UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

REMEDIOS VARO Y REMEDIOS LA BELLA

Un ejemplo indiscreto de arte comparado

TESIS

que para optar al título de
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
(especialidad en literatura iberoamericana)
presenta el alumno

GONZALO EDMUNDO CELORIO BLASCO

MEXICO, 1974

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A LA MEMORIA de un anciano
silencioso que supo volatizar
la realidad doméstica desde la
altura de su ingravidez, con
asombro inagotable.

INDICE

Una homonimia casual (a manera de introducción)..... 11

Primera parte. Remedios académicos..... 21

1. Dos soledades sinónimas..... 23

2. La historia de una fermosa doncella..... 30

3. Los demonios del artista..... 37

Segunda parte. Semejanzas..... 49

1. La ruptura de la tradición..... 51

2. La realidad imaginaria..... 62

3. El sueño y la vigilia..... 74

Tercera parte. El deslinde..... 85

1. Magia y mito..... 87

2. Dos lenguajes: surrealismo y realismo mágico..... 100

Bibliografía..... 111

UNA HOMONIMIA CASUAL

(a manera de introducción)

Señores, yo estoy cantando
lo que se cifra en el nombre.

Jorge Luis Borges.

Desde que leí Cien años de soledad acosado por lo que se ha dado en llamar entusiastamente "la nueva novela hispanoamericana", me han estado revoloteando en la cabeza, como incansables mariposas amarillas, los nombres de Remedios Varo y Remedios la bella, y desde entonces he tenido no sé si la sospecha o la esperanza de que hay una especie de complicidad, "cifrada en el nombre", entre los dos personajes — porque Remedios Varo también es un personaje, multitud de veces autorretratado: ¿qué es su pintura si no un espejo pudoroso en el que se refleja con todos sus itinerarios? Debe existir un pasadizo secreto que comunica a estos dos seres luminosos que de buenas a primeras, casi desvergonzadamente, se elevan por los aires con un desenfado y una naturalidad tales, que el espectador, colocado ahí, en el mismo lugar de los hechos, en el mismísimo

plano de los acontecimientos, acepta el "prodigio" (si se le puede seguir llamando así a un fenómeno simple y ordinario) sin encontrar en él sorpresa alguna, porque precisamente de lo cotidiano brota, de pronto, lo sobrenatural. De las agujas de la tejedora de Verona, entre las madejas que flotan juguetonas por la atmósfera del recinto medieval, surge silenciosa, tímida, vibrátil, Remedios convirtiéndose en luz, Remedios convirtiéndose en aire a medida que la tejedora avanza en su labor, Remedios alejándose del mundo pero sin desprenderse de él totalmente, Remedios navegando por el viento pero unida a la domesticidad de las agujas de tejer por los propios hilos de estambre que la han constituido.[1] Lo mismo sucede con aquella criatura que nunca ha sido descrita sino apenas perfilada por su epíteto luminoso, Remedios la bella: una tarde de marzo está ayudando a tender unas sábanas en el jardín de la casa, cuando de repente sopla "un delicado viento de luz" que hace temblar los encajes misteriosamente, un "viento irreparable" que, dada la naturaleza etérea de este ángel voluptuoso, la eleva por los cielos de donde en realidad nunca ha bajado; y ella, con la sonrisa en los labios, "transparentada por una palidez intensa", todavía tiene la cortesía, la buena educación,

1 Cf. La tejedora de Verona. Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 11.

de decirles adiós con la mano, "entre el deslumbrante aleteo de las sábanas", a su bisabuela que siempre luchó por "adiestrarla para la felicidad doméstica", a su tía Amaranta que ya "había renunciado a toda tentativa de convertirla en una mujer útil", y a Fernanda que se queda clavada en el piso, verde de envidia, y lamentando sin consuelo la irremediable pérdida... no de Remedios, a quien finalmente se le puede rezar un novenario, sino de sus bienamadas sábanas de bramante.[2] La verdadera sorpresa en semejante mundo donde todo resulta prodigioso sería que estas criaturas angelicales se quedaran en la tierra, sometidas a leyes tan burdas y convencionales como la de la gravedad.

"En su lucha con la realidad —— dice Octavio Paz ——, algunos pintores la violan o la cubren de signos, la hacen estallar o la entierran, la desuellan, la adoran o la niegan. Remedios la volatiliza: por su cuerpo ya no circula sangre sino luz."[3] Como el aprendiz de Ícaro (ciertamente aliado por las mariposas al triste destino de Mauricio Babilonia)[4],

---

2 Cf. Gabriel García Márquez, Cien años de soledad, pp. 203-205 En adelante, las referencias a esta obra aparecerán en el texto entre paréntesis.

3 Octavio Paz, "Apariciones y desapariciones en Remedios Varo" en Corriente alterna, p. 50.

4 Cf. Aprendiz de Ícaro. Vid reproducción en Remedios Varo, lám. XII.

los personajes de Remedios escapan furtivamente de las leyes de la gravedad —— ¡hermosa metáfora de su libertad y su belleza! ——, exentos del peso de la realidad pragmática, convencional, utilitaria... porque la ingravidez es una manera de ser que depende esencialmente de la manera de asomarse a la realidad, de relacionarse con ella, de vivirla; y, recíprocamente, ésta, la realidad, se "volatiliza" al ser trascendida por la visión, por el impulso, por la vitalidad del que, teniendo esta maravillosa condición, sabe contemplarla.

Tratando de recuperar la armonía perdida, la naturaleza muerta resucita, y las frutas, como astros en un sistema solar, giran alrededor de la llama de la vela, aunque en una momentánea pérdida de fe, en un instante de duda, los astros frutales puedan estrellarse y provocar el caos.[5]

Todo ha cobrado vida en este mundo prodigioso de esteras voladoras y sombras sublevadas, de canastillas andariegas y gatos vegetales, de estatuas que deambulan y flores que lloviznan, quizá porque la tierra misma se ha escapado de su eje —— como nos explica Remedios ——; se ha escapado de "su centro de gravedad al grandísimo asombro del astrónomo que trata de conservar su equilibrio... con el pie izquierdo en una dimen-

5 Cf. Naturaleza muerta resucitando. Vid reproducciones en Remedios Varo, láms. 1 y 2.

sión y el derecho en otra". [6] ¿La dimensión real y la dimensión mágica?

En fin, tuve la intuitiva certeza de que esta homonimia, Remedios Varo - Remedios la bella, aunque casual, podría ser significativa, y que tomada como un pretexto, si se quiere caprichoso o arbitrario, me aproximaría en primera instancia a las obras de Remedios Varo y de García Márquez, y en última, me permitiría establecer una confrontación — y éste es el propósito del estudio — entre dos grandes lugares comunes en las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo: el surrealismo [7]

---

6 Comentario escrito por Remedios con respecto a su cuadro Fenómeno de ingravedad y dirigido a su hermano, el doctor Rodrigo Varo. (Cf. Remedios Varo, p. 174). Vid reproducción, lám. 17.

7 Enrique Díez-Canedo reprueba el empleo de la palabra surrealismo por considerarla una "bastarda transcripción de un nombre, aceptada sin discernimiento". Igualmente, Jorge Luis Borges piensa que "la forma surrealismo es absurda; tanto valdría decir — ejemplifica — surnatural por sobrenatural, surhombre por superhombre..." Guillermo de Torre, de quien he tomado estas referencias (Historia de las literaturas de vanguardia, t. II, p. 15), prefiere, como los anteriores, la palabra superrealismo; también observa la validez de los términos sobrerrealismo y suprarrealismo (consignado este último por el Diccionario de la Real Academia Española) que guardan con mayor rigor la idea original de André Breton sobre la "creencia en una realidad superior", y que utilizan los propios recursos que la lengua española ofrece. Estoy de acuerdo con estas observaciones, y si en este trabajo empleo el término surrealismo y no los otros que se proponen es porque apelo a la generalización, a la norma, a la frecuencia, como criterios fundamentales de "corrección" lingüística, y dejo en un segundo plano el criterio etimológico.

y el realismo mágico [8], a los que están afiliados, si no enteramente por sus "demonios personales", sí por los "históricos" y "culturales", los protagonistas de este cuento.

Ambos lugares comunes se han visto rélacionados de maneras muy diversas y contradictorias: unas veces han sido fundidos en una sola denominación por un criterio general que califica de surrealista todo lo asombroso, inverosímil, esotérico, ininteligible, arbitrario..., y se ha negado, consecuentemente, la existencia autónoma del realismo mágico, al que se le considera una especie de trasplante, más o menos anacrónico, al mundo americano. Otras veces, en cambio, han sido diferenciados por una actitud radical que tacha al surrealismo de truculento, prefabricado y artificial, y de paso, a la cultura europea de evasiva y decadente; actitud que exalta al mismo tiempo la eficacia de la magia en América, la vigencia de sus mitos, la fe en su "realidad maravillosa".

---

8 En la introducción al libro La novela hispanoamericana actual, Ángel Flores dice haber sido el primero en emplear el término realismo mágico para designar a la nueva corriente literaria que se venía gestando en Hispanoamérica. En mi opinión, este término no es más que una adaptación de lo que Alejo Carpentier en el prólogo a El reino de este mundo de 1949 denominara lo real-maravilloso. Al hablar de realismo mágico en el presente estudio, me refiero concretamente al pensamiento expuesto por Carpentier en dicho prólogo y ampliado posteriormente en un ensayo que titula "De lo real-maravilloso americano" y que aparece en su libro Literatura y conciencia política en América Latina.

Mi propósito ha sido establecer una confrontación entre el surrealismo y el realismo mágico a partir de la obra de Remedios Varo y de Gabriel García Márquez para ver el especial funcionamiento, la peculiar trascendencia, de los elementos similares; para deslindar sus ámbitos vitales respectivos, y, por último, para tratar de devolverles, en tanto que lugares comunes, sus verdaderas dimensiones.

Dispuesto a levitar y recorrer, ingrávido, el mundo de la alquimia y las apariciones, los hálitos perfumados y las sombras insurrectas, las premoniciones y los sueños, me topo de golpe y porrazo con una contraorden: las objeciones académicas. ¿Cómo llevar a cabo, así no más porque sí, una comparación entre dos manifestaciones artísticas como la plástica y la literatura, que emplean distintos lenguajes, procedimientos expresivos diferentes, modos diversos de volatizar la realidad?

Como toda introducción se presta para que el autor se cure en salud (cuando en realidad ya está enfermo por aquello de que las introducciones suelen redactarse una vez terminado el libro), quiero aprovechar la ocasión, más que para adelantar una de las muchas justificaciones académicas que aparecerán a lo largo del trabajo, para hacer una advertencia necesaria. Después de haber leído esta tesis de principio a fin por primera

vez, he podido comprobar la veracidad de lo que un maestro y un amigo, Sergio Fernández, me había señalado desde que presenté los primeros esquemas en el Seminario de Tesis: este trabajo es un "disparate".

