancar lo que muy bien puede llamarse «fuego del cielo», de acuerdo con una terminología típicamente nietzscheana; y ello por simple subversión, por el placer de enfrentarse a unas leyes pretendidamente intangibles.³⁴

Esta observación prevé que a la larga el surrealismo se quedaría en una “provocación escandalosa” susceptible de ser asimilada:

La suerte que les destinan los surrealistas consiste en utilizarlos en la literatura, a fin de alcanzar la absoluta grandeza patética que les descalifica y les ridiculiza pues cuando la sociedad burguesa se niega a tomárselos en serio y a aceptar su desafío limitándose a aislarlos en una declamación cuya impotencia les convierte poco a poco en fantoches de feria, los surrealistas tienen exactamente el destino que se han buscado, el que prefieren por encima de todo [...].³⁵

perdiendo la fuerza contestataria de sus orígenes y debilitado al punto de afirmar que si no es capaz de remover el corazón de un jornalero es como si ya perteneciera al “reino de las sombras”.

No hay bajeza que sostenga, en el momento presente, humanamente, la rabia de los letrados, de los aficionados a la poesía maldita, y lo que no es capaz de remover el corazón de un jornalero

es como si ya perteneciera al reino de las sombras.³⁶

Por otra parte, Antonin Artaud considera que vincularse al marxismo es aceptar la fragmentación de la propia vida:

Marx partió de un hecho, pero se prohibió toda metafísica. Y la juventud francesa de hoy considera que la explicación materialista del mundo es una metafísica falsa. Frente a la metafísica falsa surgida del materialismo de Marx, reclama una metafísica total que la reconcilie con la vida.³⁷

Su conflicto con Breton se establece a partir de que para Antonin el sentido de la vida está en ahondar en los abismos de sí mismo:

Como la vida, como la naturaleza, el pensamiento va de adentro hacia afuera antes de ir de afuera hacia adentro. Comienzo a pensar en medio del vacío y del vacío voy hacia lo pleno; cuando he alcanzado lo pleno puedo volver a caer en el vacío.³⁸

Mientras que para el materialismo, el individuo queda relegado como tal y su mundo emocional no importa. “La revolución comunista ignora el mundo interior del pensamiento y cuando se ocupa del pensamiento, lo hace por medio de la experiencia, es decir, por la parte exterior de los hechos”.³⁹

Ante estos dos extremos: uno hacia la radicalización de la conciencia social y la acción política, y otro hacia las profundidades del mundo interno, Breton trata de lograr la suprarrealidad o surrealidad colocándose por encima de las contradicciones: “El punto a que nos hemos referido es, a fortiori, aquel en el que deja de ser posible enfrentar entre sí la destrucción y la construcción”.⁴⁰

Esta síntesis ideal se sustenta en la utopía social bretoniana concebida como:

una sociedad que esté liberada de la esclavizante preocupación por conseguir el pan de cada día, en que las lavanderías comunales lavarán eficazmente las prendas de buena tela de todos los ciudadanos, en que los niños —todos los niños— estarán bien alimentados, gozarán de buenos cuidados médicos, estarán alegres, y absorberán los elementos de las ciencias y las artes como si del aire y la luz del sol se tratara [...].⁴¹

Pero Artaud, siempre va más lejos y propondrá una utopía más radical; ubicándose de nuevo en el interior del hombre:

Siempre hay una revolución pendiente a condición de que el hombre no se considere revolucionario sólo en el plano social, sino que además y sobre todo crea que debe serlo en el plano físico, fisiológico, anatómico, funcional, circulatorio, respiratorio, dinámico, atómico y eléctrico y por ello cesa de serse mortal y destinado al ataúd después de 100 años de vida que es la cifra media elegida por los curas del año 1000 e impuesta por ellos a toda la humanidad [...].⁴²

(El ocultismo)

Otro de los aspectos que Antonin Artaud confronta con Breton y el cual es el motivo principal de la correspondencia fechada en 1947, a raíz de la Exposición Internacional Surrealista, es el ocultismo. Para Breton es muy importante dirigir todos los planos de la conciencia y éste no puede escaparse, de tal manera que el mundo esotérico buscará aprehenderlo mediante ritos e iniciaciones provenientes de las religiones primitivas. Ante esta exhibición Artaud protesta:

Aquí es donde se revela toda mi fisiología dado que no veo que haya en el mundo alguna cosa a la cual se pueda ser iniciado. Cualquier

experiencia es resueltamente personal, y la experiencia de otro no puede servir fuera de él a cualquiera bajo pena de crear estas sórdidas polvaredas del *alter ego* [- . -].⁴³

Cada vez resulta más evidente que la dirección de Breton impone al movimiento caracteres de secta, pues su necesidad de controlar incluso el mundo mágico que el automatismo psicológico le había permitido atisbar desde los primeros experimentos de escritura automática, quiere ser operado bajo su control y supervisión del rito. Por ello Artaud se lanza a destruir el proyecto esotérico surrealista:

no hay ocultismo, ni magia oculta, sino maleficios, obscenas manipulaciones rituales de maleficio periódicamente dirigidas contra ciertas conciencias en las cuales participa toda la sociedad no con su inconsciente entregado a todo, sino de manera efectiva y con plena conciencia, y luego se sirve de otras manipulaciones obscenas al principio, matemáticas después, para ocultarlo, y ocultárselo a sí misma olvidándolo.⁴⁴

Este hecho también conlleva una antítesis, pues ¿acaso la actitud bretoniana y la de Artaud, de fondo, no están inducidas por la misma necesidad de sacralidad? Hay que recordar que el sentido fundamental del viaje que realiza Artaud a México es precisamente encontrar la antigua magia de las culturas prehispánicas. Es decir, entre Breton y Artaud se establece una supuesta lucha de contrarios inútil, pues el seguimiento de las acciones de este último nos

llevará a concluir que no había antagonismo entre ambos, sino una postura radical de parte de Artaud hacia los mismos puntos de interés que Breton no pudo asumir con la misma furia que logró Artaud, a riesgo de su propia vida.

No obstante, Breton tiene muy claro que su ideal de hombre nuevo, basado en la libertad integral, hay que buscarlo en medio de la teosofía y las

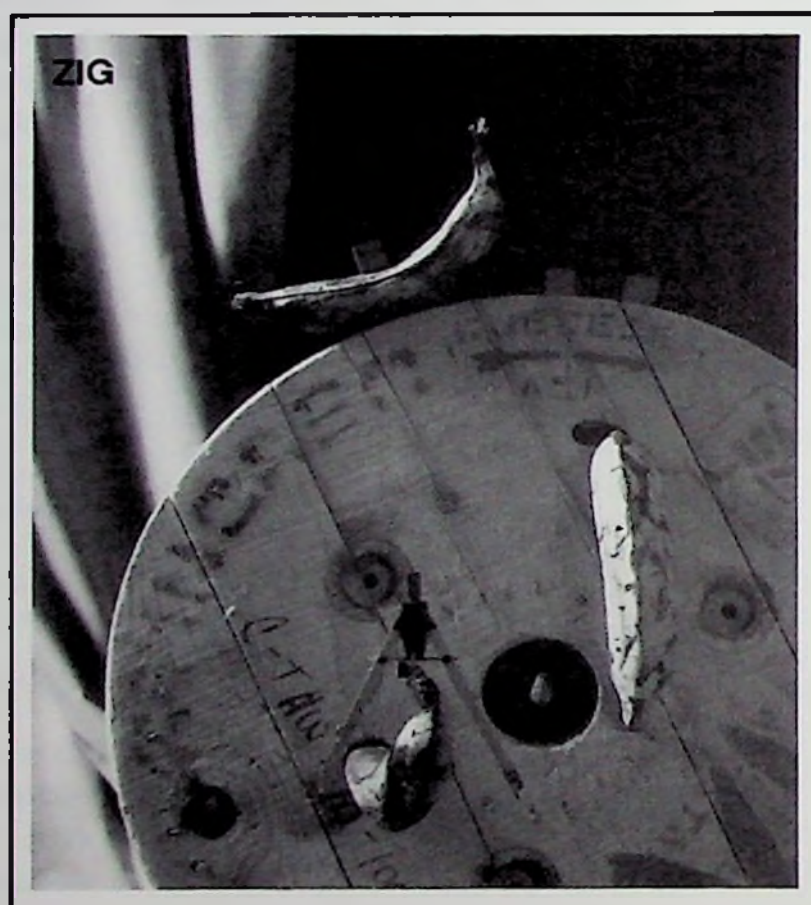
automatismo. Cuando Breton nos dice en el Primer Manifiesto: "escribid de prisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito" está procurando que se suscite en el individuo un estado alterado, que deberá propiciarse a sí mismo. La caterva de frases e imágenes que de manera espontánea surgirán sin importar ni el sentido lógico ni la imagen conceptual que proyecten, es parte de la expresión de ese estado alterado,

pues lo que interesa es precisamente que sea la arbitrariedad la que lo domine, al darse un corto circuito entre el significado y el significante, hasta el punto de lograr la ruptura de la realidad en el momento en que las cosas no impliquen necesariamente su nombre.

Este atentado contra la lógica permitirá la apertura de otros espacios a partir de diferentes medios: el sueño, el alucinamiento, la hipnosis y el estado de trance mediúmnico. Este último es el que le

permitirá a Breton abrirse a un concepto de sacralidad que cuestionará el mundo espiritual europeo, pues esta experiencia nos remite a los ritos de las culturas primitivas.

Todo este mundo maravilloso que Breton descubre en el éxtasis que se provoca a partir de la exasperación de los sentidos y a través de la práctica incontrolada de la poesía, nos acerca a la



doctrinas primitivas, rastrear fuera de la lógica racional, al hombre secreto, al que se guarda y reprime, pero que existe en esa subjetividad oculta que conserva las iridiscencias de una edad de oro, la capacidad de ser instrumento de revelación.

El automatismo

Esta búsqueda de lo oculto a través de la magia es un hallazgo que se da a partir del

experiencia de los místicos que se sintetiza en la "vía unitiva":

Este modo de conocer del poeta es no-racional (para no emplear el término equívoco de irracional) y correspondería llamarlo «esencial». Los mecanismos esquemáticos que usa la razón conforman un sistema de elementos deformados y convencionales, y constituyen barreras que impiden el acceso a lo más profundo. Ser poeta surrealista consiste [...] en «eliminar el control de la razón», y en abrir la puerta-trampa de este sótano profundo que constituye la morada fundamental del espíritu. Allí descubrimos al hombre en su peculiaridad última y al mismo tiempo en su trascendencia, en su salida, en su contacto directo con el cosmos, en su unidad universal.⁴⁵

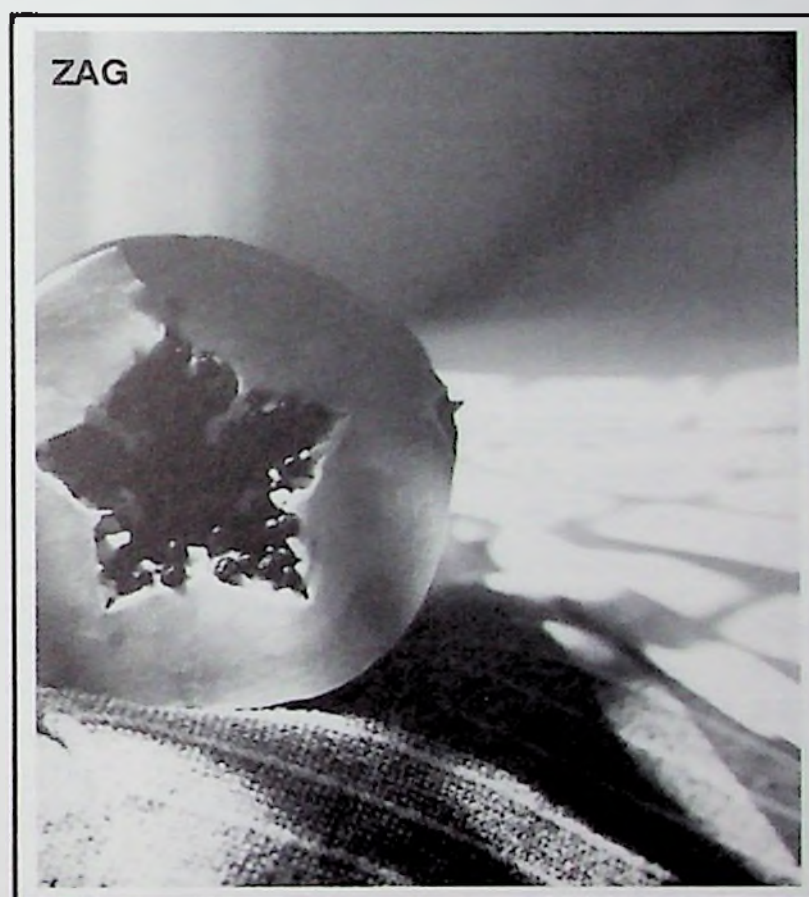
Y por otra parte apunta hacia una búsqueda que nos presenta una antinomia de carácter estético, pues si en su discurso declara que no debe existir preocupación estética, pues "las palabras y las imágenes se ofrecen únicamente a modo de trampolín al servicio del espíritu del que escucha",⁴⁶ es en la negación en donde se afirma una posibilidad más, a partir del juego surrealista, una nueva estética capaz de crear las más bellas imágenes, las que afloran vertiginosamente con el único fin de satisfacer el gozo del espíritu y energizar la vitalidad infantil que se halla en el sujeto aplastada por la lógica racionalista:

No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir al lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí

una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla después débilmente [...] sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes [...].⁴⁷

Esta estética del automatismo psicológico, de ninguna manera puede confundirse con una receta, pues ante todo parte de un proyecto ético y de una doctrina de la liberación integral

y empleo del automatismo: "si escribís, siguiendo un método surrealista, tristes imbecilidades serán, sin atenuantes, tristes imbecilidades".⁴⁸ A esta misma reflexión llega Breton y observa la necesidad de penetrar en el lenguaje: "me entregué a prestar una inmoderada atención a las palabras, en cuanto se refería al espacio que admitían a su alrededor, a sus tangenciales contactos con otras palabras prohibidas que no escribía [...]"⁴⁹



del hombre. Es más, esta técnica propuesta y experimentada para trabajarse en un diálogo ininterrumpido entre Breton y Philippe Soupault, presupone un conocimiento profundo, capaz de propiciar que las fuerzas soterradas en el espíritu se desaten, por ello es inútil que este estado del alma se trate de reproducir superficialmente con el único fin de participar de una vanguardia. De ahí que Aragon cuestione la falta de comprensión

Aunque teóricamente el surrealismo no se haya propuesto una ruptura formal, pues sus innovaciones técnicas son el resultado de sus actos espontáneos, "la confianza del surrealismo no puede estar bien fundada o mal fundada, por la sencilla razón de que no está fundada".⁵⁰ Su doctrina de la libertad es en sí misma una estética; y es aquí en los juegos surrealistas donde podemos localizar otra contradicción que se ubica en el terreno de la forma: ésta se manifiesta en que, después de haber teorizado tanto en torno a la escritura automática, hay una aceptación que se expresa tímidamente de que este tipo de escritura resulta forzada, desde el momento en que se concientiza su producción y sabemos, además, que "Breton mismo reconoció la necesidad de una organización del material automático con vistas al poema".⁵¹ De tal manera que este zigzag de contradicciones nos indican que estamos frente a un movimiento vital y dinámico cuya vigencia se prolongará tal

vez más de cuarenta años desde su nacimiento.