Me empeñé testarudamente en comparar dos personajes, dos lenguajes artísticos, dos "movimientos" de suyo diferentes: Remedios Varo y Remedios la bella, pintura y literatura, surrealismo y realismo mágico; traté de sistematizar las semejanzas que había intuído, de establecer equivalencias (muchas veces vi moros con tranchete); estudié la dimensión que los elementos comunes cobran en cada realidad artística, y llegué, por último, a la conclusión inevitable de que estos dos universos que a todo mundo se le antojan diferentes, y que seguramente a nadie se le ocurriría comparar, son, efectivamente, diferentes. Ahora que lo sé de cierto, cuando algún compañero, después de haber oído el título de la tesis, me pregunta entre sonriente y extrañado: "¿qué tienen en común Remedios Varo y Remedios la bella, a no ser el mismo nombre?", tengo que responderle: "pues tal vez nada, a no ser el mismo nombre." Pero el compañero insiste y salta la pregunta más cruel: "entonces, ¿por qué las comparas?" Contestar esta pregunta me llevó tres capítulos, agrupados bajo el nombre de "Remedios académicos", y probablemente no di una respuesta satisfactoria,

porque a fin de cuentas cualquier comparación viene siendo un disparate: todo es igual y todo es diferente sin ser igual y sin ser diferente. Para Platón, el conocimiento es un recuerdo; para Salomón, la novedad es un olvido.

Si he intentado establecer una confrontación entre dos universos no ha sido del todo voluntariamente: me dejé llevar por una libre asociación de ideas, acaso sintomática, y de pronto me vi haciendo castillos en el aire. Puedo decir que he cumplido con mi finalidad principal: volatizar la realidad que me aprisiona. ¿Qué es el arte si no un delicioso pretexto (que también puede llamarse "imperiosa necesidad") para sacar a flote todo lo que por dentro de uno bulle, juega, duele, inquieta, desvela, y que es forzoso conformar, mediante la palabra en este caso? Esto también me lo enseñó Sergio Fernández. Mi gratitud para él, que sabrá devolverle a este lugar común su genuino significado.

G. C.

PRIMERA PARTE

REMEDIOS ACADEMICOS

La crítica del arte es tan
absurda como el esperanto.

Blaise Cendrars.

1. DOS SOLEDADES SINONIMAS

> Y hay un punto fosforescente en el que toda realidad se encuentra, aunque transformada, metamorfoseada... un punto de mágica utilización de las cosas.
>
> Antonin Artaud.

Una primigenia asociación de los nombres de Remedios Varo y Remedios la bella desembocó más tarde en la revelación de una correspondencia sorprendente entre ciertas imágenes de la pintora y algunos pasajes de la novela de García Márquez, como si en ambas creaciones se organizaran de igual manera los mismos elementos para conformar idénticos contenidos.

Como un ejemplo, casi azaroso entre los muchos que podrían ofrecerse, quiero analizar comparativamente un fragmento de Cien años de soledad y una pintura de Remedios: la descripción de Rebeca Buendía cuando reaparece en la novela mucho tiempo después de fallecido José Arcadio y el cuadro titulado Mimetismo. [1]

---

1 Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 66.

Desde la inexplicable muerte de su esposo, Rebeca Buendía se ha enclaustrado en una soledad inquebrantable y ha soportado con resentida austeridad el olvido silencioso de Macondo. Sólo vive imperceptiblemente en la hermética memoria de Amaranta, que, "hundida en el berenjenal de los recuerdos", "con todas sus nostalgias vivas", con "un rencor limpio purificado por el tiempo", le ha tejido laboriosamente una espléndida mortaja en la soledad vespertina del corredor de las begonias, oyendo el distante rumor de una clepsidra que no acaba de vaciarse nunca, y contando, uno a uno, los quejidos de los alcaravanes. En dos momentos de la novela, García Márquez vuelve a este personaje sepultado en vida, quien, primero ante el coronel Aureliano Buendía y después ante Aureliano Triste, por así decirlo resucita sobrecogedoramente en el sopor interminable de Macondo:

> Aureliano Triste permaneció en el umbral, esperando que se desvaneciera la niebla, y entonces vio en el centro de la sala a la escuálida mujer vestida todavía con ropas del siglo anterior, con unas pocas hebras amarillas en el cráneo pelado, y con unos ojos grandes, aún hermosos, en los cuales se habían apagado las últimas estrellas de la esperanza, y el pellejo del rostro agrietado por la aridez de la soledad. (p. 189)

> En la penumbra de la casa, la viuda solitaria... era un espectro del pasado. Cerrada de negro hasta los puños, con el corazón convertido en cenizas, apenas si tenía noticias de la guerra. El coronel Aureliano Buendía tuvo la impresión de que la fosforescencia de sus huesos traspasaba la piel, y que ella se movía a

> través de una atmósfera de fuegos fatuos, en un aire estancado donde aún se percibía un olor a pólvora... Después de buscarla inútilmente en el sabor de la tierra, en las cartas perfumadas de Pietro Crespi, en la cama tempestuosa de su marido, había encontrado la paz en aquella casa donde los recuerdos se materializaron por la fuerza de la evocación implacable, y se paseaban como seres humanos por los cuartos clausurados. (p. 139)

Aureliano Triste permanece en el umbral de la casa en espera de que se desvanezca una niebla difusa que todo lo envuelve y que le impide distinguir con claridad la figura que tras ella se oculta, para después enfrentarse directamente a la mujer que ha permanecido ahí durante más de medio siglo y que García Márquez describe con puntualidad extrema. El contraste violento entre lo borroso e indeterminado de la niebla y la precisión posterior de la imagen coincide con el que aparece en la pintura: la atmósfera vaga, difusa, que cubre toda la obra de Remedios, se opone con la minuciosa descripción de todos los elementos en ella contemplados, hasta los más pequeños o insignificantes, que han sido plasmados casi de manera preciosista, cuidando los mínimos detalles. Cuando atravesamos la capa nebulosa que circunda los ambientes de la pintura de Remedios y que podría impedirnos el contacto frontal con el prodigio, nos topamos con la realidad de los personajes, los animales, los muebles, los objetos todos, que se perfilan con rigor, y entonces el prodigio adquiere verosimilitud, obje-

tividad, coherencia, en forma tal, que nos vemos precisados a aceptarlo como normal y cotidiano. En el cuadro que analizamos ahora, además de esa atmósfera general que lo barniza, unas nubecillas se filtran temerosas por la puerta entreabierta del armario, y envuelven con su tímida presencia el ámbito de la alegoría que Remedios pinta, pero sólo penetran lo necesario para crear un clima incierto, opaco, sin que la mujer ni los objetos que la rodean se oscurezcan, se confundan o se pierdan — antes bien, permanecen rigurosamente determinados —, de suerte que la imagen plástica resalta con firmeza, como después que la niebla, en casa de Rebeca, se ha desvanecido.

A través del aire estancado de la habitación; a través de los fuegos fatuos que irradia la presencia de Rebeca, el coronel Aureliano Buendía cree distinguir en la escuálida mujer la fosforescencia de los huesos que le traspasa "el pellejo del rostro agrietado por la aridez de la soledad". Por una traslación alegórica más evidente en la pintura que en el texto, a la mujer que habita el cuadro de Remedios se le ha estampado en la transparencia de la piel el motivo grisáceo del tapiz, como un esparcimiento de las cenizas del corazón. Y los ojos — aquello que en la imagen críptica de Rebeca resalta vigorosamente como último reducto de vitalidad; aquello en que el narrador se detiene para destacar la hermosura conservada a pesar

de la desesperanza —, sólo los ojos, han sido respetados por la despiadada fuerza del mimetismo; sólo ellos mantienen vivo al personaje en medio de su resignado cautiverio.

La coincidencia de estos elementos, empero, puede ser casual o poco significativa, y no es necesario, por lo mismo, hacer una larga enumeración de las semejanzas. Basta saber que la identificación de ambas creaciones no sólo reside en la correspondencia de los elementos formales, sino fundamentalmente en la manera común de organizarlos, de relacionarlos, es decir en la equivalencia de las funciones específicas que desempeñan en la pintura y en el texto, y sólo en este sentido podemos hablar de sinonimia. La pintura de Remedios y la descripción de García Márquez, en última instancia, guardan entre sí una estrecha relación porque los elementos que las integran cumplen las mismas funciones: el intercambio de lo animado y lo inanimado; y expresan, por lo tanto, significados equivalentes: la "cosificación", la desesperanza, la soledad.

En efecto, Rebeca, presuntamente viva, no se ha movido de su mecedor en más de medio siglo, y su imagen es más sedentaria, más inamovible, a medida que los recuerdos, presuntamente muertos — y enterrados — tienen mayor vitalidad. Lo mismo sucede en la pintura: el ser "animado" ha sufrido el anquilosamiento doméstico de los gatos y de la costura, se ha

cosificado, y en cambio los muebles — como los recuerdos de Rebeca — han adquirido facultades anímicas.

El intercambio alegórico entre lo vivo y lo muerto, presente en ambas creaciones, conduce, pues, a lo mismo, a "ese mundo inaceptable — del que habla Maurice Blanchard — donde los seres son cosas y las cosas son seres..." [2]

Si hemos hablado de cierta correspondencia entre la pintura y el texto, ha sido partiendo del supuesto innegable de que entre la plástica y la literatura, debido a la naturaleza misma del lenguaje inherente a cada manifestación artística, existen diferencias sustanciales que limitan toda comparación. Hay, sin embargo, un punto interesante en que parecen aproximarse ambos lenguajes: la parálisis del tiempo.

El vertiginoso ritmo anecdótico de la narración de García Márquez se detiene de pronto para dar cabida a una imagen rigurosamente plástica: la imagen estática de Rebeca Buendía enraizada en su imperecedero mecedor y sumida en un mundo de recuerdos que deambulan por la casa solitaria.

---

2 Maurice Blanchard, "Alegría" en Poesía francesa contemporánea. Antología bilingüe de Manuel Alvarez Ortega, pp. 41 y 42.

Sentimos que el tiempo ha transcurrido en la pintura de Remedios por la relación del personaje con el sillón y con todo el mobiliario. La mujer termina por confundirse con el mueble en el que de seguro ha permanecido sentada durante mucho tiempo: en el rostro se le ha impregnado el motivo de flores que el tapiz ostenta, y las manos y las piernas han adquirido respectivamente la forma de los brazos y las patas del sillón, mientras que los objetos han cobrado movimiento: buscan, roen, levitan, se entrelazan... Tal intercambio de funciones ha implicado una transformación, un proceso evolutivo, un desarrollo temporal. Sin embargo, esta historia, como la de Rebeca, queda suspendida en el espacio: la pintura no es más que un instante de reposo, un efímero detenimiento de la historia que Remedios nos está narrando: Érase una esbelta mujer que había pasado mucho tiempo...

2. LA HISTORIA DE UNA FERMOSA DONCELLA

> ¡Que tu fuego espiritual devore mi cuerpo, que en un abrazo aéreo me una estrechamente contigo, y que entonces, dure eternamente nuestra noche nupcial!
>
> Novalis.

> Es mi condena amar con las espinas, herir lo que anhelo, desgarrar lo que busco, perpetrar el crímen de los crímenes, llevar al hombre hasta el espasmo y en ese instante encajarle en la carne todas mis agujas vegetales, esas que cobran la presa sin perdón, porque están envenenadas con una substancia que mezcla en una sola las convulsiones del amor y de la muerte.
>
> Miguel Ángel Asturias.

Para Andrê Breton no hay diferencia de propósitos fundamentales entre el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la plástica: "la poesía ha arraigado tan firmemente en la pintura que ésta puede, en nuestros días, pretender compartir, en gran medida, con aquélla el objetivo más vasto de cuantos pueda ocuparse, que es, según palabras de Hegel, el de revelar a la conciencia las potencias de la vida espiritual... La pintura, liberada de

la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir: la imagen presente en el espíritu."[1] De tal manera se fusionaron ambos lenguajes artísticos en el surrealismo, que no sería exagerado considerar a la literatura de esta escuela una especie de pintura escrita, y a la plástica una especie de literatura gráfica.[2]

La pintura de Remedios Varo es eminentemente literaria. Cada uno de sus cuadros encierra una historia que transcurre en el tiempo, tiene un hilo anecdótico capaz de unir todos los elementos plásticos, sigue un proceso narrativo en el que a veces puede apreciarse un planteamiento temático inicial, un desarrollo, acaso un clímax, y un posible desenlace. "No cabe duda que en cada uno de estos cuadros — dice Ida Rodríguez

1 André Breton, Manifiestos del surrealismo, pp. 280 y 281

2 Breton ejemplifica esta fusión de la poesía y la pintura con la obra de Arp y de Dalí: "La fusión de las dos artes suele realizarse en nuestros días, de modo tan integral que, para hombres como Arp y como Dalí, resulta indiferente, y valga la expresión, expresarse con medios poéticos o expresarse con medios plásticos, y si bien en el caso del primeramente nombrado estas dos formas de expresión son consideradas, sin la menor duda, como necesariamente complementarias, también es cierto que en el caso del segundo son tan perfectamente susceptibles de superponerse que la lectura de algunos fragmentos de sus poemas produce tan sólo el efecto de dar vida a unas cuantas escenas visuales más, a las que, sorprendentemente, la vista otorga el resplandor propio de los cuadros de este artista." (Op. cit., p. 281.)

Prampolini — se trata de la maravillosa escenificación de un cuento. ¿Cuál explicación nació primero, la escrita o la pintada? No importa, se complementan."[3]

Echemos un vistazo al Tríptico integrado por los cuadros Hacia la torre, Bordando el manto terrestre y La huída [4], en el cual se aprecia un impulso literario, una necesidad de cristalizar anecdóticamente las "imágenes espirituales", de suerte que a la pintora no le basta un lienzo solo y recurre a tres cuadros, vinculados entre sí no sólo por la armonía plástica (el lenguaje espacial), sino también, y fundamentalmente, por la secuencia temática (el lenguaje temporal).

Además de señalar el carácter literario de esta "historia de amor" desarrollada en el Tríptico, me interesa advertir una presencia general en la producción de Remedios Varo, que aparece también, de manera constante, en la obra de García Márquez; una presencia que, sin comprometerme por ahora a justificarla históricamente, sino sólo a "inventariarla" en tanto que es común a ambas manifestaciones artísticas, la denomino a priori una "romántica evocación medieval". Valga la redundancia, y séame permitido con este propósito contar de nuevo

---

3 Ida Rodríguez Prampolín, El surrealismo y el arte fantástico de México, p. 77.

4 Vid reproducciones en Remedios Varo, láms. 6, 7 y 8.

la historia ya contada por Remedios:

Una hermosa doncella de tez blanca, dorados cabellos, "ojos grandes, fermosos, pintados, reluzientes / e de lenguas pestañas bien claras e reyentes", ha sido enclaustrada, víctima de algún hechizo siniestro, en la torre de un castillo feudal, cuya única puerta no se abre sin la suprema voluntad del Gran Maestro. Como sus compañeras, la bella mujer, ataviada con un largo sayal monástico, se dirige hacia una altísima torre para dar origen al mundo; para bordar el manto terrestre — mares, montañas, valles — donde habiten los hombres. El Gran Maestro, alquimista conocedor de las ciencias ocultas, poseedor de fórmulas secretas y poderes sobrenaturales, guía la minuciosa labor de las doncellas, quienes desde sus bastidores bordan la urdimbre del mundo. Atrás se oye la dulce melodía de una flauta encantada que hace levitar los hilos e impone un ritmo suave a tan delicada tarea. La doncella, que ha logrado escapar a la hipnosis del brujo, decide huir con su amado — un apuesto mancebo, que, desafiando el peligro, la espera con ansia — y simplemente borda una trampa en el manto. El final del cuento parece feliz: la soledad de los amantes en medio del peligro que la fuga representa. Si continuáramos la historia llevados de la mano por las múltiples sugerencias de la pintura, no sería nada inverosímil que desapareciendo el peligro, desapa-

reciera también el amor, como en las antiguas herejías cátaras; y que los amantes — a imagen de Tristán e Isolda — clavaran una espada entre sus cuerpos desnudos en signo de castidad, y esperaran la muerte para poder amarse con desesperada locura. [5]

El vínculo entrañable entre el amor y la muerte — consignado en la lírica cortesana del medievo — se manifiesta en el "hálito de perturbación", en "la ráfaga de tormento", que a su paso esparce la otra Remedios — la bella — , "torturando a los hombres más allá de la muerte, hasta el polvo de sus huesos". El galante caballero que se presenta ante ella y que le obsequia una flor, morirá de amor como el capitán de guardia, como el forastero de la compañía bananera:

> Era tal el poder de su presencia, que desde la primera vez que se le vio en la iglesia todo el mundo dio por sentado que entre él y Remedios, la bella, se había establecido un duelo callado y tenso; un pacto secreto, un desafío irrevocable cuya culminación no podía ser solamente el amor sino también la muerte. (p. 171)

En la pintura Despedida, de Remedios, las sombras, símbolo de muerte, símbolo críptico, se enlazan en un beso permanente, inmutable, mientras los personajes que las proyectan, incapacitados para amarse en vida, se alejan por sendas disyuntivas. [6]

---

5 Cf. Denis de Rougemont, Amor y Occidente.

6 Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 15.

Este espíritu de reminiscencias medievales cubre los cien años de soledad e irrumpe en los conocimientos astrológicos de José Arcadio Buendía, en las levitaciones, en la alquimia, en la predestinación, etcétera; y está presente de manera análoga en la pintura de Remedios, donde la arquitectura de altas y angostas puertas de medio punto, de bóvedas de medio cañón, recuerdan la ciudad de Verona — ciudad de la hechicera tejedora de cuyas agujas emergen las mujeres flotando por los aires — donde el caballero, enfundado en su enraizada armadura, como la que encontrara José Arcadio Buendía con los lingotes imantados que le habían vendido los gitanos, sufre su encantamiento, y el trovador enamorado canta a la dama enclaustrada en el tronco de un árbol, tocando el arpa capilar de la mitad góndola y mitad sirena que lo conduce por el río, bajo las miradas furtivas y tal vez agoreras de los pájaros que lo asedian; donde los astros dan el soplo divino a las aves para que emprendan el vuelo, rigen el destino de los hombres y presiden las enfermedades del corazón; donde los malabaristas y juglares hacen sus trucos, como los gitanos, y cantan las noticias, a la manera de Francisco el Hombre; en fin, donde se extraen en los laboratorios de alquimia, mediante complicados alambiques, los colores primarios de la naturaleza mientras

los líquidos de los recipientes entremezclan sus contenidos autónomamente, como la cazuela de agua del laboratorio de los Buendía, colocada en la mesa de trabajo, que "hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo".

3. LOS DEMONIOS DEL ARTISTA

> Escribir novelas es un acto de rebelión contra la realidad, contra Dios, contra la creación de Dios que es la realidad.
>
> Mario Vargas Llosa.

Las contradicciones del movimiento surrealista no sólo se advierten en los propios manifiestos de André Breton, de los que Ernesto Sábato opina que deberían tomarse como "un documento automático y poético más" y no como una "fundamentación teórica"[1], sino también entre estos postulados y sus realizaciones concretas, lo que hace difícil reconocer a ciertos creadores, pues habría que preguntarse primeramente si un movimiento cuya trayectoria fue determinada con anterioridad a sus expresiones artísticas está representado por aquéllos que formularon sus presupuestos y los cumplieron con fidelidad, o por los que, excomulgados de la fe surrealista a instancias del "Papa Negro", del "Gran Inquisidor" por haberse desviado de los lineamientos iniciales, lo desarrollaron y le dieron una nueva dimensión con

1 Ernesto Sábato, Hombres y engranajes, p. 103.

su labor creativa.

Por los demonios históricos y culturales, que en gran parte determinan una personalidad artística, una actitud frente a la vida, una particular visión del mundo, Remedios Varo — haya figurado o no en la discriminativa y arbitraria lista de Breton — es una pintora afiliada a las directrices generales del surrealismo. No obstante, su pintura presenta algunas características — producto de sus demonios personales — que si bien es cierto la diferencian de otras manifestaciones plásticas de la escuela y cristalizan en un estilo definido e inconfundible, también pueden poner en tela de juicio su verdadera identidad. [2]

La experiencia surrealista es definitiva en la conformación de su pintura, sobre todo porque propicia el desarrollo de su desbordante fantasía, de su imaginación, y hay que recordar que el punto de arranque del Primer manifiesto es precisamente el despertar de una imaginación dormida que no debe temerle ni aun a la locura. Sin embargo, la obra de Remedios responde a una particular escala de valores en la que se da preeminen-

---

2 En lo que respecta a los "demonios", empleo la terminología de Mario Vargas Llosa. Por demonios personales entiende aquellas circunstancias biográficas del autor que intervienen directamente en la creación; por demonios históricos, los factores de orden social (los "contextos" que Sartre señalaba a Carpentier) que determinan una obra, y por demonios culturales — en un sentido estricto —, las influencias artísticas que el creador ha recibido.

cia a lo poético sobre lo prosaico, a lo luminoso sobre lo de presivo, a lo excelso sobre lo grotesco, a lo vivo sobre las descomposiciones, y mantiene — piensa Juliana González — "un tono de optimismo romántico muy personal que se traslluce notablemente en su creación artística y que la acaba de distinguir radicalmente del cauce general del surrealismo".[3] Jomí García Ascot también niega la filiación de Remedios a la escuela de Breton, y enlaza su pintura, como la crítica anterior, a un acendrado espíritu romántico que podría tacharse — me imagino — de anacrónico.[4]

Frente a tales opiniones que imprimen en la obra de Remedios el sello del romanticismo, creo que es necesario señalar el vínculo que, con un siglo de distancia, existe de manera palpable entre el espíritu romántico y el surrealista.