Sin embargo, estos tres ejes que aquí hemos tratado de analizar, y que aumentarían a seis las aristas de la "estrella de tres puntas" mencionadas antes por Octavio Paz, y señaladas desde un principio por el propio André Breton —libertad, amor y poesía—, ya se hayan debilitadas por las severas mutaciones que sufrió el surrealismo hacia la primera mitad del siglo.

En el aspecto político el movimiento pierde radicalidad, incluso llega a disciplinarse en algún momento frente a la política del partido dictada por Stalin; aunque después de los procesos de Moscú (1936-1937) Breton condene al partido y lo califique como "la más formidable negación de la justicia de todos los tiempos".⁵² Aun así, el surrealismo ya ha perdido la libertad inicial que lo había caracterizado como una fuerza radical contestataria y la furia que permitía liberar al salvaje ecléctico en su permanente lucha contra cualquier tipo de opresión.

En cuanto al ocultismo, que se descubría como un medio de liberación de la subjetividad, y de la creatividad, ya vemos cómo Artaud cuestiona la creación de modelos basados en ritos que se vinculan con la magia negra. La escritura automática pierde la audacia de la primera etapa, pues el poema se reordena, acabando así la estética de la aventura interior y sólo se le concibe como materia previa a la organización del texto en el que ya se pondera su valor estético en la forma.

Todas estas contradicciones nos hacen ver al surrealismo como un

movimiento irresistible a las fuerzas mutantes, imposible de sostenerse sólo sobre la "estrella de tres puntas", que Breton había colocado como eje central de su propuesta. Son más los hilos que tensan el entramado de la realidad y también más fuerte la realidad objetiva que puede devastar con diferentes golpes la estructura del sueño. Por eso después de la segunda Guerra, el surrealismo es también un castillo devastado que desea sobrevivir ondeando su bandera de resistencia y desesperanza en busca de un lugar de exilio.

El surrealismo exiliado

América

El surrealismo no sólo buscó asentamiento en otras tierras después de la guerra, su propia vitalidad exigía propagar la "buena nueva", así que si por razones de supervivencia emigra a nuestro continente, antes lo hizo a los demás países europeos de manera expansiva, y Francia, a pesar de que sirvió de cuna a los primeros brotes del germen surrealista, no mantuvo la exclusividad del movimiento. Sin embargo, es necesario señalar de qué manera cruza el gran charco y se extiende a lo largo del continente americano.

Hemos dicho anteriormente que a raíz de la "expulsión" de los artistas disidentes de la política bretoniana cada cual tomó su camino; pero Antonin Artaud comienza a indagar la historia antigua de la civilización indígena mexicana y concentra toda su energía para realizar su viaje a México (1936) pues considera que "no hay nada mejor que hundirse en un país para retirar

los vestigios movedizos y para detectar directamente su fuerza".⁵³

De tal manera que Artaud llegará a México cuando el país se reconstruye dentro del ambiente pos-revolucionario que Lázaro Cárdenas representa dentro de una naciente democracia liberal que no volverá a repetirse por lo menos hasta lo que va del siglo. Esta etapa política ha permitido experimentar nuevas expresiones del arte a través de los muralistas y de las nuevas tendencias literarias, sobre todo en la novela de la Revolución y en la poesía de los Estridentistas y los Contemporáneos, pues ambos, aunque desde diferente perspectiva, comienzan a difundir en sus medios a los escritores de las últimas vanguardias europeas. Así que cuando Breton llega, dos años después que Artaud (1938), ya hay un ambiente de renovación creado que favorece no sólo la divulgación del pensamiento surrealista, a través de conferencias, lo que dará pie a que se planeé incluso la exhibición de objetos y obra plástica en la Exposición Surrealista de México (1940). Aun así todas estas actividades proselitistas no lograron hacer crecer el árbol surrealista en la poesía mexicana.

Es posible que en México haya pasado algo semejante a lo que sucedió en España, pues nuestras vanguardias nacionales no se sorprendieron demasiado ante quienes se reconocían como los representantes de la vanguardia europea, pues de hecho nuestro país ya vivía su propia vanguardia y se valoraba y preciaba de ello. Además, habría que señalar que, por más que se diga que México

es un país surrealista, no puede serlo cabalmente, si entre sus características sociales y políticas está la corrupción, la pobreza extrema y el atraso cultural de las masas. Sin embargo, México ya pugnaba desde la segunda década del siglo XX por estar inmerso en el ámbito de la renovación artística y cultural apartando su provincianismo connatural.

Ahora bien, España participa también de una renovación política y cultural muy importante. No obstante se haya mantenido al margen en la primera Guerra para vivir intensamente conflictos que en todos los aspectos la afectan —la huelga general de 1917, el golpe de Estado de 1923, la dictadura de Primo de Rivera, terrorismo, represión, etc.— y propician una imprecable necesidad de renovación que arranca desde la Generación del 98, se consolida en la del 27, y continúa su curso por el Ultraísmo y el Creacionismo, que se relacionan directamente con el surrealismo. Ante este panorama, Francisco Aranda, en un tono más que afirmativo, asegura que de la Península proceden “centenares de obras escritas y millares de pintadas que cuentan entre las más señeras del surrealismo mundial”.⁵⁴ Sin embargo, al faltar el sustento teórico, aún no se considera como tierra surrealista a la Península, aunque también Rafael Alberti remarca que “los poetas acusados de este delito sabíamos que en España —si entendemos por surrealismo la exaltación de lo ilógico, el subconciente, lo monstruoso sexual, el sueño, el absurdo— existía ya desde mucho antes que los franceses intentaran definirlo y exponerlo en sus manifiestos. El

surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular”.⁵⁵

Todas estas afirmaciones nos remiten a una misma conclusión que de diversas formas se ha sintetizado, pero que en voz de Gómez de la Serna se compacta sabiamente: “no hace falta conocer el surrealismo para ser surrealista. El surrealismo es lo que gritan confusamente los seres desde su inconciencia”.⁵⁶

Francisco Aranda, a lo largo de su estudio, exalta con emoción afirmativa el fenómeno vanguardista, promoviendo el reconocimiento del surrealismo español.

Sin embargo, las obras hablan por sí mismas y a través de ellas podemos considerar que el surrealismo prende de manera diferente en España. Los españoles consideran que la escritura automática es casi imposible, pues siempre existirá un mínimo control, si en verdad se quiere hacer un poema; por lo tanto, “los poetas surrealistas españoles son menos arbitrarios y mucho más lógicos y coherentes que los de sus correligionarios franceses [...]”.⁵⁷

La distancia temporal nos favorece también para revisar las características propias del surrealismo español. Mario Rojas, en su tesis sobre Luis Cernuda, afirma que si comparamos, por ejemplo, un poema de Jean Arp con cualquier texto surrealista español, jamás encontraremos el “despliegue ininterrumpido y de manera anárquica de imágenes arbitrarias e incoherentes (pues en un) texto surrealista español encontraremos que siempre hay

una idea o concepto que el autor trata de comunicar [...]”.⁵⁸

Tal vez sean sutiles las diferencias entre los distintos surrealismos del mundo, pero el español mantendrá algunas que le otorgan calidad especial. Según la relación de poetas estudiados por Francisco Aranda, y por las lecturas personales directas de poetas españoles de este periodo, podríamos entresacar algunas características propias:

- Los poetas españoles mantienen una relación con la realidad objetiva, por más que sus imágenes resulten insólitas, es decir, la propuesta bretoniana de lograr la arbitrariedad máxima en dos elementos implicados no se da.
- Otra característica es que no logra mantenerse dentro del espíritu lúdico francés.
- No hace concesiones frente a lo hermético.
- Se libera de la métrica, pero mantiene ciertos ritmos internos.
- Es altamente erótico y violento.
- Posee una fuerte carga de crítica social.
- La enumeración caótica tiende a la integración; más que a la yuxtaposición, más que automatismo, hay intensidad y pasión.
- Las imágenes del sueño y las de la pesadilla poseen un sustrato del imaginario social popular.
- Posee un vocabulario violento, alude a lo repugnante.
- Utiliza términos que tienen que ver con la técnica y los nuevos inventos.
- No hay tanta preocupación por el ocultismo.
- No desea romper con la tradición, sino integrarla a la nueva expresión.

- Se asume desde un principio como una nueva propuesta estética, sin evasiones.
- Y nunca triunfa absolutamente lo irracional.

Todas estas variantes del surrealismo español determinan la producción poética de la mayoría de los poetas hispanoamericanos; pero para dar cuenta minuciosa de ello se requerirían años de investigación, así que nos concretaremos a dar una visión panorámica de los principales nombres, partiendo de México, para concentrarnos por fin en Perú y finalmente en la poeta Blanca Varela, en la que recae el sentido final del trabajo.

Ya hemos visto que el surrealismo por su propia naturaleza necesita de una participación grupal y que a raíz de la segunda Guerra, la mayoría de los artistas surrealistas se dispersan. Esto de por sí debilita aún más el movimiento, pues ya se ha apuntado que tanto las contradicciones conceptuales internas, como los conflictos de Breton y los surrealistas, hacen que la propuesta ética y artística se relaje y llegue a América ya en un estado de resistencia, no sólo frente a la política fascista europea, sino ante su propia decadencia. De esta manera podemos decir que lo que llega al nuevo continente es más que nada un afán vanguardista que será captado por los espíritus más abiertos y sensibles de nuestros países latinoamericanos.

No importa que el surrealismo llegue tarde a México, por ejemplo, lo que importa es el deseo de dejar de ser provinciano, de incorporarse al concierto de las naciones y asumir el derecho de participar dentro

de la estética de la renovación. Sin embargo, no hay que olvidar que en Hispanoamérica ya se había manifestado esa necesidad de cambio, de acabar con la "chochez literaria", con los usos exquisitos de las resonancias modernistas, con la poesía rimada de sintaxis lógica, con el espíritu viejo del poeta declamador y cursi.

Huidobro, en 1916, como parte del Futurismo, participa directamente de la vanguardia europea, escribe en francés, lanza manifiestos contra Breton, y en Madrid inaugura el Creacionismo con su poema *Ecuatorial* y *Poemas Áticos*. En Argentina los Ultraístas comienzan a manifestar sus propuestas estilísticas, y Borges, en 1921, en *Martín Fierro* hace una hermandad del Creacionismo y el Ultraísmo en su estancia en España, no encontrando conflicto en incorporar a su poesía también elementos cubistas y expresionistas.

En México, José Juan Tablada juega con la disposición espacial de la palabra en sus haikus y Ramón López Velarde le imprime un nuevo tono coloquial y anticonvencional al lenguaje poético de principios de siglo. Posteriormente dos grupos antagónicos enarbolan la renovación poética vanguardista: los estridentistas, quienes compartirán mucho de la estética futurista, cubista y hasta elementos del surrealismo: exaltan la velocidad y la máquina en un canto explosivo, sin convencionalismos en la organización sintáctica, y son quienes prácticamente inauguran la entrada de la vanguardia en nuestro país.

Contraponiéndose a los estridentistas, los contemporáneos nunca abandonarán su estética refinada, de estructuras formales bellas, pero sin alteración de la sintaxis tradicional; con una renovación en la imagen y la metáfora y dueños también de un espíritu abierto al cosmopolitismo y a las nuevas propuestas vanguardistas, compartirán la meta de renovación e inclusión a las nuevas tendencias.

Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo universal. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras.⁵⁹

Esta misma "misión" se asume en las publicaciones insidiosas de manifiestos recalcitrantes como *Actual*, de los estridentistas, así como sus revistas: *Ser* (1922), *Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926-1927), en donde publican Manuel Maples Arce, Germán List Arzuvide, Arqueles Vela y otros poetas que sin ser tan famosos le dieron fuerza al movimiento. De este grupo es el siguiente fragmento del Manifiesto Estridentista:

PROCLAMANDO: Como única verdad, la verdad estridentista. Defender el estridentismo es defender nuestra vergüenza intelectual. A los que no estén con nosotros se los comerán los zopilotes. El estridentismo es el almacén de donde se surte todo el mundo. Ser estridentista es ser hombre. Sólo los cunucos no estarán con nosotros. Apagaremos el sol de un sombrero.

FELIZ AÑO NUEVO.

¡VIVA EL MOLE DE
GUAJOLOTE!

Puebla, Enero 1 de 1923⁶⁰

Por su parte, los contemporáneos tienen una trayectoria de publicaciones que arranca desde 1926, con *Gladios*, hasta llegar a la revista que recorrerá el continente de 1928 a 1931, *Contemporáneos*. En estas revistas mexicanas encontraremos publicados a los escritores europeos y latinoamericanos de la actualidad, como Proust, Valéry, T.S. Elliot, James Joyce, Guillermo de Torre, Borges, Neruda, etc. y los poetas de las últimas vanguardias hispanoamericanas. Este tipo de revistas disidentes de la retórica formal, circularán en las ciudades modernas de Latinoamérica. Así tenemos al periódico *Martín Fierro* en Argentina, que aunque su nombre nada tiene que ver con la vanguardia, publicará entre 1924 y 1927 "las tendencias literarias y artísticas que apuntan o se definen en nuestro medio —por audaces que sean— para cumplir nuestro plan de difusión de ideas e intenciones modernas".⁶¹

Accreándonos por fin a los límites geográficos que más nos interesan en el presente trabajo, diremos que Perú irrumpe con furor dentro de la provocación vanguardista con un movimiento altamente iconoclasta, fechado en Lima el 23 de octubre de 1924, en el que leemos letanías tan agresivas y mandatarias como las siguientes:

PROLOGO-MANIFIESTO

Diremos las cosas sintéticamente.