El movimiento francés responde a la necesidad de recobrar ya como una fuga, ya como una búsqueda, un estado supuestamente liberado del utilitarismo de una civilización a cual más pragmática, a cual más crítica, como la europea entre guerras:

---

3 Juliana González, "Trasmundo de Remedios Varo" en Remedios Varo, p. 166.

4 Jomí García Ascot, Una interpretación de Remedios Varo, conferencia dictada en el Museo de Arte Moderno de México el 28 de octubre de 1971.

no escapa a la oscilación entre fases apolíneas y fases dionisíacas, entre épocas "cultas" y épocas "civilizadas", que ha seguido la historia de Occidente, y vuelve los ojos al romanticismo en fuga desaforada de la civilización, de la misma manera que, un siglo atrás, éste, huyendo de la "Diosa Razón", los había vuelto al medievo.

Entre los dos espíritus se perciben ciertas "afinidades morfológicas de la historia" —como Oswald Spengler denominara a esta suerte de regresiones históricas. [5] El movimiento de Breton puede ser considerado un neorromanticismo: románticos son, independientemente de su ubicación cronológica, los precursores que exalta (Lautréamont, Sade, Rimbaud, Jarry) y de quienes deriva sus bases teóricas; románticos, el espíritu convulsivo y el gusto por lo macabro, lo misterioso, lo espectral, que reina en los manifiestos y en las realizaciones artísticas; románticos, el anarquismo — vindicado por Dadá —, y la visión del mundo, declarado inhabitable; románticos, en fin, los medios y los objetivos: ya Novalis había dicho que "El poeta invoca el azar" (el automatismo) y que "Llegará día en que el hombre no cesará de estar dormido y despierto a la vez" (la superrealidad). [6]

---

5 Cf. Oswald Spengler, Introducción a Decadencia de Occidente.

6 Cf. Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia, t. II, pp. 51 y ss.

Hay que decir, no obstante, que este impulso vital por resucitar el alma romántica resultó un intento fallido. El movimiento de Breton se rebeló enérgicamente contra la razón, la lógica, las leyes cartesianas, en una palabra contra todo el mundo establecido, pero no pudo dejar de incurrir en una violenta contradicción, y en lugar de encontrar un clima de libertad para desarrollar con plenitud sus propósitos, estuvo regido cerebralmente por mecanismos teóricos inflexibles y con todo rigor sistematizados. Pese a sus valiosos esfuerzos revolucionarios, no logra escapar al sino adverso que, según la apocalíptica visión de Spengler, tiene deparado el mundo de Occidente: la inevitable decadencia.

Pero no es el momento de apuntar contradicciones ni fracasos. Basta saber por ahora que el tono romántico advertido por la crítica en la obra de Remedios Varo no puede considerarse argumento suficiente para desviar su pintura del camino surrealista; antes bien, podría ser un elemento que confirmara su filiación. Es preciso reconocer, además, que el romanticismo de su obra mantiene una tesitura diferente a la de otras manifestaciones artísticas de la escuela. Su pintura está muy lejos de adoptar la belleza convulsiva que Breton exigía al concluir su novela Nadja; muy lejos del espíritu macabro y avernal,

de la violencia y del humor negro, que, por emulación romántica, explotó ad nauseam el movimiento surrealista. Remedios participa del alma romántica, ¡sí!, pero fundamentalmente por un retorno místico y poético a la edad media de los magos y los alquimistas, los juglares y los videntes; a la edad media del gótico flamígero que, despreciando los sentidos, eleva sus catedrales de filigrana por los aires en valiente desafío a la misma gravedad.

Juliana González dice que Remedios "estuvo muy lejos de compartir aquellos caminos que tendían a la sub-conciencia porque perseguía un estado de supra-conciencia" [7], y por tal estado entiende una actitud artística rigurosamente selectiva que la mantiene alejada del estercolero en el que se regodearon, avivando lo prosaico, lo caótico, lo turbulento del alma humana, algunos pintores, parapetados en el automatismo que definió a la escuela de Breton. Remedios no comparte la forzosa y deliberada proclamación del caos universal de muchos artistas que concibieron "el universo como desorden y para comunicarlo forjaron un estilo tan desordenado como el universo" [8]. Pero esto no implica que se aparte de la más pura esencia de los mani-

7 Juliana González, Op. cit., p. 166.

8 Enrique Anderson Imbert, Historia de la literatura hispanoamericana, t. II, p. 162.

fiestos surrealistas. Deja simplemente que los seres leviten como Remedios la bella, y no procura fraudulentamente las levitaciones como el padre Nicanor Reyna.

Creo que su obra, aunque dispara evidentemente de las expresiones artísticas de la mayoría de los seguidores de Breton, responde en cambio a los más honestos propósitos revolucionarios del movimiento surrealista, que trata, esencialmente, de recobrar el mundo de la imaginación y de la fantasía, de rescatar de las tinieblas la vida de los sueños, los recuerdos y las premoniciones, de reordenar, en suma, la decrépita realidad universal. "Es difícil encontrar entre el grupo de pintores afiliados al surrealismo — dice Ida Rodríguez — un artista que encaje tan perfectamente dentro de la trayectoria que siguió el programa de Breton." [9]

¿Y qué decir de los demonios que se han agazapado entre los indescifrables caracteres sánscritos de los pergaminos de Melquíades? ¿Qué decir, por ejemplo, del Judío Errante y de Nostradamus?, ¿qué de la fecundidad de los animales de Petra Cotes y de los naipes de Pilar Ternera?, ¿qué del burdel zoológico y de la ascención al cielo de Remedios la bella?

---

9 Ida Rodríguez Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, p. 75.

Como uno de los demonios culturales de García Márquez, Mario Vargas Llosa, quizá el más filológico de sus críticos, destaca las novelas de caballería, que se manifiestan no sólo en la reminiscencia de múltiples elementos medievales, sino también en la estructura de la obra, en la concepción de la realidad que en ella se genera.

García Márquez funde en una totalidad indivisible lo real objetivo y lo real imaginario, como las novelas de caballería, de prosapia medieval, ajenas todavía a la restringida noción de realidad que estableció el racionalismo renacentista, en las "que conviven, sin discriminación y sin fronteras, hombres de carne y hueso, personajes históricos y criaturas del mito, la razón y la sinrazón, lo posible y lo imposible. Es decir la realidad que los hombres viven objetivamente (sus actos, sus pensamientos, sus pasiones) y la que viven subjetivamente, la que existe con independencia de ellos y la que es un exclusivo producto de sus creencias, sus pesadillas o su imaginación".[10]

Cien años de soledad comprende los diversos planos del mundo americano: el histórico y el mitológico, el cotidiano y el sobrenatural, el objetivo y el subjetivo, el "real" y el "mágico". Se adentra en la realidad, la "saquea", la reordena,

---

10 Mario Vargas Llosa, García Márquez: historia de un deicidio, pp. 176 y 177.

y abarca no sólo aquello que los hombres hacen, dicen y piensan, sino también lo que la colectividad intuye y desea, sueña y espera, inventa y recuerda; se adentra, en una palabra, en la manera más interna en que los hombres conciben, explican y viven su mundo. No hay nada en la novela, por inverosímil que se antoje, que no provenga directamente de la extensa realidad colectiva, y por ello, responde a la más prístina esencia de la tesis de Alejo Carpentier: lo maravilloso no hay que inventarlo, como hicieron los surrealistas (al fin hombres de poca fe), que recurrieron evasivamente a códigos prestablecidos y artificiales de lo fantástico, sino hay que descubrirlo en la misma realidad: "lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe...", una fe tan sólida como la de José Arcadio Buendía, que no le teme a la locura y a la consecuente soledad bajo la sombra del castaño. Los que no creen en

santos no pueden curarse con milagros de santos." [11] La novela de García Márquez se erige en el prontuario de nuestra cultura donde quedan contemplados con toda su fuerza, con toda su amplitud y todos sus niveles, su verdad sangrienta de masacres inútiles en las plazas públicas, de huelgas y manifestaciones brutalmente reprimidas, y su verdad oficial de ¿cuáles muertos? ¿cuál huelga?, ¿cuáles trabajadores?, ¿cuál masacre?; sus interminables guerras intestinas entre liberales y conservadores, que dejan en Macondo una población veterana en vergonzosa espera de una pensión vitalicia que no llegará jamás, y su lacerante condición neocolonial por la explotación imperialista, que origina la fiebre del banano y el deleznable mundo de la "hojarasca"; sus culturas indígenas desmoronadas por las pestes del insomnio — la amnesia colectiva —, y su cultura "nueva" en la que el criollismo trasplanta sus tradiciones medievales y cuya genealogía se pierde en los tiempos legendarios en que Sir Francis Drake mataba lagartos a cañonazos en los litorales de Riohacha... El prontuario — el Aleph, diría Borges — donde queda registrada, en última instancia, la dolorosa búsqueda, en medio de la soledad histórica, de un lenguaje propio que confor-

11 Alejo Carpentier, prólogo a El reino de este mundo, pp. 10 y 11.

me nuestra propia realidad, y por el cual las cosas que en un principio carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo, encuentren por fin sus verdaderas voces, inmunes a las pestes del insomnio.

SEGUNDA PARTE

SEMEJANZAS

> Salomon saith. "There is no new thing upon the earth". So that as Plato had an imagination, "that all knowledge was but remembrance"; so Salomon giveth his sentence, "that all novelty is but oblivion".
>
> Francis Bacon.

1. LA RUPTURA DE LA TRADICION

> La búsqueda de un futuro
> termina siempre con la
> reconquista de un pasado.
>
> Octavio Paz

La vehemente severidad con la que Alejo Carpentier se enfrenta al movimiento surrealista "después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada" [1], denota, por paradógico que parezca, una aceptación implícita de los principios sentados por André Breton en sus manifiestos. ¿Por qué atacar con tal ferocidad, si no, un movimiento específico como el surrealismo para fundamentar una concepción diferente de la realidad? Carpentier alude a una particular fenomenología del mundo americano que repercute directamente en sus letras y determina la trayectoria que habrá de seguir la literatura del realismo mágico; y los planteamientos literarios que expone se

---

1 Alejo Carpentier, Prólogo a El reino de este mundo, p. 7.

fundan en la negación constante, punto por punto, de los postulados que rigieron las manifestaciones artísticas del surrealismo.