Queremos renovación espiritual. Queremos que a nuestro empuje y al ardor convencido de nuestra misión, desaparezca tanta farsa, tanta chochez literaria, tanto fanteoche de papel, tanta vejez conservadora, tanta roña mental cínicamente extendida en lo que hemos dado en llamar nuestro ambiente

literario y artístico. Más, queremos derrumbar falsos valores, ésos que sin ser la acción de la juventud revisora y audaz flotarían sobre los lomos de la muchedumbre, como cadáveres en el mar [...].⁶²

Éste es el tono con el que en la mayoría de las publicaciones de las primeras décadas de nuestro siglo se irrumpe en el ámbito de la nueva literatura. Esa agresividad manifiesta una energía vital renovadora que exigirá su lugar en las nuevas tendencias vanguardistas, incluyéndose en ellas con un lenguaje propio, con motivos nuevos, temas nuestros, en fin, con una sensibilidad que aportará nuestro espíritu nacional y nuestra particular visión del mundo en el ámbito del arte contemporáneo.

El surrealismo peruano no comenzó en la época del exilio europeo, como sucedió en México, cuando algunos artistas surrealistas llegaron entre los quince mil exiliados españoles que el presidente Lázaro Cárdenas recibió, más que como refugiados, como huéspedes de honor. Perú se representaba en París dentro del propio grupo surrealista con César Moro, quien firmó, junto a su íntimo amigo Paul Eluard, el Primer Manifiesto de Breton. César Moro, poeta, pintor y músico, había llegado a París, autoexiliándose, en 1924, hartos no sólo del gobierno oligárquico civilista —que por segunda ocasión encabezaba Augusto Bernardino Leguía, quien se caracterizó por una aparente política modernizadora, pero cuyo verdadero rostro fue la represión política y el atraso social—, sino de la cultura ñoña incapaz de respetar el lenguaje libre y violento del poeta ni sus

preferencias sexuales. Esto tal vez explique que César Moro no haya querido permanecer en su patria a su regreso de París (1937), sino que encuentra en México (1938) un lugar amable, al lado de un buen número de amigos, entre los que destacan Xavier Villaurrutia y Agustín Lazo; poco después se hará más grande el círculo cuando llega la emigración surrealista en 1940. Sin embargo, la tierra comienza a llamarlo y vuelve a Perú en 1948, permaneciendo allí hasta su muerte en 1956.

Desde tiempos atrás, Perú ya estaba dentro de la vanguardia, gracias a la publicación de *Trilce*, con el que Vallejo verdaderamente se liberará del modernismo en 1922. Además, cabe señalar que Vallejo se había instalado en París un año antes que Moro y que permanece ahí hasta su muerte en 1938. Lo extraño del caso es que Vallejo nunca se halla inmerso dentro de la teoría vanguardista, antes bien arremete contra ella en la revista que funda en París, junto con Juan Larrea, bajo el nombre de *Favorables París Poema*.

Esto se observa, en los artículos que Hugo J. Verani rescata de viejas revistas peruanas, como por ejemplo el titulado *Poesía nueva* publicado en París en julio de 1926 y reproducido en la revista *Amauta* cuatro meses después, del que tomamos la siguiente cita:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir "telégrafos sin hilos", a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor:

la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva.⁶³

Esta crítica al uso del lenguaje técnico futurista en la poesía se verá ampliado con mayor rigor en otro artículo publicado en la revista *Variedades de Lima*, en 1927, titulado "Contra el secreto profesional", en el que veremos que Vallejo cuestiona con una ironía tremenda los postulados del surrealismo:

América presta y adopta actualmente la camisa europea del llamado "espíritu nuevo", movida de incurable descastamiento histórico. Hoy, como ayer, los escritores de América practican una literatura prestada, que les va trágicamente mal. La estética —si así puede llamarse esa grotesca pesadilla simiesca de los escritores de América— carece allá, hoy tal vez más que nunca, de fisonomía propia. Un verso de Neruda, de Borges o de Maples Arce, no se diferencia en nada de uno de Tzara [...]. Nueva máquina para hacer imágenes. Sustitución de la alquimia comparativa y estática, que fue el nudo gordiano de la metáfora anterior, por la farmacia aproximativa y dinámica de lo que se llama "rapport" en la poesía de d'après-guerre. (Postulado europeo, desde Mallarmé, hace 40 años, hasta el superrealismo de 1924).⁶⁴

Hubo otras publicaciones que abrieron brecha en la búsqueda de una nueva expresión: en 1917 aparece *Panopla Lírica*, poemario de Alberto Hidalgo, en el que se hermana al Futurismo italiano; la revista *Flechas*, publicada en 1924, se declara abiertamente vanguardista con el manifiesto citado anteriormente. Hubo una revista cuyo nombre fue tan largo, que tuvo una palabra para cada número:

Hangar-rascacielos-timonel-trampo lín (1926-1927), revista que fue cambiando de nombre en cada uno de sus cuatro números:

Poliedro (1926), *Hurra* (1927), *Guerrilla* (1927), etcétera.⁶⁵

Pero la más importante de todas estas revistas fue *Amauta*, dirigida por José Carlos Mariátegui. Esta revista se movió por toda Hispanoamérica en sus cuatro años de vida (1926-1930) y difundió las propuestas estéticas vanguardistas y un ideario político que certificaba la "formación de un espíritu indoamericano, fundado en la reivindicación de valores autóctonos [...] la promoción de tres escritores de inconfundible originalidad [...] Carlos Oquendo de Amat [...] Martín Adán y César Moro y la difusión de los otros surrealistas peruanos [...] Xavier Avril y Emilio Adolfo Westphalen".⁶⁶

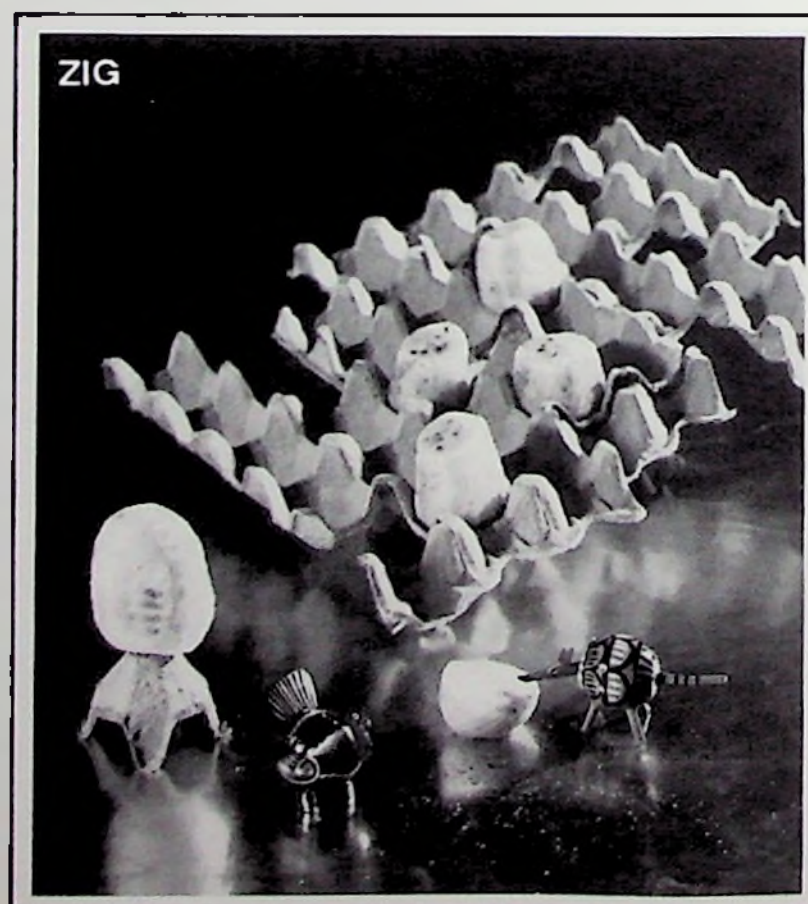
Este afán vanguardista seguramente favoreció y desconcertó a algunos exiliados que encontraron un Perú extrañamente dispuesto a las transformaciones culturales, pero con severos problemas sociales y políticos; con una economía basada en la inversión extranjera y en el saqueo de las minas y de los productos agrícolas mejor cotizados como el algodón; con una población indígena cuya mortandad la mantenía a raya, y con una enorme cantidad de habitantes

analfabetas. No en balde Julio Ortega señala:

No podríamos entender nuestra realidad sin las evidencias del subdesarrollo. En este caso se trata de una realidad sometida por la miseria y, por lo mismo desposeída del más elemental de los derechos humanos: el derecho a comer.⁶⁷

Así que cuando algunos de los exiliados españoles llegan a Perú, como Juan Larrea, que permanece un tiempo entre los incas, este mundo de contrastes debió haberlo sorprendido enormemente. No obstante, era parte de una experiencia que a los españoles les favoreció tanto como a los países anfitriones hispanoamericanos. Éste sí fue un verdadero encuentro fraterno que nos permitió borrar, por lo menos en las clases medias, los antiguos rencores coloniales.

Todo esto nos hace pensar que cuando Breton avizoraba el futuro del surrealismo no se equivocaba en afirmar que



extendería sus dominios. Juan Larrea nos permite ubicarnos en ese tiempo en que la realidad se impone a lo surreal y pesa más la guerra que el sueño:

Con la guerra, el grupo (surrealista) se ha diseminado dividiéndose sintomáticamente en dos partes: una que corresponde a lo que hay en él de viejo mundo y que permanece en Europa (París, Marsella, etcétera) y otra que ha sido proyectada al mundo nuevo.⁶⁸

Esta situación de exilio imponía a los artistas e intelectuales españoles buscar poco a poco el lugar apropiado para recomenzar la vida, para arraigarse en nuestras tierras

La guerra europea se nos echaba encima y [...] el lugar de los españoles y sobre todo de los intelectuales, estaba en Hispanoamérica, único sitio en donde por razón del idioma podría encontrar trabajo adecuado a sus aptitudes y difundir los sentimientos antifascistas por los que habían luchado y padecido.⁶⁹

Otros artistas sólo venían a América como un refugio transitorio que terminó por adoptarlos durante el resto de sus días, como en el caso de Remedios Varo, quien sin proponérselo encontró en nuestro continente una nueva patria:

Llegué a México buscando la paz que no había encontrado, ni en España —la de la revolución— ni en Europa —la de la terrible contienda—, para mí era imposible pintar entre tanta inquietud.⁷⁰

Volviendo a Juan Larrea —cuyos ensayos de pronto se dispersan entre la crítica y la afirmación y el recuento de hechos misteriosos como el “caso Brauner”— nos encontramos que él también llega a la misma conclusión que otros surrealistas, de mirar a América

como la tierra prometida del surrealismo:

[...] el destino americano se acusa con nitidez. Puede decirse en principio que éste es el mundo donde sueño y realidad están llamados a resolver su antinomia, donde ha de realizarse la Videncia o supervisión necesaria para alcanzar un nuevo conocimiento.⁷¹

De hecho, el surrealismo desde sus orígenes precursores —nos lo recuerda también Larrea— se ha nutrido de América, baste señalar la presencia de Lautreamont, quien hizo germinar la semilla de Maldoror en Francia.

Todo este ambiente de afanes vanguardistas, que aquí han quedado esbozados, nos permiten entender que por diversas razones el fenómeno surrealista peruano cumplió el proyecto intuido azarosamente no sólo por Breton, sino por otros artistas más, de situar al surrealismo como una nueva tradición que oscila entre el pasado y el futuro, como lo hace ver Pierre Nabille:

[...] el surrealismo, último producto poético del mundo occidental en su tendencia a su superación futura, indica y revela que el reino de la realidad se ubica en el nuevo mundo”.⁷² Esta frase es de Pierre Nabille citado por Juan Larrea, ya hemos visto que dos poetas peruanos, Moro y Vallejo, se han instalado en Francia durante

los inicios del surrealismo y de esta manera, la inclusión del Perú a la vanguardia europea es directa y pronta. Hemos comentado también, a través del recuento de revistas que surgieron con la euforia de la renovación poética que Perú estaba comprometido, mucho antes de la emigración de exiliados europeos, con las vanguardias y que todo el ambiente cultural que se sentía dentro de ciertas esferas sociales era propicio a la aparición del surrealismo, mucho antes que en los demás países de Hispanoamérica, por lo que no es de extrañar que la adopción del surrealismo en esta parte de Sudamérica sea mucho más rápida, auténtica y sincera que la de otros países que tuvieron que esperar el fenómeno del exilio para aceptar su inclusión dentro del movimiento. Y hay quien propone, no sin hacer de su frase una hipérbole, que: “tal vez sería más interesante decir que el



surrealismo de Breton y compañía es un movimiento literario peruano".⁷³

Además de Moro y Vallejo, dos figuras consolidan la fuerza vital del surrealismo peruano: Emilio Adolfo Westphalen y Jorge Eduardo Eielson con estos dos poetas podemos ubicar cronológicamente la aparición de nuestra poeta que se ha convertido en promesa del trabajo.

La poesía de Blanca Varela

Blanca Varela es un extraño fenómeno en la poesía vanguardista hispanoamericana, pues ya raro fue en sí mismo el hecho de que dentro del surrealismo europeo las mujeres creadoras incursionaran y formaran parte de los grupos de artistas que habían tomado los medios para difundir su trabajo; incluso podemos revisar en las antologías sobre el tema y sólo encontraremos dos o tres nombres de mujeres, entre las que destacan mayormente las pintoras —Maruja Mallo, Leonora Carrington y Remedios Varo. Las mujeres más que nada fueron las musas de los poetas y de los artistas plásticos, como el caso de la hermosa rusa Gala que trascendió la triste vida mortal a través de la poesía de Eluard, y del triángulo conflictivo-amoroso entre Max Ernst y el poeta, hasta llegar a encontrar el icono perfecto en las obras de Salvador Dalí.

Bien comenta Eduardo Wsterdahl que la mujer surrealista aparece "después de los objetos, como parte de la atmósfera de los sueños" y,

aunque sea el motivo esencial de la poesía erótica, es volátil e inaprehensible. Es decir, es una musa.

En las antologías de la poesía hispanoamericana contemporánea encontramos ya más nombres de mujeres, pero no tantos, pues en la antología de Julio Ortega, una de las más recientes que reúne poesía, hispanoamericana actual, sólo aparecen siete mujeres poetas, entre las que se incluye a Blanca Varela. Sin embargo, mujeres que hayan participado de la atmósfera surrealista casi no existen.

Tal vez fueron esos hombres libres que encabezaron el grupo surrealista quienes sólo les permitieron ser musas, o la propia condición de la mujer no favorecía asumir otro sitio menos incidental y marginal.

En una entrevista hecha a través de este moderno sistema de comunicación llamado fax —que mereciera ser nuevo tema poético—, Blanca Varela responde un breve cuestionario en el que expresa su punto de vista acerca de la marginación de la mujer creadora.

No existió marginación en mi primera época (1950-1960) porque no había prácticamente poetas mujeres. Actualmente, si existe, no es relevante pues ha crecido considerablemente el promedio de mujeres que escriben y publican.

Esta respuesta en la que Varela niega la marginación, tácitamente la afirma, pues al decir que no había poetas mujeres, no podríamos pensar que a éstas no les interesara la poesía; sino más bien que estaban confinadas a sus funciones tradicionales. Hecho que de alguna manera hace

resaltar la extraordinaria presencia de nuestra poeta.

Por otra parte, es importante señalar que la mujer latinoamericana en la primera mitad del siglo tuvo que librar una de las más fuertes luchas existenciales para arrancar a la vida su derecho a la creación y a la conquista del mundo intelectual. Este hecho que los hombres no suelen valorar, debe ser considerado para poder entender más claramente no sólo el contexto de nuestra escritora, sino el porqué de la escasa difusión de su trabajo.

Desafortunadamente, hoy en día la poesía de Blanca Varela no ha sido estudiada críticamente y aún permanece desconocida, incluso en los círculos de lectores cultos. No hay estudios publicados sobre su obra, salvo los dos prólogos de sus libros, el primero de Octavio Paz, sobre *Ese puerto existe* y el de *Canto villano, poesía reunida*, escrito por Roberto Paoli; un artículo de José Miguel Oviedo, publicado en la revista del Colegio de México, *Diálogos*, en 1979, y breves comentarios en las antologías de Stefan Baciú (1974) —actualmente inconseguibles— y en la de Julio Ortega (1985), por lo que he recurrido al "azar objetivo", que mucho tiene que ver con la magia, para lograr localizar personalmente a doña Blanca Varela.

La razón de esta marginación sería necesario rastrearla en ese círculo vicioso de nuestras civilizaciones modernas que permanecen viendo con recelo la obra artística de las mujeres, y más aún las que el destino señaló como lugar de nacimiento algún

sitio de nuestros países
tercermundistas.

Sin embargo, para la poeta
peruana no importaron los
obstáculos de las costumbres, ella
sale al mundo con una fuerza
interior que no reconoce barreras.

Los datos biográficos que
enseguida se apuntan fueron
tomados de un artículo escrito
por el filósofo peruano David
Sobrevilla, publicado en Perú en
1986, y del cual he tomado
algunas citas.

Blanca Varela nace en Lima,
cuando el surrealismo es una
fuerza explosiva, justamente a los
dos años de haberse publicado el
Primer Manifiesto (1926), dentro
de una familia de artistas. Su
madre fue una célebre pianista y
compositora de vales criollos,
Serafina Quinteras. Su ambiente
familiar le favorece en su acervo
de lecturas, pero es en la
universidad en donde se hace de
un buen grupo de amigos que la
vinculan directamente con la
poesía de vanguardia.

[...] Fue precisamente Salazar Bondy
quien le descubrió autores españoles
como Quevedo, Góngora, García
Lorca y Cernuda, a franceses, alemanes
e ingleses como Nerval y Mallarmé,
Rilke y Elliot y a peruanos como
Martín Adán. E. A. Westphalen y
Xavier Abril. . . otros conocidos y
amigos de la época fueron los también
poetas Javier Sologuren, Jorge
Eduardo Eielson y Francisco Bendejé.

En su época de estudiante conoce
al pintor peruano Fernando de
Szyszlo, quien será su esposo y
juntos conocen a Octavio Paz.

[...] En 1949, cuando viajamos a París
por primera vez hicimos una gran
amistad, que hasta hoy perdura.
Octavio Paz fue muy generoso y me
estimuló muchísimo en mis primeros
pasos en la literatura, así como el poeta

nicaraguense Carlos María Riva.
Gracias a Octavio Paz conocimos a
Breton y al grupo que durante esa
época lo rodeaba en el café de la Place
Blanche. Muchos años más tarde al
reencontrarnos con Paz en México, fui
invitada por él a publicar mi primer
libro de poemas, *Ese puerto existe*, en la
serie Ficción que creó en la editorial
veracruzana.

Otro de los espacios vitales que
influyen de manera determinante
en su trabajo fue "La Tertulia de
la Peña Pancho Fierro". Allí
conoció a importantes nombres
de la literatura contemporánea:

Allí conoció a José María Arguedas, y a
César Moro, a Sabogal, Julia Codesido,
Sérvulo Y. Crau, al exiliado español
Corpus Barga, y por supuesto a las
hermanas Bustamante. Escritores
extranjeros que visitaron La Peña
fueron, entre otros, Pedro Salinas,
Jouvel, Christopher Isherwood,
Dámaso Alonso, Barbero, Ontañón.
En el local de Pancho Fierro se
conversaba, se escuchaba música criolla
y andina y también se bailaba.

Este ambiente intelectual
peruano gozaba de una atmósfera
surrealista, que la propia poeta
nos marca:

No se adoptó el surrealismo a través de
poetas europeos exiliados o no.
Quienes crearon no sólo un clima
surrealista en los medios literarios
peruanos fueron César Moro y Emilio
Adolfo Westphalen. Para consulta de
esto recomiendo la lectura de las
revistas *Las Moradas* y *Amanu*, que
dirigió Westphalen en el Perú.

En la revista *Las Moradas* (1947)
participaron el pintor Szyszlo,
Sologuren y Salazar Bondy. La
poeta nos amplía la información
en la entrevista:

A través de los mencionados poetas
tuvimos una cierta influencia del
surrealismo y un acercamiento a sus
documentos y obras. Moro y
Westphalen sí hicieron manifiestos y
exposiciones con este tenor. Y sus
obras de poesía fueron muy

importantes para nosotros. Además, las
visitas al Perú del poeta Enrique
Molina, de franca estirpe surrealista, y
con quien tuvimos gran amistad, nos
acercó y produjo el posible germen
surrealista que tuvo influencia —hablo
aquí de mi caso— en mi primera
poesía.

Todo este ambiente surrealista
llega a su máximo
enriquecimiento, cuando ya en
París

por intermedio de Paz se incorporaron
Szyszlo y Blanca Varela de inmediato al
círculo de intelectuales
latinoamericanos y españoles que se
reunía en el café Flore, después en el
café Des Litats y en casa del poeta
mexicano. Entre otros frecuentaron a
Carlos Martínez, Cortázar, Serrano
Plaja, Cardenal, Palau y Rufino
Tamayo. París era entonces una fiesta
también para los latinoamericanos.
Lefán y discutían, escuchaban música y
bailaban, tomaban y se divertían.

De todo este mundo inmerso en
la bohemia parisina nos da cuenta
Octavio Paz a lo largo de su
prólogo a *Ese puerto existe*, en el
que el premio Nobel recrea, no
sólo el París de posguerra, sino el
espíritu que reinaba entre los
artistas que de alguna manera se
negaban a la muerte de la
surrealidad, por la que algunos
habían apostado hasta la vida.

No creíamos en el arte. Pero creíamos
en la eficacia de la palabra, en el poder
del signo [...] escribir era defenderse,
defender a la vida. La poesía era un
acto de legítima defensa [...] había
trampas en todas las esquinas. La
trampa del exilio, la del "arte
comprometido", la de la falsa pureza
[...] en aquellos días todos cantamos.
Y entre esos cantos el canto solitario de
una muchacha peruana: Blanca Varela.
El más secreto y tímido, el más natural
[...].⁷⁴

Varela hace un segundo viaje a
París en el que tendrá ocasión de
conocer "a Sartre y Simone de
Beauvoir, a Jean Genet y Henry

Michaux, a Giacometti y Fernand Léger, a Mouloudji y a Juliette Greco. En 1954 Blanca y Fernando de Szyszlo viajaron juntos a Florencia".

Otro de los viajes que hizo el matrimonio duró tres años de estancia en Washington (de 1957 a 1960). Toda esta vida llena de estímulos le permite ubicarse no sólo dentro de la vanguardia peruana, sino incluirse en el primer mundo de la cultura contemporánea, pues sus viajes la acercaron a un trato directo con los artistas representativos del movimiento. Frente a este asunto nos comenta:

Conocí a André Breton y a Benjamin Peret en 1950, y a Paalen más tarde. También conocí a Remedios Varo en México, mucho después, en casa del pintor Juan Soriano.

En medio de este ambiente de vanguardia intelectual, parece muy extraño que su poesía sea tan poco conocida. Quienes han comentado su trabajo coinciden en que Blanca Varela no procuraba la divulgación de su obra, antes al contrario prefería las publicaciones de tirajes cortos, casi marginales, pues "la decisión de publicar no es algo a lo que la autora llegue con facilidad y sin vencer los fantasmas del pudor [...]."⁷⁵

Hemos señalado que la poesía varelana se enmarca dentro de un ámbito surrealista, tanto por la influencia directa de los poetas peruanos, como por la resaca surrealista francesa de la posguerra, sin embargo, Varela considera que existe un malentendido acerca de su filiación poética, pues según ha dicho, sólo la primera parte de su poesía puede considerarse como

tal. Tratando de aclarar este punto nos dice:

Si bien es muy cierto que formé parte del grupo de los poetas que menciona (conocido aquí como la generación del 50), la aseveración de Paoli de que constituimos un grupo "parasurrealista" es una aseveración muy particular de su parte. Jamás firmé manifiesto alguno ni declaración de principios exponiendo nada, ni respecto al surrealismo ni a la poesía en general. Me parece que ninguno de mis compañeros lo hizo, por lo menos en aquella época.

Ahora bien, si Paoli la define "parasurrealista" sin explicar el porqué, tal vez se sustente en la definición que da Stefan Baciú del término: "Parasurrealista [...] aquellos que sin ser explícitamente surrealistas coinciden o han coincidido a veces con el movimiento".⁷⁶ Volviendo a la ubicación de la tendencia de nuestra poeta, veremos que Octavio Paz, en el prólogo citado, comenta: "en cuanto al surrealismo [...] en efecto, Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una 'manera' o una academia, sino una estirpe espiritual".⁷⁷

En una de las preguntas de la entrevista se planteaba el mismo asunto de su filiación surrealista, a lo que ella responde: "Nunca me he considerado tal, aunque creo que mi formación tiene raíces muy profundas en el surrealismo".

A lo largo de este trabajo hemos insistido en que el surrealismo es ante todo un movimiento que encuentra su sentido en la congruencia entre espíritu y acción, en esta moral de cambio permanente, de cuestionamiento y de propuestas estéticas radicales.

Algunos fueron expulsados del grupo surrealista, pero siguieron siendo surrealistas, otros cambiaron de intereses y se seguían diciendo surrealistas, otros se desafiliaron automáticamente, otros crecieron en su atmósfera porque el surrealismo se extendió por el mundo implicando sobre todo una nueva sensibilidad, en la que de manera natural e inconciente expande su influencia; al respecto Blanca Varela nos comenta: "El surrealismo siempre fue un movimiento de libertad y rebeldía, y el Perú y sus políticas siempre nos han dado motivos para tratar de ejercer esos sentimientos".

Avanzando hacia la segunda mitad del siglo, y entendiendo que el surrealismo es casi una onda radioactiva que no desaparece su influencia, encontramos que Stefan Baciú define este hecho como surrealístico:

Surrealístico es hoy día, por lo menos un poco, cada artista, poeta o fotógrafo, y diría todavía más: cada individuo que use modalidades que han sido inventadas o empleadas por el "movement surréaliste" [...] si se puede afirmar que muchísimos de nuestra civilización es hoy día surrealística, es decir tocada o influenciada por el surrealismo, jamás se podrá decir que ella es surrealista, puesto que ninguno de quienes la hacen, tuvieron contacto con el grupo.⁷⁸

Con esta definición puede quedarnos claro que nuestra poeta está fuera del grupo surrealístico; sin embargo, aun persiste un conflicto: Blanca Varela no se considera surrealista; pero hay quienes sí la ubican dentro del movimiento, por lo menos Octavio Paz así la clasifica. Paoli la centra dentro de los

parasurrealistas, pero ese término fue inventado por Baciú y, según su definición, anteriormente expuesta, podría entrar en ese grupo. Ahora bien, con este jaleo de definiciones pareciera que ser o no surrealista es cosa de concepción personal y del cómo se dé la aprehensión del mundo en la propia manifestación de la creación artística. De tal manera que no hay otra fórmula para llegar a la ubicación estética de la obra de Blanca Varela que entrar al estudio directo de su poesía.

Ubicaré este análisis a partir de la primera edición de su poemario *Ese puerto existe* (1959), pues en la primera edición de su poesía reunida, publicada por el Fondo de Cultura Económica, en 1986, hay cambios notables, y continuaré mi análisis procurando encontrar las variantes poéticas que se fueron dando en un margen de casi treinta años, manifiestas en sólo dos de sus libros: *Ese puerto existe* y *Canto villano*; cuyos últimos poemas datan de 1978.

Como hemos dicho, en la segunda edición de *Ese puerto existe* hay cambios importantes: quedan excluidos los diez primeros poemas, que se agrupan en la primera edición con el título de "El fuego y sus jardines", y también desaparecen los tres últimos poemas que no tienen título, pero cuyos versos iniciales son: "Pálidas, irreparables viajeras", "La noche tiene un rostro" y "En el espacio negro y amarillo".

Este primer libro está dividido en cuatro partes: "El fuego y sus jardines", compuesto de diez poemas breves, y el último escrito en prosa; la segunda parte

contiene el título principal del libro ("Puerto Supe") y se compone de once poemas; se suman cuatro poemas más cuyos títulos son "El capitán", "Historia de oriente", "Primer baile" y "Destiempo", este último es el poema más largo, compuesto por nueve divisiones estróficas, más los tres poemas sin titular antes mencionados, los cuales no se incluyen en el índice ni en la segunda edición de este poemario.