Todo intento de ruptura histórica implica necesariamente la asimilación previa de lo que se pretende romper; de lo contrario, la tradición no ejercería ningún peso que provocara el impulso de renovarla y trascenderla. La repulsa de Carpentier al espíritu surrealista puede traducirse en la reconquista de ese mismo espíritu, que encuentra en América una nueva dimensión, en la cual reside precisamente la vitalidad del realismo mágico.

En América, efectivamente, se cumplen de manera espontánea los propósitos de Breton y sus seguidores. Voy a extenderme un poco en un ejemplo muy representativo: el de la pintura mexicana, estudiada tan a fondo por Ida Rodríguez Prampolini en su libro El surrealismo y el arte fantástico de México. Es notable la extraordinaria coincidencia que presentan ciertas manifestaciones de la plástica mexicana con el surrealismo, incluso en fechas anteriores a 1940, es decir anteriores a la influencia que pudo ejercer este movimiento en México con la exposición surrealista que aquí se verificó. La obra de José Guadalupe Posada, verbigracia, logra fusionar los contrarios de la vida y la muerte en una superrealidad tan plena que no podrá ser superada por los artistas europeos que aspiraron a la abo-

lición de las antinomias tradicionales, porque en México la misma realidad es en sí contradictoria: aquí se dan, de manera natural, sin recurrir a la invención, a la fantasía, "la eterna sorpresa, el encuentro de los contrarios, la paradoja continua, la unión de lo más dispar..., las imágenes estupefacientes, alocadas, extrañas..."[2], en una palabra todo aquello que Breton buscaba artificialmente. No en vano, cuando el precursor del surrealismo arribó a México dos años antes de la exposición de 1940, lo declaró, sin más, el "país surrealista por excelencia" y recopiló material vario, sobre todo artesanías populares (entre ellas una de esas calaveritas de azúcar que se elaboran en el día de muertos, acaso con su nombre) para llevarlo a las exposiciones internacionales de su movimiento.

Después de la exposición de 1940, muchos artistas mexicanos se afiliaron a la temática del surrealismo en oposición a la imperante escuela muralista, como Antonio Ruiz, que descubre el surrealismo de México dentro de la más objetiva realidad, o como el fotógrafo Manuel Alvarez Bravo, cuya cámara no es más que "una ventana abierta a un mundo mágico, desolador, absurdo..."[3]

---

2 Ida Rodríguez Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, p. 44.

3 Ibidem, p. 59.

Manuel Rodríguez Lozano, que participa en la exposición del 40, abjura del movimiento francés años más tarde, y en una crítica paralela a la de Carpentier, opone la decadencia del surrealismo a la vitalidad de la plástica mexicana:

> Pensamos en algunos pintores mexicanos que están a dos horas del simio y que pretenden ser surrealistas. No se han dado cuenta de que el surrealismo, aparte de ser literatura, es el resultado de una decadencia, del drama de un grupo de artistas frente a una cultura que lo ha hecho todo a maravilla y que , tratando de destruirlo todo, busca por algún camino nuevo su expresión... Hay que estar ciego para no comprender esto en América, especialmente en México, país y pueblo de una extraordinaria plástica, para rehusar la actividad viril donde todo está virgen y por hacer; para querer asirse a movimientos de decadencia; y hoy en este preciso momento en que todo se derrumba, poner los ojos en veinte años atrás. [4]

Ya por la influencia directa del movimiento de Breton — a la que se dirige acremente Rodríguez Lozano —; ya por las características especiales del arte fantástico de México, las coincidencias se siguieron presentando hasta el grado de que este país se convirtió en un escenario idóneo para que muchos artistas extranjeros, como Wolfang Paalen, Luis Buñuel, Leonora Carrington y por supuesto Remedios Varo, desarrollaran una fecunda labor creativa dentro del cauce surrealista y a su vez influyeran considerablemente en la pintura fantástica mexicana.

Aunque con una dimensión diferente, la plástica de México ha presentado esta cercanía con las manifestaciones surrea-

---

4 Citado por Ida Rodríguez Prampolini, Op. cit., p. 57.

listas tanto en los momentos en que se ha buscado nuestra entidad nacional (Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Juan O'Gorman), como en los que se ha querido que nuestras expresiones artísticas encuentren resonancia en el ámbito de la cultura universal (José García Ocejo, Pedro Friedeberg, José Luis Cuevas).

La relación que, a manera de ejemplo, hemos visto entre el surrealismo y la pintura fantástica de México es muy semejante a la que podemos encontrar entre los principios de Breton y la nueva novela hispanoamericana. Acuden a mi memoria, desordenadamente, algunas imágenes fortuitas que revelan la vigorosa presencia de un espíritu ciertamente surrealista en nuestras letras, como los sueños que se fusionan con la vida despierta, o los devaneos y trastornos de un tiempo inasible, o la superrealidad del Aleph donde quedan integrados en un solo espacio, en un solo instante, todos los instantes y todos los espacios, en ciertas ficciones de Borges; como aquellas Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo de Cortázar, en las que después de ser consolados por el especialista con un diagnóstico positivo, miramos distraidamente abajo de la mesa y en la penumbra distinguimos que "el médico se ha subido los pantalones

hasta los muslos, y tiene medias de mujer"[5]; como la compenetración absoluta de la vida y de la muerte en el mundo de Comala, de Rulfo, en el que se disuelven las antinomias ontológicas con tal plenitud que, a falta de una oposición elemental, no podemos hablar, finalmente, ni de muerte ni de vida; como el universo tierrapaulitano de Asturias, donde todo está torcido, desde los costillares de los perros callejeros hasta los campanarios de la iglesia, cuyos santos, por decisión de Candanga (el demonio cristiano), después de haber sido decapitados misteriosamente, retoman, cual "cadáveres exquisitos", unas grotescas cabezas de animales: "¡San José con cabeza de danta! ¡San Luis Gonzaga con cabeza de cerdito, trompudito! ¡María Magdalena con cabeza de iguana!"[6]; como aquel prostíbulo de Cien años de soledad en el qué "la propietaria era una mamasanta sonriente, atormentada por la manía de abrir y cerrar puertas. Su eterna sonrisa parecía provocada por la credulidad de los clientes, que admitían como algo cierto un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allí hasta las cosas tangibles eran irreales: los muebles que se desarmaban al sentarse, la victrola destripada en cuyo interior había una

---

5 Julio Cortázar, Historias de cronopios y de famas, p. 17.

6 Miguel Angel Asturias, Mulata de tal, p. 170.

gallina incubando, el jardín de flores de papel, los almanaques de años anteriores a la llegada de la compañía bananera, los cuadros con litografías recortadas de revistas que nunca se editaron..." (p. 328); etcétera, etcétera.

La lista podría ser infinita. En lugar de proseguirla arbitrariamente, prefiero, como un ejemplo de la relación que ahora nos ocupa, analizar con cierto detalle una interesante correspondencia entre el surrealismo y una novela hispanoamericana:

En el Informe sobre ciegos, incluido con relativa independencia del resto de la obra en la novela Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato, el protagonista de esta macabra historia metafísica, Fernando Vidal Olmos, no logra escapar a su tenebroso destino, pese a una lúcida conciencia que lo mantiene en permanente estado de alerta. Finalmente es víctima de la poderosa Secta de los Ciegos, representantes en la tierra de aquél que derrocara a Dios en los tiempos sin tiempo anteriores a la historia: el Príncipe de las tinieblas.

El luciferismo de los poetas malditos fue heredado directamente del espíritu romántico, y fueron estos "príncipes tenebrosos" quienes establecieron el puente que condujo a una actitud prometeica — la del surrealismo — en la que se intenta,

vanamente, raptar el fuego para llegar a la suprema conciencia cósmica donde la luz y su contrario, el "sol negro" de Gérard de Nerval, integren, por fin, la síntesis redentora. Pero los surrealistas, como sus antecesores, tienen deparado el destino de la oscuridad. El llamado "Caso Brauner", transportado al terreno de las dimensiones cosmogónicas, lo atestigua.

Víctor Brauner, pintor rumano afiliado al movimiento surrealista, es víctima en París, el día 27 de agosto de 1938, del brutal impacto de un vaso lanzado contra otra persona, el cual le arranca literalmente de su órbita el ojo izquierdo: están reunidos varios miembros del grupo entre ellos Brauner, en el taller del pintor español Oscar Domínguez (amigo de Sábato, por cierto, y personaje importante de su Informe), cuando se suscita de pronto una reyerta entre el anfitrión y otro pintor. Domínguez, borracho, arroja un vaso contra su adversario, pero distraidamente Brauner se interpone en la trayectoria descrita por el proyectil, acudiendo, así, a su inevitable destino: el vaso le vacía el ojo izquierdo.

Digo que Brauner acude a su destino porque desde mucho tiempo atrás — y esto es lo importante del caso — su pintura presenta una obsesión patológica fijada en los órganos visuales (cornamentas que, en lugar de ojos, salen de las cuencas de sus

personajes; ojos pinchados, sangrantes, deformados; ojos vaginales), sobre todo en un autorretrato impresionante, pintado en 1931 (siete años antes del "accidente"), donde aparece con una cuenca vacía, lo que simbólicamente puede representar la conjunción superreal de una visión objetiva hacia el mundo exterior y una visión subjetiva hacia el mundo interior, equivalente a la anhelada videncia de los surrealistas, y a la síntesis de la luz prometeica y el sol negro de Nerval [7].

El caso de Víctor Brauner, sin duda insólito, puede ser explicado, empero, a la luz de las teorías científicas de J. W. Dunne, quien comprueba el fenómeno de la inversión del tiempo en los sueños llamados premonitorios, y dada la importancia que las imágenes oníricas tienen en las expresiones surrealistas, se podría justificar la creación de un autorretrato de esa naturaleza. Por otra parte, Juan Larrea piensa que esta obsesión de Brauner puede derivar de la fuerte impresión que no sólo él, sino todo el grupo, experimentó al ver el film El perro andaluz (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, que verdaderamente consternó a la élite de los surrealistas congregados en París, sobre todo por aquella espeluznante escena en que, con toda frialdad, el hombre

7 Vid reproducciones en Juan Larrea, Del surrealismo a Machupicchu, láms. 2, 3, 4, 6 y 7.

le vacía el ojo a su compañera con una navaja, mientras ella contempla la luna, que también se ve acuchillada en el cielo por una nubecilla que la atraviesa. [8]

Pero no interesan tanto las razones que explican el arte premonitorio de Brauner y que lo despojan de su sentido sobrenatural. Lo importante es la dimensión simbólica del caso. Para Juan Larrea, receptor de las especulaciones de Pierre Mabille sobre Brauner, la pérdida del ojo del pintor "permite ser interpretada sin esfuerzo, en el campo de las equivalencias figuradas, por la muerte de esa civilización de ojos clausos en cuyas venas circulan todavía las tinieblas recalcitrantes del medievo" [9].