Un primer acercamiento a este primer libro nos hace reflexionar en torno a los títulos, sus divisiones y sus secuencias, y con esta serie de poemas agrupados en cuatro partes podemos intuir que nuestra poeta se ubica en un tiempo y lugar intermedios. Títulos como "El fuego y sus jardines", "La ciudad", "El día", "Los navíos", "Elegía", "Esta oscura flor", "El sueño", "Casi pájaro", "Retrato", "En el espejo" y "Arpa de la edad" nos podrían hacer pensar que dentro de esta división del libro encontramos una atmósfera intermedia: una ciudad, que es al mismo tiempo un puerto, una playa, un lugar de agitación, pero también de tiempo para la reflexión, la contemplación y el sueño. Adentrándonos al texto lo primero que aparece es la ciudad:

• LA CIUDAD

*La ciudad oprimida por los pájaros,
por su corazón de campana ardiente,
por su corazón agitado como peces
sobre espejos de oro,
respira como un árbol frente a la
tempestad,
como un niño que arroja piedras para
detener al viento,
con su boca de isla abandonada,
con su boca de doncella enardecida
por el sol*

*La ciudad enorme se agita como un
bosque incendiado,*

*inclinada donde el día se desvanece,
donde el rayo penetra tiernamente en
las flores
y consagra sus manos sonoras al amor;
fluye como el cielo en las ramas huecas
y tiembla en los ojos que recogen la
pura bebida del otoño*

Este poema, construido a partir de una larga lista de imágenes, en donde será la enumeración caótica la que nos dé la sensación de la opresión urbana, nos ubica, de entrada, en las pasiones que la urbe provoca. "La ciudad oprimida por los pájaros", imagen construida a partir de una arbitrariedad, pues cómo los pájaros que simbolizan la libertad, pueden ser al mismo tiempo quienes la opriman. En este sentido la arbitrariedad nos remite a la antítesis, de la retórica tradicional. La ciudad, entonces, oprime y se agita con "su corazón de campana ardiente", "como peces sobre espejos de oro", "como un bosque incendiado", pero al mismo tiempo es pasiva: "respira como un árbol frente a la tempestad", "con su boca de isla abandonada"; "con su boca de doncella enardecida por el sol", "inclinada en donde el día se desvanece [...]". La ciudad entonces es objeto de una prosopopeya, en la que la urbe toma forma de mujer a la que se le añaden cualidades y/o actitudes de una cierta relación que tiene también que ver con lo erótico, a partir de adjetivos y frases adjetivas que operan como elementos descriptivos, pero partiendo siempre de lo subjetivo y de lo abstracto: "Campana ardiente", "oprimida" y "agitada"; "boca de doncella enardecida, inclinada", "donde el rayo penetra tiernamente"; por eso en los últimos tres versos se llega a la solución antes intuida: ella se consagra al amor y fluye y tiembla

[...] Encontrar este paralelismo entre ciudad y mujer, pareciera chocante, pero si recordamos lo que Pierre Reverdy dice de la imagen, encontraremos el sentido de esta asociación: "La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas". Por otra parte, ya sabemos que una de las características de la poesía surrealista es la de propiciar la arbitrariedad en el contacto de dos términos: "Cuanto más lejanas y juntas sean las concomitancias de las dos realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen, más fuerza emotiva y más realidad poética tendrá".⁷⁹

Este juego de arbitrariedades que se generan dentro de la propia imagen a través del juego de opuestos, cumple con un aparente sin sentido, pues esta asociación une dos elementos que afloran desde lo inconsciente: la ciudad, puede ser la madre y la amante ávida de agitación, de embriaguez, de locura.

Es importante señalar que los poemas de Blanca Varela fluyen en una "carrera líquida de imágenes, a veces tan ligera como las aguas del deshielo". Gastón Bachelard plantea que: "La liquidez es un principio del lenguaje [...] desde que sabemos hablar, como dice Tristan Tzara, 'una nube de ríos impetuosos llena la árida boca'/'el río es una palabra sin puntuación'.⁸⁰ Otras veces esta agua es pesada y turbia como las aguas del pozo al que tanta veces recurre nuestra poeta para hundirse en la búsqueda de sí misma.

Veamos el poema *El día*

• EL DÍA

*Feliz escala por donde el día viene,
puro y sin forma,
bajando por la sangre como un áureo
deshielo,
como un alado amante al que demora
su prisa.*

*Entre llameantes redes,
traspasando los ojos,
con música de abeja,
la estrella perdida bajo el mármol,
desprendida lentamente de unos
brillantes párpados,
de una radiante espada hundida entre
la espuma.*

Pero esta carrera de pronto se detiene en la clara conciencia de la puntuación. Este elemento tan primordialmente atacado por el surrealismo, pues de alguna manera implica el corte de la catarata verbal propiciada por el automatismo, da pie a la conciencia racional, y habría que ver cómo también se atenta contra la imagen, pues ya Reverdy ha apuntado que "la imagen no puede nacer de una comparación", y entonces Blanca Varela introduce una comparación: "como un alado amante al que devora su prisa". Este verso tan racional quiebra de pronto la fluidez automática y el poema se divide por un espacio en blanco, para tratar luego de recuperar la secuencia de imágenes; pero estas imágenes ya no conservan la misma fuerza arbitraria; hay más bien una relación de semejanzas: redes y ojos; música de abeja, etcétera.

En cuanto a su estructura fónica encontramos una repetición sonora que tiene que ver con la aliteración a nivel fonológico y se establece a partir de las palabras: llameantes, estrella, brillantes. En

fin, el proceso inicial automático del poema se corta, sin embargo, es difícil llegar a conclusiones como ésta, en la que ni siquiera el autor puede asegurar bajo qué dirección camina el texto en el momento de la creación, ni tiene por qué dar pautas. Justamente el sentido del surrealismo es liberar el inconsciente, pero con esta premisa, estamos ante un material tan íntimo, tan secreto, que resulta en verdad un atentado descubrir los hilos del tejido poético. Sin embargo, lo que nos ocupa aquí como estudiosos de la literatura es sólo descubrir las relaciones que Blanca Varela establece con la poesía y con el surrealismo.

Por otra parte, entrar a un examen minucioso de cada poema sería labor de una tesis doctoral y lo que nos proponemos es tan sólo encontrar qué constantes surrealistas existen y sus variantes en cuanto a la propia estética vareliana.

En esta primera parte del libro vamos a encontrar poemas en los que la poeta busca hallar un estado intermedio, como en el poema *Retrato*, en el que encontraremos una serie de oposiciones a nivel semántico entre lo abstracto y lo concreto; entre el cielo y la tierra; entre la destrucción y la ternura; entre el fuego y la humedad, creando una especie de alquimia en la que experimentará con las atmósferas de varias dimensiones

• RETRATO

*Entre el cielo y la tierra
hay todo un mundo de húmeda ternura
que colma los zapatos y los lirios.*

*Ahora, inmensos del moho generoso
que precipita al ebrio entre los ángeles,*

*se ha reducido el tiempo al párpado
 \deforme
 de un dios agreste y pálido.*

*al dios del sastre muerto en sus tijeras.
 Y el cuerpo es perenne vuelo entre las
 \venas,
 lienzo débil a la harina,
 al labio que mora en las alfombras
 \bebiendo el paso agudo
 o pestaña desgajada, flotando entre los
 \desnudos olores
 que se incorporan a las ropas después
 \de haber amado.
 Llena la esposa de grumos dulces,
 de ciegos caracoles anudando sus
 \vostros.*

Poemas como éste en el que el sentido se oculta entre la velocidad de la imagen, nos hacen evidente el proceso de automatismo psíquico, sin embargo, es notable que esta dinámica de creación no es la que prevalece en la poesía vareliana, pues de pronto esta enumeración caótica, en donde el eje es el contraste y la arbitrariedad, cede.

Entonces localizamos poemas, como el titulado *En el espejo*, en el que todo se organiza a partir de una idea que se va desdoblado en enumeraciones que dejan de ser caóticas y mantienen una coherencia racionalista, con una evidente conciencia de encontrar la imagen bella y precisa, aun en la ambigüedad propia del poema:

• EN EL ESPEJO

*Exploro la llama y no la extingo porque
 \amo su calor doloroso,
 sus angustiadas lenguas sin sonido,
 su piel redonda que traspasa con mis
 \dedos
 para llegar al agua solitaria de tan
 \vivianos párpados
 y siento el ala en los espejos que me
 \devuelven siempre,
 como si cosechara las violentas cenizas
 \que he arrojado a los peces,
 como si un ave muerta pesara entre mi
 \sangre
 y la estancara allí [...].*

Es decir, a partir del hallazgo de la imagen, se deja a un lado la escritura automática, puesto que la conciencia estética no puede renunciar a la inteligencia y Blanca Varela es una poeta inteligente que se goza consigo misma en sus descubrimientos, pues se sabe dueña de una magia particular que le permite experimentar, incluso con la forma, pues en sus poemas juega con la división estrófica constantemente. No podemos encontrar, salvo rarísimas excepciones, regularidad en la estructura de los conjuntos versales, pues busca alejarse de las reminiscencias estróficas tradicionales; por lo que su poesía se enmarca dentro del verso libre e incluso recurre a la estructura de la prosa.

Nuestra poeta sabe muy bien que la forma versal de un poema surrealista está determinada por la espontaneidad misma del discurso, por lo que en repetidas ocasiones se ve impulsada a recurrir a la prosa, como en los poemas: *Elegía*, *Esta oscura flor*, *Arpa de la edad*, *Las cosas que digo son ciertas*, *El capitán*, *Historias de oriente* y *Primer baile*, que forman parte de *Ese puerto existe*.

Aquí habría que reflexionar un momento el porqué de esta elección. Según Pedro Henríquez Ureña, coincidiendo con Lotman, la prosa se deriva del verso, lo que supone mayor complejidad, pues el verso tiene como base la repetición, mientras que la estructura de la prosa se centra en la combinación. De hecho, en la literatura moderna esta separación entre verso y prosa se presenta cada vez más ambigua, pues según Daniel Devoto:

1. Los límites entre prosa y verso son imprecisos, pues no pueden establecerse basándose en elementos formales o espirituales, que son iguales en las dos formas;
2. La existencia del verso depende de la sensibilidad del autor o del lector, independientemente de la disposición gráfica;
3. El verso existe, aun aislado, cuando se le restituye su estructura rítmica propia, independientemente de la serie o de la referencia a un patrón métrico;
4. La oposición entre verso y prosa puede verse ya como gradación de escrituras, ya como dos maneras opuestas;
5. El verso es lo que se siente y se hace sentir como verso; y su existencia depende, pues, del «poeta que lo postuló», y, sobre todo, de «quien lo reconoce como verso».⁸¹

Sin embargo, hay dos puntos en los que podemos basar su diferencia: el verso establece su segmentación en el ritmo; mientras que la prosa la marca obedeciendo a las normas de la sintaxis y, obviamente, la organización gráfica de los textos nos plantea la propia intencionalidad del autor

Las cosas que digo son ciertas

*Un astro estalla en una pequeña plaza y
 un pájaro pierde los ojos y cae.
 Alrededor de él los hombres lloran y ven
 llegar la nueva estación. El río corre y
 arrastra entre sus fríos y confusos brazos
 la oscura materia acumulada por años y
 años detrás de las ventanas.*

*Un caballo muere y su alma vuela al
 cielo sonriendo con sus grandes dientes
 de madera manchada por el rocío. Más
 tarde, entre los ángeles, le crecerán
 negras y sedosas alas con qué espantar
 las moscas.*

Habría que ver cómo se estructura este texto, cuya forma elegida es la prosa. El poema se divide en cinco periodos, los dos primeros se componen de grupos de oraciones coordinadas copulativas y el tercero se distingue por su llaneza marcada

a partir de una oración simple, también cortada por un punto, que permite la relación con la última cláusula donde el infinitivo verbal actúa dando una sensación de extensión temporal infinita, como la propia acción de la lluvia que cae “dulce, inesperada”

Todo es perfecto. Estar encerrado en un pequeño cuarto de hotel, estar herido, tirado e impotente, mientras afuera cae la lluvia dulce, inesperada.

Cada uno de estos cortes separa diferentes aspectos de un paisaje, en donde ubicamos —en el primer párrafo— una plaza, en un tiempo especial que hace reunir a los hombres, hay tal vez un río a lo lejos y una evocación de juegos pirotécnicos: “un astro estalla en una pequeña plaza”; más abajo encontramos la alusión a un carrusel, en donde el tío vivo hace girar caballos de madera, pero estos caballos están vivos, porque tienen alma y mueren; luego aparece la imagen surrealista: “entre los ángeles, le crecerán negras y sedosas alas con qué espantar las moscas”. Estas alas, en el colmo del absurdo, le crecerán para espantarse las moscas. Esta ironía con que Blanca Varela concibe el paraíso prometido, la incluye dentro de otro de los elementos claves del surrealismo: el humor negro; veamos cómo ese concepto de cielo se niega a sí mismo y afirma la nada. Creemos que nuestra poeta conoce muy bien esas fronteras del humor que Breton señala: “la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad”; con ellas enfrenta al mundo convencional y antepone un escepticismo irónico en donde la soledad y la impotencia equivalen a un estado “perfecto”.

El poema concluye con dos periodos más en los que la estructura sintáctica es perfectamente lógica y coherente aunque encontremos imágenes de otra realidad:

*¿Qué es lo que llega,
lo que se precipita
desde arriba y llena
de sangre las hojas y
de dorados
escombros las
calles?*

*Sé que estoy
enfermo de un
pasado mal, lleno de
un agua amarga, de una inclemente
fiebre que silba y espanta a quien la
escucha. Mis amigos me dejaron, mi
loro ha muerto ya, y no puedo evitar que
las gentes y los animales huyan al mirar
el terrible y negro resplandor que deja mi
paso en las calles. He de almorzar solo
siempre. Es terrible.*

No podríamos pensar en un proceso de creación generado en el automatismo psicológico, pero sí en una voluntad de ruptura frente a la normalidad cotidiana. Es evidente que, aunque Blanca Varela recurre en repetidas ocasiones a la prosa, su preferencia es, sin lugar a dudas, el verso libre, pues en esta escritura versal hay una mayor velocidad de imágenes que se desencadenan permitiéndose mayores licencias poéticas y contrastes semánticos, hasta llegar a la imagen en la que fluye más fácilmente la arbitrariedad.

Veamos un fragmento del poema *Divertimento*:



• DIVERTIMENTO

*Playa nocturna
donde el sol llega caminando sobre sus
\nanos,
fresco, cabalgando como el viejo
\ncaballo de la plaza*

*todo de madera y rojo,
como un campanario sobre el mar y sus
\nestatuas,
claros apóstoles con la boca abierta
y el paladar negro de tanto hablar con
\nDios
y de beberlo en la mañana
a verdes tragos,
sorprendiéndolo entre las gaviotas,
porque él es el pingüino macho de ojos
\nsalados
o la vieja tortuga
cuyo amor ilumina el bosque [...]*

Obsérvese cómo el poema desencadena una serie de imágenes caóticas a partir de un hallazgo en los primeros cinco versos; la frase que desata la enumeración se ubica en el verso inicial; la segunda frase que funciona como verso rector es “la boca abierta y el paladar negro de tanto hablar con Dios”, en donde

la relación de la secuencia es de una arbitrariedad sostenida en los siete versos que se eslabonan uno con otro. Sin embargo, habría que ver cómo esta enumeración caótica sólo es aparente, pues quién podría asegurar que la boca abierta de los apóstoles, de paladar negro, no fueran acaso la evocación de esculturas que forman parte del conjunto arquitectónico de una iglesia rodeada de gaviotas o palomas. Es decir, para el surrealismo el acontecimiento real puede ser importante, siempre y cuando la relación que se establezca sea de evocación poética y sirva para provocar el encuentro de la imagen que, en un juego dialéctico, propicie la arbitrariedad; véase que es en los dos versos finales de este conjunto en donde Dios es visto como "pingüino macho de ojos salados"; "vieja tortuga cuyo amor ilumina el bosque", en donde bosque funciona como antinomia de playa, palabra inicial del poema.

Por otra parte, habría que ver también la carga lúdica que contiene el poema, que incluso se explicita con la lexía del título.

En cuanto a la métrica podemos ver que la poesía vareliana se sustenta en el verso libre, pero con ciertos ritmos marcados, que podríamos observar aquí, en el poema *Fuente*:

• FUENTE

*Junto al pozo llegué
mi ojo pequeño y triste
se hizo hondo, interior.*

*Estuve junto a mí,
llena de mí, ascendente y profunda,
mi alma contra mí,*

*golpeando mi piel,
hundiéndola en el
\aire,
hasta el fin.*

*La oscura charca
\abierta por la luz.*

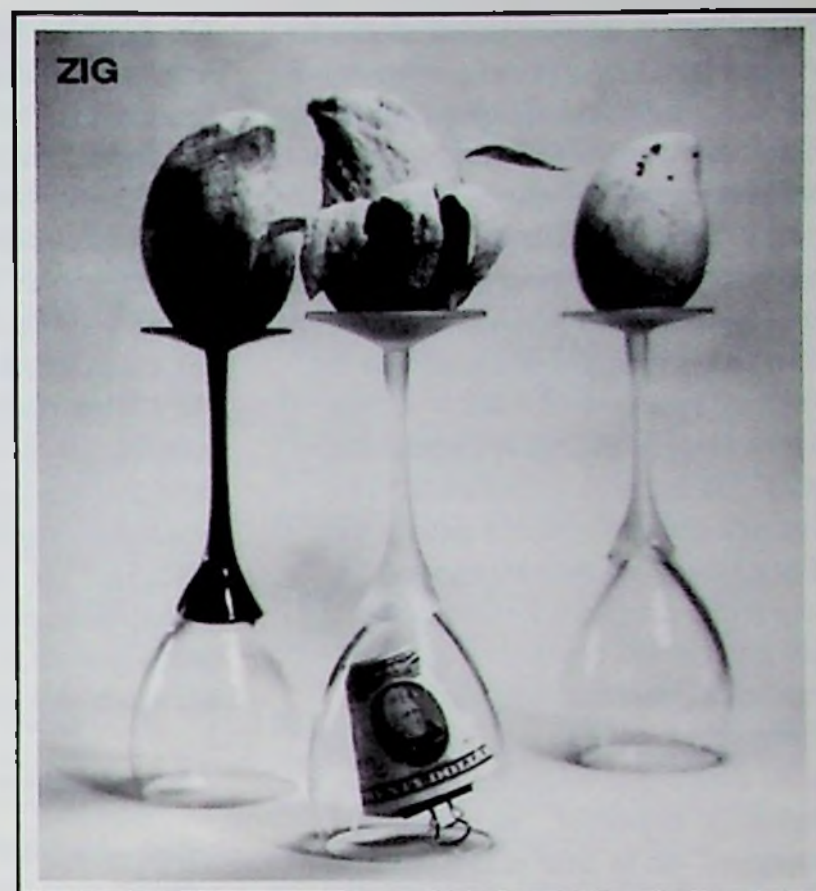
*Eramos una sola
\criatura,
perfecta, ilimitada,
sin extremos para
que el amor pudiera
\asirse.
Sin nidos y sin tierra
\para el mando.*

En donde los versos, a pesar de que no poseen una métrica convencional, manifiestan ciertas constantes: un verso alejandrino (el verso 13); dos versos endecasílabos (versos 10 y 14); dos decasílabos (verso 5 y 11); cinco heptasílabos (versos 1, 2, 4, 8 y 12); dos hexasílabos contiguos (versos 6 y 7) y un tetrasílabo (el verso 9).

El ritmo del poema nos da el siguiente esquema acentual:

1. _ _ _ / _ _ _ /
2. / _ _ _ _ / _ _ _ _
3. / _ _ / _ _ _ /
4. _ _ / _ _ _ / _ _ /
5. _ _ _ _ _ / _ _ _ _ _
6. _ _ / _ _ _ /
7. _ _ / _ _ _ /
8. _ _ / _ _ _ / _ _
9. / _ _ _ /
10. _ _ / _ _ _ / _ _ _ _ /
11. / _ _ _ _ _ / _ _ _ _
12. _ _ / _ _ _ _ /
13. _ _ _ / _ _ _ _ / _ _ /
14. _ _ / _ _ _ _ / _ _ _ _ /

Obsérvese que encontramos grupos acentuales marcados en



segunda y sexta sílabas, así como en cuarta y sexta sílabas en la mayoría de los versos.

Lo que más nos llama la atención de este poema es que los ritmos marcados mantienen una constante en las sílabas tónicas que se acentúan en la poesía tradicional; por lo que podemos decir que hay una armonía que pondera la musicalidad del texto, con acentos bastante comunes dentro de los esquemas de la poesía española. Sin embargo, no debemos pensar que el poema se sustenta en métricas tradicionales, sino más bien en un ritmo natural de la lengua que aflora desde la inconciencia. Este bello poema vareliano, a pesar de que no está construido con base en el proceso de la escritura automática, pues no hay un desencadenamiento caótico notable, posee un elemento por demás surrealista: el afán de penetración en el interior del ser humano, y éste es el eje conceptual que rige al texto.

El poema parte de un enunciado declarativo: "junto al pozo llegué"; pero desde el primer conjunto versal se advierte la metáfora que alude al abismo oscuro del interior humano, y en un juego reiterativo de imágenes que precisan el yo lírico, el sujeto, al mismo tiempo se desdobra en dos: el afuera y el adentro, "mi alma contra mí, golpeando mi piel", la luz y la oscuridad: "la oscura charca abierta por la luz". Esta hermosa metáfora que muestra el interior del poeta juega con los opuestos de una manera fuertemente violenta. Este verso que se encuentra tan sólo entre dos blancos, es el hallazgo especial, "la luz de la imagen" de la que nos habla Breton, en tanto que la belleza que produce es semejante a una chispa que se da por el encuentro de dos polos opuestos.

Hacia el final del poema encontramos cuatro versos, en los que se resuelve aquella tan antigua y vigente propuesta mística de la "vía unitiva". El verso inicial de este conjunto es: "Éramos una sola criatura"; pero, si revisamos la lexía inicial, es decir el título, encontramos que el poema ha sido trabajado, efectivamente, a partir de elementos místicos, en donde la presencia de aquella "fuente sellada" de San Juan de la Cruz ha sido descubierta a la luz. Insisto en esta presencia de los poetas místicos porque en este poema se sugieren las tres vías del alma hacia el encuentro, pero ojo, aquí la unidad se da a nivel surrealista, es decir, no es con Dios sino con el amor: "sin extremos para que el amor pudiera asirse"; con la plenitud del autodescubrimiento.

En general, la poesía de Blanca Varela es una poesía que indaga los secretos de la realidad aparente. Es por su actitud moral tan profundamente comprometida con la verdad buscada, que Varela se nos presenta inmersa en el surrealismo, aunque no en todos sus textos recurra a la técnica propia del movimiento, como en este poema que es el que inicia el poemario según la segunda edición y tal vez sea el más importante del poemario, en tanto que se le confiere la apertura del texto.

• PUERTO SUPE

*Está mi infancia en esta costa
bajo el cielo tan alto,
cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,
nubes de espanto, oscuro torbellino de
valas,
azules casas en el horizonte.*

*Junto a la gran morada sin ventanas,
junto a las vacas ciegas,
junto al turbio licor y al pájaro
carnívoro.*

*¡Oh, mar de todos los días,
mar montaña,
boca lluviosa de la costa fría!*

*Allí destruyo con brillantes piedras
la casa de mis padres,
allí destruyo la jaula de las aves
pequeñas,
destapo las botellas y un humo negro
escapa
y tiñe tiernamente el aire y sus jardines.*

*Están mis horas junto al río seco,
entre el polvo y sus ojos palpitantes,
en los ojos ardientes de esta tierra
adonde lanza el mar su blanco dardo.
Una sola estación, un mismo tiempo
de chorreantes dedos y aliento de
pescado.
Toda una larga noche entre la arena.*

*Amo la costa, ese espejo muerto
en donde el aire gira como loco,
esa ola de fuego que arrasa corredores,
círculos de sombra y cristales perfectos.*

*Aquí en la costa escalo un negro pozo,
voy de la noche hacia la noche honda,
voy hacia el viento que recorre ciego
pupilas luminosas y vacías,
o habito el interior de un fruto muerto,*

*esa asfixiante seda, ese pesado espacio
poblado de agua y pálidas corolas.
En esta costa soy el que despierta
entre el follaje de alas pardas,
el que ocupa esa rama vacía,
el que no quiere ver la noche.*

*Aquí en la costa tengo raíces,
manos imperfectas,
un lecho ardiente en donde lloro a solas.*

Aquí vamos a encontrar una estructura versal dividida en ocho conjuntos estróficos de distinto número de versos cada uno: de tres, cuatro, cinco, siete y once versos, pero sin obedecer a una división de ningún orden. Cada estrofa se segmenta según los distintos ritmos y los diferentes niveles de significado que operan en la composición. El poema parte de uno de los temas recurrentes del surrealismo, la búsqueda de la infancia como el lugar mítico individual en donde es posible que se encuentre la "verdadera vida":

la infancia [...] favorece la eficaz y sin azares, posesión de uno mismo. Gracias al surrealismo, parece que las oportunidades de la infancia reviven en nosotros. Es como si uno volviera a correr en pos de su salvación, o de su perdición. Se revive en las sombras, un terror precioso [...] se atraviesan sintiendo un estremecimiento, aquellas zonas que los ocultistas denominan paisajes peligrosos.⁸²

Toda esta cita en la que André Breton reflexiona sobre la importancia de los recuerdos de infancia nos sirve para entender el discurso poético de Blanca Varela, pues justamente la sección más importante de su poemario se abre con este texto que es en sí mismo una

recreación de ese tiempo que habita en las zonas oscuras y peligrosas de los recuerdos infantiles: "Está mi infancia en esta costa,/ bajo el cielo tan alto,/ cielo como ninguno, cielo, sombra veloz,/ nubes de espanto, oscuro torbellino de alas,/ azules casas en el horizonte". Nótese que esta primera estrofa es un cuadro plástico que se observa desde los ojos de una niña o mejor dicho de un niño, pues Blanca Varela insiste en utilizar el yo lírico masculino.

La palabra cielo se repite tres veces, con un sentido enfático de grandeza, que se refuerza con frases comparativas como: "tan alto"; "como ninguno". Esta insistencia ante la magnitud del cielo nos hace, por oposición dialéctica, ver más pequeño al sujeto que lo contempla. Sin embargo, este cielo no es luminoso, no es el cielo "de la salvación bretoniana", sino el de la zona oscura, de ahí la serie de frases que nos ubican en esa zona abismal y tenebrosa: "sombra veloz", "nubes de espanto", "oscuro torbellino", etc. La segmentación de la estrofa indica otra mirada, un acercamiento al ámbito que rodea a la casa familiar. Nuevamente encontramos una anáfora léxica; pero esta vez en posición inicial: la palabra junto enlaza tres diferentes frases adjetivas que tiene que ver con una sensación negativa de opresión e indiferencia: "morada sin ventanas", "vacas ciegas", "turbio licor", "pájaro carnívoro", etcétera.

Todo este mundo hostil que se resume en la serie de frases enlistadas, nos permite ligarnos a la emoción que priva en el texto,

y que nos permite entender al sujeto en su tremenda soledad, tan grande como el universo exterior descrito. Sin embargo, este niño que se presentía tan pequeño, en la primera estrofa, es también enorme, pues sólo un ser espiritualmente grandioso es capaz de hablar con el mar.

La tercera estrofa es una prosopopeya de una fuerza brutal, pues es el niño quien lo invoca; a este sujeto sólo el mar puede entenderlo. El poema sigue su curso corriendo a una velocidad cinemática, sucediéndose una serie de cuadros envueltos en una atmósfera onírica pesadillezca, fuertemente cargada de evocaciones.

En el cuarto conjunto versal hallamos al mismo sujeto pero en otra edad, ya ha decidido su nacimiento y está dispuesto a destruir la casa familiar: "Allí destruyo con brillantes piedras/ la casa de mis padres"; luego aparece la metáfora que refuerza la idea inicial de opresión: "Allí destruyo la jaula de las aves pequeñas". Las aves pequeñas han crecido y tienen derecho a volar, se ha roto el cascarón y se tiene la libertad para decidir la aventura.

El siguiente verso posee toda la carga de la reminiscencia infantil: "Destapo las botellas y un vino negro escapa"; el sujeto es ahora dueño del genio de los descos y el mundo comienza a aclararse: "y tiñe tiernamente el aire y sus jardines".

En la quinta estrofa el sujeto poético se coloca con otra mirada en un tiempo externo detenido, hay ciertas frases que nos remiten a sensaciones negativas; sin

embargo, no tienen ya el peso de las otras, esto también se nota en que desaparece la orientación de la anáfora enfática de la primera parte del texto. Aquí prevalece la conciencia de que hay algo fuera que anda mal.

En el sexto conjunto versal continúa el monólogo y el sujeto espera una mutación en el tiempo: que el aire loco arrase con el orden estático.

La siguiente estrofa es la más larga, agrupa once versos y en ella hay una propuesta de entrar en otro tiempo, de nacer nuevamente, pero no hacia la luz, sino hacia la noche, nótese que aquí hay nuevamente una repetición que refuerza la hipérbole: "voy de la noche hacia la noche honda". Otra anáfora reiterativa en posición inicial indica el sentido volitivo de la dirección que se pretende. El sujeto es un adulto y sabe hacia dónde quiere ir: "Voy hacia el viento [...] hacia el pesado espacio", hacia el tiempo de la introspección, al "interior de un fruto muerto", a la conciencia del yo abismal; pero, ¿dónde buscar ese universo subterráneo y secreto? Blanca Varela nos responde en la última estrofa con la que se cierra de manera redonda el poema: "aquí en la costa tengo raíces". El eterno retorno es el origen, este mar varceliano es totalmente simbólico, pues "el mar", aunque real, es para todos los hombres uno de los mayores y más constantes símbolos maternos.⁸³

Es importante señalar que esta redondez del poema se cumple con los dos versos que abren y cierran el texto; véase el primer verso: "Está mi infancia en esta

costa", y el primer verso de la última estrofa: "Aquí en esta costa tengo raíces". Estas dos líneas versales se encuentran en un mismo punto, como la serpiente que se muerde la cola, en el punto en donde se hallan anclados los recuerdos infantiles.