Con todas sus implicaciones metafóricas, el Caso Brauner encuentra una resonancia, igualmente fatal, en el Informe sobre ciegos de Sábato. La obsesión de Fernando Vidal Olmos es idéntica a la de Víctor Brauner como idéntico es su destino de tinieblas:

> Los hombres se mueven como sonámbulos hacia fines que muchas veces intuyen oscuramente, pero a los que son atraídos como la mariposa hacia la llama. Así Brauner fue hacia el vaso de Domínguez y su ceguera; y así yo fui hacia Domínguez en 1953, sin saber que nuevamente iba en demanda de mi destino. De todas las personas que yo hubiera podido ver en aquel verano de 1953, só-

---

8 Cf. Juan Larrea, Op. cit., pp. 40 y ss.

9 Ibidem, p. 64.

> lo se me ocurrió acudir al hombre que en cierto modo estaba al servicio de la Secta.[10]

Como Víctor Brauner, acudieron a su destino de tinieblas, donde no hay redención posible, Fernando Vidal Olmos, Juan Preciado, Cara de Ángel, Ixca Cienfuegos, Groussac y Borges, el protagonista anónimo de Los pasos perdidos, Úrsula Buendía, Aureliano Babilonia... porque "las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra". (p. 353)

10 Ernesto Sábato, Sobre héroes y tumbas, p. 343.

2. LA REALIDAD IMAGINARIA

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
Liberté.

Paul Éluard.

Exaltado por la única palabra que es capaz de exaltarlo — la palabra libertad —, André Breton abre el primer Manifiesto del surrealismo (1924) con un vigoroso entusiasmo por desencadenar a la imaginación del utilitarismo convencional al que ha sido reducida. Víctima de una pragmática "actitud realista", la imaginación ha tenido que abandonar al hombre a su destino de tinieblas, y sólo ella podrá rescatarlo de su oscuro cautiverio: "...la piedra filosofal no es más que aquello que ha de permitir que la imaginación del hombre se vengue aplastantemente de todo, y henos aquí de nuevo, tras siglos de domesticación del espíritu y de loca resignación, empeñados en el intento de liberar definitivamente a esa imaginación, mediante el largo, inmenso y razonado extravío de todos los sentidos y todo lo demás"[1]

1 André Breton, Manifiestos del surrealismo, pp. 222 y 223.

El "extravío de todos los sentidos", el abandono del pensamiento lógico, la pérdida de la razón, conducen a la locura, que sin duda es la plena consumación del espíritu surrealista: "No será el miedo a la locura —protesta enérgicamente Breton— lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación" [2], y qué mejor testimonio que Nadja, su novela elegíaca, donde la locura, por la integración de los contrarios, pretende llegar a la cima de la lucidez.

José Arcadio Buendía, abandonado a la intemperie de su soledad bajo la mala sombra del castaño por haberse desviado de los cánones de la razón, por haber confiado ciegamente en la realidad imaginaria, es, quizá, la conciencia más luminosa de Macondo; el único ser que no se deja atrapar por las "martingalas racionalistas" y por el truco de la levitación del padre Nicanor Reyna, quien, "cada vez más asombrado de la lucidez de José Arcadio, le preguntó cómo era posible que lo tuvieran amarrado de un árbol.

— Hoc est simplicisimum — contestó él —: porque estoy loco." (p. 78)

Tras dejar "un tufo de hongos tiernos, de flor de palo, de antigua y reconcentrada intemperie" en el aire del dormitorio

---

2 Ibidem, p. 20.

al que había sido trasladado para morir, el patriarca regresa a la soledad de su castaño porque los locos "gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos". [3]

En un pequeño ensayo que tiende a deslindar, aunque con criterios muy maniqueos, la novela primitiva y la novela de creación en América Latina, Mario Vargas Llosa apunta que la importancia que tienen los temas fantásticos en la nueva novela, e incluso su preeminencia sobre los llamados temas realistas, no implica de ninguna manera un alejamiento de la realidad, sino al contrario, una concepción más amplia que comprende no sólo las acciones del hombre, sino también sus sueños y sus invenciones, sus creencias y sus fantasías. [4]

Como lo hemos señalado en algún capítulo anterior, Cien años de soledad fusiona dos aspectos que podrían considerarse antagónicos: lo real y lo imaginario. Esta síntesis verifica, por un lado, la coincidencia con el movimiento surrealista en el cual se pretendió conjugar las antinomias; y por otro, la adscripción a la postura de Carpentier referente al realismo

---

3 Idem.

4 Cf. Mario Vargas Llosa, "Novela primitiva y novela de creación en América Latina", p. 32.

mágico, donde lo imaginario (léase maravilloso, fantástico, sobrenatural) procede de la misma realidad, que el novelista ha saqueado y reordenado.

Con respecto a la ascención al cielo de Remedios la bella, García Márquez confiesa: "La explicación de esto es mucho más simple, mucho más banal de lo que parece. Había una chica que corresponde exactamente a la descripción que hago de Remedios la bella en Cien años de soledad. Efectivamente se fugó de su casa con un hombre y la familia no quiso afrontar la vergüenza y dijo, con la misma cara de palo, que la habían visto doblando unas sábanas en el jardín y que después había subido al cielo... En el momento de escribir, prefiero la versión de la familia... a la real, que es algo que ocurre todos los días y que no tendría ninguna gracia."[5]

Cabe preguntarse cuál versión es, en última instancia, la más apegada a la realidad: ¿la fuga de la mujer con su amante o su ascención al cielo en cuerpo y alma tras doblar unas sábanas en el jardín?; ¿lo que ocurre objetivamente o lo que la sensibilidad colectiva cree, asegura y acepta? En vez de responder, recordemos el caso de Mackandal, líder de la insurrección negra en el Caribe: los franceses lo habían matado públicamente pero

5 Citado por Mario Vargas Llosa, García Márquez: historia de un deicidio, p. 108.

los negros le habían atribuido propiedades licantrópicas... Lo cierto es que los esclavos alcanzan la libertad por su fe inquebrantable en la inmortalidad de su líder. [6]

En Cien años de soledad prevalece, en este caso, la realidad imaginaria (la ascención de Remedios la bella) sobre la realidad objetiva (la fuga del personaje con su amante) porque no sólo ha habido una fusión de lo real y lo mágico, sino un intercambio, de manera que lo maravilloso se acepta como ordinario, mientras que la realidad cotidiana se escapa de las manos. Las levitaciones del padre Nicanor Reyna, la repentina invisibilidad de José Arcadio Segundo en el cuarto de Melquíades, la correspondencia con los muertos a la muerte de Amaranta o con los médicos fantasmas de Fernanda del Carpio, la elevación de Remedios a los cielos... se presentan como normales y ordinarias, en tanto que resultan prodigiosos, fantásticos, sobrenaturales, el hielo, la pianola, los juguetes mecánicos de Pietro Crespi, los pesarios de Fernanda, el telescopio y el daguerrotipo de Melquíades, el teléfono y hasta la redondez de la tierra [7]: "Era como si Dios hubiera resuelto poner a prueba toda capacidad de asombro, y mantuviera a los habitantes de Macondo en un perma-

6 Cf. Alejo Carpentier, El reino de este mundo.

7 Cf. Mario Vargas Llosa, Op. cit., p. 576.

nente vaivén entre el alborozo y el desencanto, la duda y la revelación, hasta el extremo de que ya nadie podía saber a ciencia cierta dónde estaban los límites de la realidad." (p. 195)

Lo mismo sucede en la pintura de Remedios. El cuadro Fenómeno, por ejemplo, presenta a un personaje que se pliega, cual sombra, sobre los peldaños de la escalinata, mientras que su sombra, en cambio, camina como lo haría el personaje en la realidad convencional. [8] Aunque Remedios no participa de la belleza convulsiva de Breton, al intercambiar las funciones de lo real y lo imaginario, cumple con los propósitos de arbitrariedad y síntesis de los surrealistas, sólo que en su obra este trastrueque se logra de una manera natural y no con la tortuosidad que caracteriza a muchas expresiones de la escuela, que tenían las mismas finalidades.

Ya Dadá, de cuya costilla nace el surrealismo en el decir de Ribemont-Dessaignes, había lanzado contra la razón burguesa sus más feroces ataques, acaso con mayor simpleza que Breton, siempre tan razonado y justificatorio. Como corolario de su empeño afanoso por devolver a la imaginación los derechos que le corresponden, el espíritu surrealista se rebela, en otro arrebato

---

8 Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 16.

de romanticismo, contra toda actitud racionalista, e invalida los métodos lógicos de conocimiento, que sólo sirven para resolver problemas de interés secundario, y que siempre se subordinan a una utilidad inmediata: "So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes." [9]

La planta insumisa de Remedios insiste en dar una flor en lugar de una fórmula matemática pese a los acondicionamientos científicos del biólogo-químico-matemático, que la mira con estupor [10], porque la aproximación a la naturaleza no puede restringirse a los métodos ortodoxos de conocimiento; porque siempre interviene un factor inesperado: el azar, que, con toda seriedad, Breton califica de objetivo. Refiriéndose a su cuadro Armonía [11] Remedios le escribe a su hermano, el doctor Rodrigo Varo:

---

9 André Breton, Op. cit., p. 25.

10 Planta insumisa. Vid reproducción en Remedios Varo, p. preliminar.

11 Vid reproducción en Remedios Varo, p. 11.

> El personaje está tratando de encontrar el hilo invisible que une todas las cosas, por eso, en un pentagrama de hilos de metal, ensarta toda clase de objetos, desde el más simple hasta un papelito que contiene una fórmula matemática, que es ya en sí un cúmulo de cosas; cuando consigue colocar en su sitio los diversos objetos, soplando por la clave que sostiene el pentagrama, debe salir una música no sólo armoniosa sino también objetiva, es decir capaz de mover las cosas a su alrededor si así se desea usarla. La figura que se desprende de la pared y colabora con él, representa al azar (que tantas veces interviene en los descubrimientos), pero al azar objetivo. Cuando uso la palabra objetivo entiendo por ello que es algo fuera de nuestro mundo, o mejor dicho, más allá de él, y que se encuentra conectado con el mundo de las causas y no de los fenómenos que es el nuestro. [12]

Desde el ángulo surrealista, la naturaleza presenta una fenomenología que responde al "azar objetivo" y que es ajena — y muchas veces opuesta — a las consabidas "leyes naturales".