Ya hemos dicho que el mar es un símbolo materno y es también un elemento propiciatorio de la imaginación, su eterno movimiento suscita el desencadenamiento de lo imaginario. Blanca Varela se ubica en este origen marino, ahí se descubre interiormente, por ello su poesía es profunda y terrible; sin reposo, siempre buscando un fondo inconmensurable, siempre en movimiento, como el niño que camina en su poesía sin detenerse, buscando la falda oscura de la madre para arrojarle al llanto porque ya no se encuentra solo en medio de ese "cielo tan alto" del principio, sino que hay además un mar que le abre la boca desde su propio centro: "Lanzado entre el abismo y el cielo/ bucea en negras llamas y girones de aurora", nos dice, hacia el final de su primer libro.

Poesía abismal que, sin embargo, augura una promesa, porque ese puerto existe, nos lo ha dicho desde el principio, incluso nos ha mostrado la entrada oscura del pozo, la luz se refleja en la charca [...]

Entre *Ese puerto existe* y *Canto villano* (1972-1978) media una distancia de trece años y una "postura sólida" ante la literatura que Blanca Varela ha cultivado y que nos permite observar a partir de este cuarto poemario. Aquí habremos de ver lo que nuestra

poeta ha decidido conservar de su primer cosecha poética, lo que podríamos llamar las constantes de estilo.

Canto villano está dividido en dos partes, *Ojos de ver* y *Canto villano*. En la primera agrupa seis poemas brevísimos y uno más —Tapiès—, que según David Sobrevilla, está escrito a partir de la recreación del cuadro "Las puertas" del pintor catalán Antonio Tapiès, y consta también de cinco pequeños conjuntos de dos a tres líneas versales. *Canto villano* reúne trece poemas de distinta extensión, pero entre ellos dos poemas largos: *Monsieur Monod no sabe cantar* y *Camino a Babel*

Hay en este poemario una voluntad de síntesis evidente: ya sabemos también que el camino de la retórica no es la ruta predilecta de la poesía vareliana, pero esta capacidad de renunciar al río de la palabra, que en su primer libro fluye con tanta velocidad de imágenes, aquí se corta. En este libro, más que imágenes, hay conceptos, impactos estridentes con los que atenta contra la rutina, contra la mediocridad. En cuanto a la forma, cabe señalar que desde el libro anterior —*Valses y otras falsas confesiones*— ya Blanca Varela había decidido renunciar a la puntuación a partir del poema "Nadie sabe mis cosas", incursionando también en otra innovación estética: la de combinar dentro de un mismo poema la prosa y la segmentación versal; sin embargo, al final de ese tercer libro todavía una que otra coma intrusa muestra aún cierta timidez en esta recién conquistada libertad sintáctica. Pero ya en *Canto villano*, Varela

se ha liberado totalmente de los signos de puntuación, conservando sólo algún punto esporádico.

Veamos esos "poemínimos" en donde los dísticos y poemas de tan sólo tres y cuatro líneas concentran la emoción y la idea al punto mínimo de la comprensión

• REJA

*Cuál es la luz
cuál es la sombra*

Blanca Varela, con estas dos preguntas, que son en realidad una misma, comienza el libro y crea el enigma, instalándonos nuevamente a través de uno de sus recursos más usuales —la contradicción—, el juego de opuestos en la desesperación. De entrada busca provocar la consternación, esto ya nos lo había advertido desde mucho tiempo atrás, desde su primer libro, en el que ya existía la intuición del germen de la desesperación, pues había la voluntad de conocer las tinieblas y los abismos interiores, de conocer lo desconocido, a partir del vacío; pero había más que nada pesadumbre y soledad.

Incluso intentó elaborar su postulado teórico, en un poema escrito en prosa, en su segundo libro, *Luz de día*, dedicado a Octavio Paz, en el que nos dice:

Hasta la desesperación requiere un cierto orden [...]. Hay diversas posturas para encarar el problema, pero todas a la larga se equivalen [...]. Un gran ideal o una pequeña intuición van pendiente abajo [...]. Una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla [...]. Y creemos en la eficacia de una desesperación permanente [...]. Llamemos cielo a la nada que ya hemos

conseguido situar [. . .]. [Del orden de las cosas]

Ése es entonces parte de su plan: llegar al punto de la desesperación auténtica. En esta poesía existe una postura sólida ante el absurdo que se ceñirá sistemáticamente a un proyecto moral y estético a lo largo de su obra. En *Canto villano* pareciera que la desesperación es un perro rabioso domesticado, sin que ello implique renuncia alguna o resignación, simplemente se habla con la abulia y se reconoce como una presencia dominante en donde hay por lo tanto, un clima envuelto en una neblina corrosiva. Obviamente la promesa surrealista de alguna posibilidad de salvación se ha diluido en la taza de café instantáneo. Ya no podemos ver en esta poesía aquel optimismo bretoniano cuando reflexionaba ante el poder de la imagen: "El espíritu avanza atraído por estas imágenes que le arrebatan, que apenas le dejan tiempo preciso para soplar el fuego que arde en sus dedos".⁸⁴ Sin embargo, vemos que en este segundo poema del libro, Varela ha visto arder el ángel.

• JUEGO

*Entre mis dedos
ardió el ángel*

Pero a pesar de lo que ha visto, la "diosa razón" es más poderosa

• A LA REALIDAD

*Y te rendimos diosa
el gran homenaje
el más asombroso
el bostezo*

Se ha roto el sueño y sólo queda el tedio

• DESPUÉS

*Tras la rosa
sombra*

Para enfrentarlo, a nuestra poeta aún le queda un arma, que aprendió a esgrimir desde sus primeros años de creación, el humor negro surrealista, la ironía

• NOCHE

*Vieja artífice
ve lo que has hecho de la mentira
otro día*

Ya no hay verdad qué perseguir, todo ha encontrado la casilla de su orden, ya no hay destellos de luz fuera de su sitio

• IDENTIKIT

*Sí
la oscura materia
animada por tu mano
soy yo*

Pareciera que aquella realidad contra la que se combatía se ha impuesto y aceptado como una dictadura

*Aquí un alto en la jornada al escoger
una marcha militar un sorbo de
cualquier bebida gaseosa de preferencia
cerveza cualquier necesidad física al
aire libre cigarrillos abandono y goma
de mascar.*

La vida sigue su curso y la más aparente nimiedad encierra toda una verdad incuestionable, una paradoja irónica contra la que no es posible hacer nada

• JUSTICIA

*Vino el pájaro
y devoró al gusano
vino el hombre
y devoró al pájaro
vino el gusano
y devoró al hombre*

El absurdo de la cotidianeidad que transcurre nos coloca frente al plato vacío

Observarme

*observarte
o matar una mosca sin malicia
aniquilar la luz
o hacerla*

*hacerla
como quien abre los ojos y elige
un cielo rebosante
en el plato vacío*

Frente a la impotencia y la frustración, en un estado de dejadez que sólo puede generar una poesía ácida y brutal

*Y el hueso del amor
tan roído y tan duro
brillando en otro plato*

En este Canto villano no hay mundos sublimes que puedan ser evocados, ya no es posible

situar «a la rosa» en una dinámica fecunda de contradicciones de más alcance, en la que la rosa fuese sucesivamente aquella rosa que proviene del jardín, la que cumple una función singular en el sueño, la que no se puede separar de «un ramo óptico», la que puede cambiar totalmente sus propiedades al pasar a la escritura automática, aquella que tan sólo conserva de la rosa cuanto el pintor ha querido que conservara en un cuadro surrealista y, por fin, aquella rosa, totalmente distinta a sí misma, que regresa al jardín.⁸⁵

*Es la rosa de grasa
que envejece
en su cielo de carne*

Rosas de ruido atroz, como las "que un hombre rompe con un taladro/ (ante) el horror de la primavera". En este canto ya no hay evocación, exaltación ni hipérbole, es la vida frente al espejo reflejando su vileza, su vacío, y nosotros somos las ramas del mismo árbol enfermo, uno frente a otro, iguales

*No hay otro aquí
en este plato vacío
sino yo
devorando mis ojos
y los tuyos*

El mundo de la posmodernidad vareliano tiene la estatura del reptil y no puede ofrecer mayores expectativas que la miseria, por eso Blanca Varela no se sorprende y nos ofrece el vino amargo de su poesía, para celebrar el triunfo del caos.

No puede haber premios en este mundo al esfuerzo, a la virtud, a ningún valor, pues ya no existe estructura moral que los registre; de ahí la ironía de este poema

• CURRICULUM VITAE

*digamos que ganaste la carrera
y que el premio
era otra carrera
que no bebiste el vino de la victoria
sino tu propia sal
que jamás escuchaste vítores
sino ladridos de perros
y que tu sombra
tu propia sombra
fue tu tónica
y desleal competidora*

Los hombres, en esta dimensión poética, ya somos otra especie, una suerte de monstruos con piel

de asno, huérfanos de Dios, porque el propio dios valeriano es un faquir "sin corazón/ sin hígado/ sin piernas para huir" de la estaca, y nosotros, hechos a su semejanza somos aún más miserables, y tampoco tenemos

*ni una línea para asirse
ni un punto
ni una letra
ni una cagada de mosca
en donde reclinar la cabeza*

En el último poema de este texto, "Camino a Babel", vamos a encontrar nuevamente el tema central de su poesía: la ciudad, la urbe indiferente en la que un hombre de pronto es un perro o un "gaznápiro" que puede adaptarse a las catástrofes, como esa extraña ave del poema

*pájaro errante que acostumbra anidar
a la interperie a la hora precisa de
las catástrofes y de las grandes
migraciones*

En este tiempo apocalíptico en donde el ouroboros se muerde la cola, nada tan posmoderno como el caos

El padre en el sitio del padre la madre en el sitio de la madre y el caos bullendo en la blanca y rajada sopera familiar hasta nuevo mandato

Todos comemos del tedio cotidiano con todos los valores trastocados por una carrera de perros furiosos, en donde apenas alguna vez, en medio de un sueño, puede

percibirse la nostalgia de otra realidad

*A veces
me despierta una mirada
que ávidamente se traga la oscuridad
y que esos ojos azules son restos de
alguna luz
restos de algún naufragio
signos del deseo
y de la agonía del deseo*

Es entonces cuando Blanca Varela se reconoce en su justa casilla, la de

*los poetas los amnésicos los tristes
los sobrevivientes de la vida
no caemos tan fácilmente en la trampa
y que
pasado presente y futuro
son nuestro cuerpo
una cruz sin el éxtasis gratificante del
calvario
y que no hay otra salida
sino la puerta de escape que nos entrega
a la enloquecedora jauría de nuestros
sueños*

Blanca Varela nos dice que del mundo ya no hay nada que tomar

*Ya no te queda nada
de los dones de las hadas
sino tu hipo melancólico*

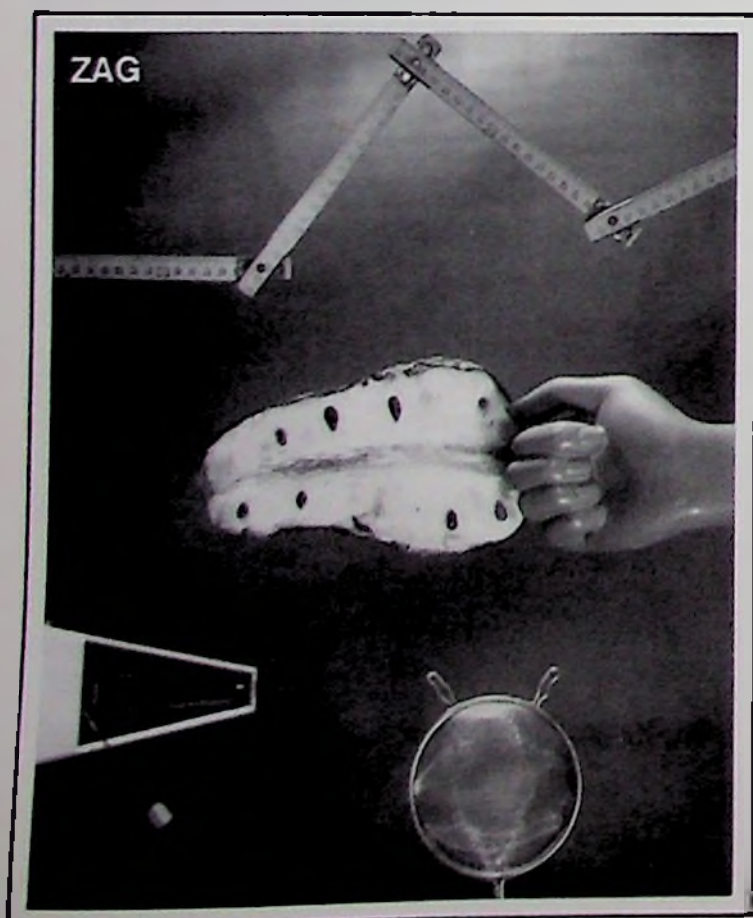
Y si hay alguien que busca lo imposible, por ejemplo volver

*a nacer... forzando a la madre
de su madre
el nadador contra la corriente
el que asciende de mar a río
de río a cielo
de cielo a luz
de luz a nada.*

Ya lo ha dicho Varela, tampoco ha de hallar más que la nada.

Conclusiones

Del cómo probar que Blanca Varela ha sido un ser poético atacado por el surrealismo que se introdujo sin vacuna por los propios peruanos, que a mala hora arribaron a París, no es



difícil. Sin embargo, los síntomas mismos de la enfermedad, en el tiempo en que la poeta muestra la secuela de la patología en su primer libro, ya habían amainado. El automatismo psíquico se había permitido la curación de la revisión y corrección antes de intentar cualquier tipo de publicación; el deseo y el erotismo como formas de conquista hacia una felicidad posible, habían sido ya devastados por la segunda Guerra; del sueño sólo prevalecía la pesadilla; de la esperanza ya había muy poco que esperar, sobre todo del curso de las cosas; es más, los recuerdos y las evocaciones se hallaban oxidadas —en el caso de Blanca Varela—, incluso les habían crecido algas venenosas frente a la playa vacía. El paraíso de la vida cotidiana se había convertido en una niebla abúlica y límbica armonizada por una “musiquilla dulzona y apocalíptica”; de la fantasía, el milagro de encontrarlo todo envuelto en el

vacío congénito; de la belleza, lo terrible; de la búsqueda de conocimiento y salvación, la burla de no saber usar las alas de cera para aprender a volar y alejarse de la trampa; de la magia, la receta infalible de los “poderes mágicos” que nuestra poeta recomienda

*No importa la hora ni el día
se cierran los ojos
se dan tres golpes con el
pie en el suelo
se abren los ojos
y todo sigue exactamente igual*

Sin embargo, esta otra cara de la surrealidad, es parte de la misma moneda, que se venía acuñando desde tiempos de Lautreamont, Sade, Baudelaire, Rimbaud, Artaud, y todos los poetas malditos de la historia.

El surrealismo es una libertad que se ejerce, y puede ser visto como el malestar que se expresa permitiéndonos reconocer la enfermedad del vacío. Los diferentes síntomas que muestra

en su evolución son parte de la mutación del virus. André Breton aseguraba en el Segundo Manifiesto que estaba “convencido de que el surrealismo se encuentra todavía en el periodo de los preparativos, y me apresuro a añadir que posiblemente este periodo durará tanto como yo dure”. Es entonces

posible que el surrealismo perdure como una radiación que aún no pueda ser del todo superada. Ciertamente que su fuerza sistémica primaria, su propuesta poética formal, ha caído en una debilidad geriátrica, pero el germen subversivo vive y este valor subversivo, aunque ya no se exprese desde la inconciencia, sino con una lúcida inteligencia que no puede dejar de lado el razonamiento y el concepto, posee una fuerza brutal en la poesía vareliana. Precisamente por su capacidad de subvertir el tedio posmoderno, encontramos en ella el síntoma surreal en su primer libro más claramente reconocible y en *Canto villano* trasmutado en impacto de imagen conceptual; pero ella misma sabe, que a pesar de que no se acepte surrealista, que el surrealismo es una fuerza aún vigente “no sólo en Hispanoamérica, sino en el mundo. Pero creo que hay mayor vigencia en las artes plásticas que en la literatura”.

Pero ¿cómo podría haber surrealismo, después del surrealismo, si tantos teóricos marcan el año 36 como el de su fenecimiento? Ante este problema, que únicamente puede tener ahora respuestas individuales, y ya no las de manifiestos grupales, podría concluirse que sólo será la radicalidad del espíritu subversivo la que lo determine. Breton tenía esperanza en que “en las escuelas, en los propios talleres, en la calle, en los seminarios, y en los cuarteles, seres jóvenes puros (se negaran) a doblegarse”. Únicamente a ese tipo de hombres puede aún hablar el surrealismo para conmover su espíritu y promover transformaciones significativas •

ZIG



Notas

- ¹ Tristan Tzara, Manifiesto dada, de 1918, y del poema "El hombre aproximativo", ambos citados por Franco Fortini, en *El movimiento surrealista*, pp. 157-158.
- ² Tristan Tzara, *Siete manifiestos dada*, p. 49.
- ³ Maurice Maceu, *Historia del surrealismo*, p. 42.
- ⁴ Mario Rojas, *La poesía de Luis Cernuda y el surrealismo*, p. 13.
- ⁵ Franco Fortini, *El movimiento surrealista*, p. 158.
- ⁶ *Ibid.*, pp. 105-106.
- ⁷ Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, vol. 2, p. 62.
- ⁸ Ferdinand Alquie, *Filosofía del surrealismo*, p. 9.
- ⁹ *Ibid.*, p. 11.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 15.
- ¹¹ Octavio Paz, *Estrella de tres puntas: el surrealismo*, p. 213.
- ¹² Alquie, *ob. cit.* p. 9.
- ¹³ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, p. 30.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 162.
- ¹⁵ Mario Rojas, *ob. cit.* p. 14.
- ¹⁶ Guillermo de Torre, *ob. cit.* p. 29.
- ¹⁷ André Breton, *ob. cit.* p. 49.
- ¹⁸ Antonin Artaud, *México*, p. 43.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 49.
- ²⁰ A. Breton, *ob. cit.*, p. 169.
- ²¹ *Ibid.*, pp. 178-179.
- ²² *Ibid.*, p. 231.
- ²³ Antonin Artaud, *Cartas a André Breton*, p. 87-88.
- ²⁴ André Breton, *ob. cit.*, p. 182.
- ²⁵ Antonin Artaud, *México*, p. 44.
- ²⁶ *Ibid.*, pp. 44-45.
- ²⁷ Octavio Paz, *ob. cit.*, p. 213.
- ²⁸ André Breton, *ob. cit.*, p. 169.
- ²⁹ Matthew Josephson, *Mi vida entre los surrealistas*, p. 323.
- ³⁰ André Breton, *Antología*, p. 16.
- ³¹ *Ibid.*, *Manifiestos*, p. 232.
- ³² Georges Bataille, *Obras escogidas*, p. 291.
- ³³ *Ibid.*, p. 305.
- ³⁴ *Idem*, p. 297.
- ³⁵ *Idem*, p. 30.
- ³⁶ *Idem*, p. 307.
- ³⁷ Antonin Artaud, *México*, p. 45.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 50.
- ³⁹ *Idem*, p. 49.
- ⁴⁰ André Breton, *Manifiestos*, p. 163.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 201.
- ⁴² Antonin Artaud, *Cartas a André Breton*, pp. 64-65.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 62.
- ⁴⁴ *Idem*, p. 67.
- ⁴⁵ Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, p. 22.
- ⁴⁶ André Breton, *ob. cit.*, p. 56.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 59. Citado también por Antonio Bonet C., en *El surrealismo*, p. 57.
- ⁴⁸ Aldo Pellegrini, *ob. cit.*, p. 26.
- ⁴⁹ André Breton, *ob. cit.*, p. 37.
- ⁵⁰ *Ibid.*, p. 172.
- ⁵¹ Aldo Pellegrini, *ob. cit.*, p. 26.
- ⁵² André Breton, *Antología*, p. XXII.
- ⁵³ Antonin Artaud, *Viaje al país de los tarahumaras*, p. 15.
- ⁵⁴ Francisco Aranda, *El surrealismo español*, p. 10.
- ⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.
- ⁵⁶ *Idem*, p. 14.
- ⁵⁷ Mario Rojas, *La poesía de Luis Cernuda y el surrealismo*, p. 50.
- ⁵⁸ *Ibid.*, p. 51.
- ⁵⁹ Hugo J. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, p. 17.
- ⁶⁰ *Ibid.*, p. 91.
- ⁶¹ *Idem*, p. 42.
- ⁶² *Idem*, p. 179.
- ⁶³ *Idem*, p. 190.
- ⁶⁴ *Idem*, pp. 192-193.
- ⁶⁵ *Idem*, p. 29.
- ⁶⁶ *Idem*, p. 32.
- ⁶⁷ Julio Ortega, *La cultura peruana*, p. 57.
- ⁶⁸ Juan Larrea, *Del surrealismo al Machupicchu*, p. 57.
- ⁶⁹ *Ibid.*, p. 111.
- ⁷⁰ Remedios Varo, *Viajes inesperados*, p. 85.
- ⁷¹ Juan Larrea, *ob. cit.*, p. 77.
- ⁷² *Ibid.*, p. 66.
- ⁷³ José Espinosa, "Apuntes para un mapa del surrealismo literario hispanoamericano", p. 12.
- ⁷⁴ Octavio Paz, Prol. a *Ese puerto existe*, p. 12.
- ⁷⁵ José Miguel Oviedo, *Blanca Varela o la persistencia de la memoria*, p. 15.
- ⁷⁶ Octavio Paz, "Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías", en *Revista Plural*, 35.
- ⁷⁷ Octavio Paz, Prol. a *Ese puerto existe*, p. 14.
- ⁷⁸ Stefan Baciu, *Algunos poetas para surrealistas latinoamericanos* (*Revista Eco*, Octubre, 1980), p. 592.
- ⁷⁹ André Breton, *Manifiestos*, p. 38.
- ⁸⁰ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 287.
- ⁸¹ José Domínguez Caparrós, *Métrica y Poética*, pp. 29-30.
- ⁸² André Breton, *Manifiestos*, p. 62.
- ⁸³ Bachelard, *ob. cit.*, p. 283.
- ⁸⁴ André Breton, *Manifiestos*, p. 59.
- ⁸⁵ *Ibid.*, p. 183.

Bibliografía

- ALQUIE, Ferdinand, *Filosofía del surrealismo*, Trad. Gómez Benito, Barcelona, España, Barral, 1974, 211 pp.
- ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981, 230 pp.
- ARTAUD, Antonin, *Cartas a André Breton*, Pról. Miguel Morey, Barcelona, Calamus Scriptorius, 1977, 102 pp.
- , *Los tarahumara*, Trad. Carlos Manzano, Barcelona, España, Barral Editores, 1971, 156 pp.
- , *México*, Pról. Luis Cardoza y Aragón, 2a. ed., México, UNAM, 1991, 157 pp.
- , *Viaje al país de los tarahumaras*, Pról. Luis Mario Schneider, México, SEP, 1975, 189 pp.
- BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*, Trad. Ida Vitale, México, FCE, 1978, 297 pp. (Breviarios núm. 279).
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Trad. Nicolás Rosa, México, Siglo XXI, 1980, 221 pp.
- BATAILLE, Georges, *Obras Escogidas*, Trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Barral, ed. 1974, 530 pp.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985, 508 pp.
- BONET, Correa Alfonso, *El surrealismo*, Madrid, España, Cátedra, 1983, 230 pp.
- BRETON, André, *Antología del humor*

- negro, Trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1966, 402 pp.
- , *Antología* (1913/1966), Prol. Marguerite Bonnet, Trad. Tomás Segovia, México, Siglo XXI, 1973, 333 pp.
- , *La llave de los campos*, Trad. Ramón Cuesta y Ramón García, Madrid, Ayuso, 310 pp.
- , *Los vasos comunicantes*, Trad. Agustí Bartra, 2a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1968, 159 pp.
- , *Manifiestos del surrealismo*, 6a. ed., segunda en colección, Barcelona, España, Labor, 1995, 338 pp.
- , *Nadja*, 2a. ed., México, Joaquín Mortiz, 1967, 119 pp.
- DE TORRE, Guillermo de, *Historia de las vanguardias*, Madrid, Guadarrama, 1974, 3 vols.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica y Poética. Bases para la Fundamentación de la Métrica en la Teoría Literaria Moderna*, Madrid, España — UNED — 1988, 129 pp.
- ESPINASA, José María, "Apuntes para un mapa del surrealismo literario hispanoamericano", en *Los Universitarios*, México, UNAM, núm. 85, julio, 1996, pp. 10-13.
- FORTINI, Franco, *El movimiento surrealista*, Trad. Carlos Gerhard, México, Unión Tipográfica Hispanoamericana, 1962, 204 pp.
- JOSEPHSON, Matthew, *Mi vida entre los surrealistas*, Trad. Agustí Bartra, México, Joaquín Mortiz, 1963, 395 pp.
- KAPLAN, Janet A., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Trad. Gamero Amalia Martín, Madrid, España, Era, 1989, 272 pp.
- LARREA, Juan, *Del surrealismo al Machupicchu*, México, Joaquín Mortiz, 1967, 223 pp.
- MONTIEL, Edgar, "El hombre surrealista", en *La Guillotina*, México, núm. 18, Junio, 1989, pp. 33-34.
- NADEAU, Maurice, *Historia del surrealismo*, Trad. Capella Juan Ramón, Barcelona, España, Aric, 1975, 259 pp.
- NAVARRO, Tomás, *Arte del Verso*, México, Col. Málaga, 1971, 187 pp.
- ORTEGA, Julio, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, 2a. ed., México, Siglo XXI, 1994, 505 pp.
- , *La cultura peniana*, México, FCE, 1978, 138 pp.
- OVALLE, Ricardo, Walter Gruen, y otros, *Remedios Varo*, Singapur, Era, 1994, 342 pp.
- OVIEDO, José Miguel, "Blanca Varela o la persistencia de la memoria", en *Revista Diálogos*, Colegio de México, vol. 15, núm. 5, sep-oct, 1979, pp. 15-20.
- PAZ, Octavio, *Excursiones/Incursiones*, Obras Completas, 2a. ed., México, FCE, 1994, 606 pp.
- PEASE, Franklin, *Breve historia contemporánea del Perú*, México, FCE, 1995, 293 pp.
- PELLEGRINI, Aldo, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Barcelona, Argonauta, 1981, 353 pp.
- , *Antología surrealista*, Prol. Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argentina, Biblioteca Básica Universal, 1970, 87 pp.
- ROJAS, V. Mario, *La poesía de Luis Cernuda y el surrealismo*, México, UNAM, 1996, 281 pp. (Tesis de licenciatura).
- SAINZ DE ROBLES, Federico, *Diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1982 (2 vol.)
- SOBREVILLA, David, "La poesía como experiencia. Una mirada a la poesía reunida de Blanca Varela", s/d, Perú, pp. 53-57.
- VARELA, Blanca, *Ese puerto existe*, Prol. Octavio Paz, México, Universidad Veracruzana, 1959, 99 pp.
- , *Canto Villano (poesía reunida, 1949-1983)*, Prol. Roberto Paoli, México, FCE, 1986, 171 pp.
- VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, 3a. ed., México, FCE, 1995, 284 pp.
- YÁÑEZ, Adriana, *El movimiento surrealista*, México, Joaquín Mortiz, 1979, 95 pp.

• ZIG-ZAG FOTOGRÁFICO SURREALISTA

LEBe (LUIS ENRIQUE BETANCOURT): *Fotógrafo, diseñador gráfico, así como académico y coordinador del Laboratorio de Fotografía Digital de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Estudios de Fotografía en la División de Estudios de Posgrado de la UNAM-ENAP, en el Taller de Fotografía de Kati Horna.*

Exposiciones recientes de fotografía: "2a. Feria Universitaria de Arte", MUCA/UNAM (Colectiva) [1996]; "Primer Festival Interdisciplinario de la Mujer, Ciudad de México", Universidad del Claustro de Sor Juana (Colectiva) [1997]; "La Dulce Vida", Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM (Individual) [1997]; "Medidas Extremas", Fotonoviembre Santiago de Cuba (Colectiva de Estandartes) [1997]; "Bárbaros contemporáneos", Fotoseptiembre, Centro Nacional de las Artes (Colectiva de Estandartes) [1997]; "Sueños de fecundidad", restaurante La Posta de Maricopa (Individual) [1998].