Los árboles crecen y arquitecturan una catedral gótica, y los helechos y las hojas secas, agrupadas "azarosamente" por el viento, se convierten en gatos en la pintura de Remedios; y en la novela de García Márquez, Aureliano llora en el vientre de su madre, un hilo de sangre recorre la población en busca de Úrsula Iguarán para certificarle la premonición del fallecimiento de su hijo, y llueven flores amarillas que inundan las calles a

---

12 Remedios Varo, p. 173.
Como ejemplos del azar objetivo, recordemos, en el caso de la plástica, los famosos "cadáveres exquisitos" del grupo surrealista, o los "frottages" y los "fumages" de Max Ernst, o algunas obras de Marcel Duchamp, para quien un objeto quedaba elevado a la dignidad de obra de arte por la sola elección del creador.

la muerte del fundador de Macondo.

El tiempo cronológico y el espacio tridimensional se desintegran y de sus rescoldos surgen un nuevo tiempo y un nuevo espacio, que no obedecen más a las leyes utilitarias de la naturaleza.

Virginia Woolf, otro demonio de García Márquez, había dicho que, "por desgracia, el tiempo que hace medrar y decaer animales y plantas con pasmosa puntualidad, tiene un efecto menos simple sobre la mente humana. La mente humana, por su parte, opera con igual irregularidad sobre la sustancia del tiempo. Una hora, una vez instalada en la mente humana, puede abarcar cincuenta o cien veces su tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede corresponder a un segundo en el tiempo mental". [13] Efectivamente, en su vertiginoso transcurrir, el tiempo, "ese bicho que anda y anda" — diría Cortázar —, sufre muchas peripecias:

Unas veces, el pasado y el futuro pierden su condición tradicional y trastruecan sus papeles, suscitando lo que Alejo Carpentier llama "los recuerdos del porvenir" en su novela Los pasos perdidos, cuyo protagonista vislumbra la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo como otros viajan en el es-

---

13 Virginia Woolf, Orlando, p. 98.

pacio.[14] En Cien años de soledad, Pilar Ternera se ve precisada a interpretar en los naipes, no el futuro, que siempre adivinaba, sino el pasado, que se iba perdiendo poco a poco con las pestes del insomnio y la amnesia consecuente. Otras veces el futuro, confidente de las premoniciones más secretas, irrumpe en el presente, obedeciendo con toda fidelidad a la predestinación consignada en los manuscritos de Melquíades. Lo mismo hace el pasado: Úrsula, por ejemplo, "confundía el tiempo actual con épocas remotas de su vida, hasta el punto de que en una ocasión pasó tres días llorando sin consuelo por la muerte de Petronila Iguarán, su bisabuela, enterrada desde hacía más de un siglo". (p. 278) En unas ocasiones, el tiempo se tropieza, se astilla y deja en algún aposento una fracción eternizada, como aquel permanente lunes de marzo del laboratorio de los Buendía; en otras, gira alrededor de Úrsula, que tiene la constante sensación de estar volviendo siempre al principio, como el coronel Aureliano Buendía con sus pescaditos de oro que vendía por monedas de oro que fundía para hacer pescaditos de oro que vendía por monedas de oro...

La temporalidad general de la estructura de la obra reside fundamentalmente en la coincidencia de todos los tiempos en

---

14 Cf. Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, p. 185.

un solo instante, en el Aleph, de Borges: el desciframiento de los pergaminos, que son la novela misma, porque "Melquíades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante (p. 350), como sucede en La revelación, cuadro de Remedios, donde muy diversas épocas —representadas por un mismo personaje que se multiplica con indumentarias de distintos tiempos — coinciden en un solo momento: las doce y cuarto que marcan todos los relojes. [15]

Igual que el tiempo, el espacio se insubordina a las normas funcionales: en la pintura de Remedios hay escaleras que no conducen a ningún lado, puertas infranqueables, ventanas diminutas, inverosímiles, porque el espacio verdadero es el interior, como nos enseña aquel personaje cuyas piernas sedentarias, enfundadas en una armadura medieval, han echado raíces, y sin embargo se distinguen unos pies que bajan las escaleras ágilmente en la transparencia de su cuerpo anquilosado. [16]

Tanto en la pintura de Remedios Varo, como en la novela de García Márquez, la naturaleza se doblega a los impulsos más íntimos de los personajes. Úrsula, por ejemplo, empeñada

---

15 Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 18.

16 Cf. Personaje, Ibidem, lám. 49.

en remozar la casa de los Buendía, "ordenaba la posición de la luz y la conducta del calor, y repartía el espacio sin el menor sentido de sus límites" (p. 54). Como algo más que una metáfora de la trascendencia del espíritu del hombre, no limitado a las paredes corporales, los deseos, las intuiciones premonitorias, las nostalgias, el amor, la soledad... repercuten tangiblemente en la ordenación del mundo: la pasión desbordada de Petra Cotes "tenía la virtud de exasperar a la naturaleza" y hacía que sus animales se reprodujeran con asombrosa fertilidad; y el flautista de Remedios hace levitar con su delicada música de viento las piedras milenarias para construir una torre octagonal prefabricada en su imaginación.[17]

En la misma naturaleza, según la tesis de Carpentier, reside el milagro. Para que florezca sólo se requiere tener fe.

---

17 Cf. Flautista. Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 20.

3. EL SUEÑO Y LA VIGILIA

We are the stuff
dreams are made of.

William Shakespeare.

El movimiento surrealista debe su nacimiento, entre otras causas, a la crisis axiológica de Europa después de la Primera Guerra Mundial; al anarquismo proclamado por Dadá en los manifiestos de Tristán Tzara; a un particular espíritu racionalista propio de la cultura francesa, y, muy especialmente, a la divulgación de las teorías del psicoanálisis de Sigmund Freud.

André Breton se entusiasma con los métodos psicoanalíticos, basados en la relación espontánea de los sueños y en la libre asociación de ideas, y mediante procedimientos similares en principio a los estipulados por Freud en sus investigaciones clínicas, trata de aprèhender las potencias oscuras del alma humana: "Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquéllas que se advierten en la su-

perficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas... para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si es que resulta procedente". [1]

Sin embargo, lo que en la teoría freudiana sólo era un camino para la terapia de obsesiones, fobias y delirios, se convirtió en el objetivo fundamental de los surrealistas, siempre deseosos, por directa emulación romántica, de padecer alguna enfermedad mental: la escritura automática, sugerida como un mero auxilio en la autoaplicación del psicoanálisis [2], fue tomada por el surrealismo como la finalidad de su labor creativa. Ante esta divergencia, Freud concluye una carta dirigida a Breton en términos que, con toda modestia, deslindan radicalmente sus teorías de las surrealistas:

> Y ahora una confesión, ¡que debe usted acoger con tolerancia! A pesar de que recibo tantas pruebas del interés que usted y sus amigos tienen por mis investigaciones, yo mismo no soy capaz de aclararme qué es y qué quiere el surrealismo. Quizá no estoy hecho para comprenderlo, yo que estoy tan alejado del arte. Cordialmente suyo. Freud. [3]

---

1 André Breton, Manifiestos del surrealismo, p. 26.

2 Cf. Sigmund Freud, La interpretación de los sueños, t. I, p. 13.

3 André Breton, Apéndice de Los vasos comunicantes, p. 156.

Para los surrealistas es necesario despojarse de las ataduras de la civilización, como la mujer de la pintura de Remedios que al salir del psicoanalista — el doctor F.J.A. (Freud, Jung, Adler) — tiene que desechar ciertos "desperdicios psicológicos"[4]; es necesario expresar de manera automática los deseos reprimidos sin la intervención reguladora del raciocinio, sin ninguna preocupación estética o moral. Pero si para Freud las relaciones espontáneas podían parecer a priori incongruentes y descabelladas, para Breton lo tenían que ser por fuerza: "No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquélla que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquélla 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, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna

---

4 Cf. Mujer saliendo del psicoanalista. Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 54,

propiedad física, sea porque dé risa." [5]

Después de ver estas rigurosas estipulaciones iconográficas, es difícil hablar de automatismo en el movimiento surrealista y conciliar sus manifiestos con las teorías freudianas. Breton y sus seguidores llevaron al extremo aquella imagen, registrada por Lautréamont en los Cantos de Maldoror, del fortuito encuentro del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección, y se empeñaron en relacionar los elementos más dispares, más heterogéneos, como Tzara, que, al ver un guante dentro de un frasco de mermelada, exclamó: "¡qué objeto tan interesante!"; como Jarry, que en una de sus fábulas dice que "Una lata de buey, encadenada como unos gemelos, / Vio pasar una langosta que se le parecía fraternalmente"...

Complementadas por el azar objetivo y por el prurito de realizar un arte colectivo, las asociaciones arbitrarias culminaron con los famosos "cadáveres exquisitos" en cuya elaboración intervenían diversos pintores, como Max Morise, Yves Tanguy, Joan Miró, que no veían lo que sus colegas habían dibujado en el mismo pliego de papel.

En muchos casos, la pintura de Remedios no escapa de esta obligatoria relación de elementos dispares, como en el cua-

---

5 André Breton, Manifiestos del surrealismo, p. 59.

dro Los vampiros vegetarianos[6], por ejemplo, que desde el mismo título responde a la codificación iconográfica de Breton. Sin embargo, las asociaciones brotan en su pintura de una manera más natural, o si se quiere menos forzada, que lo determinado por el surrealismo. A Octavio Paz le parece como si pintase con la mirada y no con las manos por la aparente espontaneidad que reviste su obra. Digo aparente porque es innegable la razonada intención significativa de las relaciones que los elementos de su pintura guardan entre sí. Cada uno de sus cuadros es una ingenua alegoría que Remedios emplea para traducir su universo de manera diáfana, comprensible. En ninguno de ellos podemos encontrar la propositiva oscuridad que se aprecia en las obras de muchos pintores surrealistas, cuyas pretensiones se dirigían, más que a expresar alegóricamente el mundo, a dar un reflejo simbólico de su espíritu.

Una muestra de las asociaciones dispares, que podría ser una forma sintética de representar la arbitrariedad, es la esencia dual de muchos elementos, lo que no es más que una expresión de ciertos procesos oníricos, ya considerados por Freud:

> Por la labor de condensación del sueño se explican también determinados componentes del contenido... Son éstas

---

6 Vid reproducción en Remedios Varo, lám. 54.

> las personas colectivas y mixtas, y los singulares productos híbridos. [7]

Abundan los casos de "condensación" en el arte surrealista, por ejemplo en la producción de René Magritte: una mujer con fisonomía de caballo (L'agent secret), columnas antropomorfas (La naissance de l'idole, Cosmogonie élémentaire, Les droits de l'homme), una sirena invertida con piernas humanas y cuerpo de pez, que ilustró, por cierto, los Cantos de Maldoror (L'invention collective), vegetales zoomorfos (Les grâces naturelles), etcétera.

Aunque los elementos distintos no registren en su condensación la misma violencia que se advierte en la pintura de Magritte, la obra de Remedios también comprende esta dualidad, sólo que en ella siempre podremos hallar una interpretación alegórica que la aparta de la arbitrariedad per se, como en sus mujeres-bicicleta, que bien pueden representar a seres mecanizados, víctimas del pragmatismo; o en sus mujeres-lechuza, que se han apropiado, por sus conocimientos alquímicos, del enigma y la sabiduría que estas aves nocturnas simbolizan.

En muchos momentos, la novela de García Márquez llega a sorprendernos — al menos en una primera lectura — por la presencia inesperada de un objeto que violentamente dispara

---

7 Sigmund Freud, Op. cit., t. I, p. 28.

FILOSOFÍA Y LETRAS

del contexto y que podría coincidir con las fórmulas de arbitrariedad enunciadas por Breton, como, por ejemplo, la aparición del cuerpo putrefacto de Don Fernando del Carpio cuando los nietos abren aquella caja laqueada que, por tradición, debería contener los regalos de navidad; como el alucinante descubrimiento de un galeón español en plena selva, con el que se tropezara José Arcadio en sus expediciones hacia el mar.

Las asociaciones arbitrarias conllevan la intención de disolver los valores que siempre se habían considerado opuestos: "Todo induce a creer — dice Breton en el Segundo manifiesto del surrealismo — 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 incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones". Y en esta premisa sustenta los objetivos de su movimiento: "De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista — continúa — un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto." [8]

Remedios reúne los extremos opuestos, pero su pintura no llega a suscitar el escándalo, la aberración, porque goza de un equilibrio capaz de integrar los aspectos contrarios sin tor-

---

8 André Breton, Op. cit., pp. 162 y 163.

tuosidad, sin violencia. Siempre hay una atmósfera que torna homogéneos los elementos dispares, un hilo que une armónicamente todas las presencias. Su pintura, es cierto, no nos sorprende como otras obras surrealistas que reunen grotescamente realidades contrarias y que no por ello logran la disolución de las antinomias. Resuelve las contradicciones de lo vivo y lo muerto, lo estático y lo dinámico, lo cotidiano y lo prodigioso, con una congruencia sustentada en la representación alegórica, limpia, clara, del universo, y en este sentido se acerca más a los verdaderos ideales de Breton que a sus métodos.

En Cien años de soledad, las dicotomías de los valores tradicionales quedan abolidas y no es posible diferenciar lo real de lo mágico, lo objetivo de lo subjetivo, lo individual de lo colectivo... Los personajes son dinámicos, cambian, se transforman, y en su desarrollo presentan multitud de facetas intermedias entre los extremos a los que podrían someterse por la fuerza del destino o de sus nombres. Cuando los antagonismos, empero, llegan a suscitarse, inmediatamente se confunden, se fusionan, como cuando Amaranta, por citar un solo ejemplo, se regodea pensando en la mortaja de Rebeca, su secular enemiga: "Elaboró el plan con tanto odio que la estremeció la idea de que lo habría hecho de igual modo si hubiera sido con amor". (p. 237)

De todas las antinomias que Breton trata de disolver, sin duda la que más le interesa es la del sueño y la vigilia, cuya abolición define su movimiento: "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 superrealidad o surrealidad, si así se le puede llamar."[9]

Por la íntima relación del sueño y la vida despierta sentida desde siempre por la superstición popular, preconizada por Novalis en su poesía, planteada por Freud en sus investigaciones científicas, barajada por Breton en sus manifiestos y en Los vasos comunicantes, los surrealistas se lanzaron sin cortapisas a expresar de manera "automática" sus pesadillas nocturnas, a imagen de la famosa actitud de Saint-Pol Roux, quien todas las noches, antes de dormir, colocaba en su puerta un cartel que decía: "El poeta trabaja".

Una atmósfera onírica cubre los ambientes de la pintura de Remedios, algunas veces por la presencia directa de elementos nocturnos, como las lechuzas, la luna, las estrellas; otras, las más, por ciertos fenómenos propios del sueño, como las inconexiones, la condensación manifestada en personajes mixtos,

---

9 Ibidem, p. 30.

etcétera. No obstante, su pintura deja entrever un detenimiento cerebral, razonado, prestablecido, que la aleja de los procedimientos automáticos.

El bisabuelo de José Arcadio Buendía "le construyó a su mujer un dormitorio sin ventanas para que no tuvieran por donde entrar los piratas de sus pesadillas" (p. 24). En la novela de García Márquez, los sueños se incorporan al transcurso de la vida despierta, y su función es de tal manera importante que cuando los habitantes de Macondo, acechados por las pestes del insomnio, dejaron de dormir, perdieron también la realidad de la vigilia: la memoria, el lenguaje, la historia...

Pero qué es Macondo si no el resultado de las noches premonitorias de José Arcadio Buendía: Macondo, "nombre que no tenía significado alguno, pero que tuvo en el sueño una resonancia sobrenatural" (p. 28).

TERCERA PARTE

EL DESLINDE

América es el país del porvenir...
Es un país de nostalgia para todos
los que están hastiados del museo
histórico de la Vieja Europa.

G.W.F. Hegel.

1. MAGIA Y MITO

> Lo que se ha de entender desto de convertirse en lobos es que hay una enfermedad a quien llaman los médicos manía lupina. [1]
>
> Cervantes.

El pensamiento de Alejo Carpentier referente al realismo mágico se sustenta en la idea de que lo maravilloso no hay que suscitarlo artificialmente, como se empeñaron en hacerlo las literaturas europeas de los últimos años (particularmente la surrealista), sino descubrirlo, mediante la fe, en la misma realidad: "Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema." [2]

---

1 Este fragmento tomado de Los trabajos de Persiles y Segismunda sirve de epígrafe al prólogo que Carpentier hace a su novela El reino de este mundo, en el cual manifiesta su pensamiento sobre lo real maravilloso.

2 Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, p. 219.

Al recorrer en tiempo y en espacio, como el protagonista de Los pasos perdidos, el mundo americano, Carpentier se ve llevado a enfrentar la realidad maravillosa recién vivida a las forzadas ficciones europeas. Todo lo maravilloso surge aquí de manera espontánea y responde a la explicación mítica que se tiene del universo, "...y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías". [3] Si bien es cierto que la cultura americana carecía del ambiente intelectual, racionalista en extremo y profundamente crítico que propició el nacimiento del surrealismo, justamente tenía las características y las posibilidades que los europeos añoraban. [4]

La inseguridad social, política, económica, que padece el reino de este mundo nuestro en el que todo puede ser arbitrario, absurdo, contradictorio..., nos hace confiar, por fuerza, en el milagro —no hay otra alternativa—: el milagro de la supervivencia, de la libertad, de la justicia social; el milagro del

3 Alejo Carpentier, Prólogo a El reino de este mundo, p. 15.

4 Cf. Ida Rodríguez Prampolini, El surrealismo y el arte fantástico de México, p. 93.

pan nuestro de cada día, el milagro de la multiplicación de los panes y los peces... Desnudos todavía frente a un mundo en tantas latitudes indomable —por lo exuberante o por lo estéril— hay que recurrir a la hechicería, al conjuro, a la magia... Y finalmente la magia es eficaz, surte sus efectos prodigiosos porque el espíritu colectivo tiene fe en ella: recordemos otra vez el caso de Mackandal. Es como si los propósitos surrealistas tomaran carta de naturaleza en América. Aquí coinciden, sin necesidad alguna de reunirlos arbitrariamente, los aspectos más dispares de la realidad, en todos los contextos que Sartre señalara a Carpentier: raciales, económicos, ctónicos, políticos, de desajuste cronológico, culturales, ideológicos, etcétera.[5] Aquí las antinomias ya están abolidas: un permanente sopor nos impide saber a ciencia cierta si estamos dormidos o despiertos. Aquí las invenciones y las fantasías no provienen de las pesadillas o delirios o alucinaciones de una enfermedad poética individual, sino que son el producto de una conciencia colectiva que simplemente se está explicando su mundo, sin falsificaciones, sin engaños, a través de sus mitos; que está buscando su identidad cultural en medio de su fragmentación, de su complejidad,

---

5 Cf. Alejo Carpentier, Literatura y conciencia política en América Latina, pp. 21-39.

de su traición, a través de un lenguaje propio, capaz de conformar su propia realidad.

Víctimas de lo que Sergio Fernández llamaría "la abulia de los mitos", los surrealistas provocan la insurrección de la realidad, mientras que en México, por ejemplo, los objetos viven en permanente subversión. "El proceso natural de identificación con el objeto mágico en la cultura europea era imposible — dice Ida Rodríguez —. Los mexicanos, por el contrario, estamos inmersos en esa relación y, muchas veces, tenemos que luchar conscientemente para no actuar con el sentido mágico que prevalece en nuestra cultura, y que hace tan difícil nuestra cabal integración a la civilización racional, mecanizada, científica, que es la vigente en nuestro siglo XX." En México, la escisión entre el yo y el objeto, entre lo subjetivo y lo objetivo, no existe, o al menos no se presenta en sus manifestaciones artísticas como una antinomia, "por eso — continúa Ida Rodríguez — la fantasía brota con espontaneidad, sin trucos... El artista surrealista recurre a la invención pues está seguro de sí mismo; el artista mexicano necesita, por inseguridad esencial, afianzarse al mundo real que, a través de su mentalidad fantástica y mágica, adquiere vida propia... Atrás del surrealismo — concluye — hay una mentira que pretende ser verdad, detrás de la pro-

ducción mexicana hay una verdad"[6]

Siguiendo el mismo criterio de Alejo Carpentier con respecto a sus vivencias mágicas en Haití, esta consideración sobre la pintura mexicana podría hacerse extensiva, por supuesto con ciertas variantes culturales, a toda América Latina.

Señalemos en Cien años de soledad algunos ejemplos de esta insubordinación de la realidad que haría exclamar a un mexicano frases como "se cayó la lámpara" o "se rompió solita" o "amaneció rota":

> En cierta ocasión, meses después de la partida de Úrsula, empezaron a suceder cosas extrañas. Un frasco vacío que durante mucho tiempo estuvo olvidado en un armario se hizo tan pesado que fue imposible moverlo. Una cazuela de agua colocada en la mesa de trabajo hirvió sin fuego durante media hora hasta evaporarse por completo... Un día la canastilla de Amaranta empezó a moverse con un impulso propio y dio una vuelta completa en el patio, ante la consternación de Aureliano, que se apresuró a detenerla. (p. 37)

> Todo el día bordaba [Rebeca] junto a la ventana, ajena a la zozobra de la guerra, hasta que los potes de cerámica empezaban a vibrar en el aparador y ella se levantaba a calentar la comida. (p. 102)

> Fernanda tuvo la impresión de que la casa se estaba llenando de duendes. Era como si los objetos, sobre todo los de uso diario, hubieran desarrollado la facultad de cambiar de lugar por sus propios medios. (p. 305)

---

6 Ida Rodríguez Prampolini, Op. cit., pp. 95 y 96.

El espíritu animista que manifiesta nuestra literatura se diferencia del surrealismo en la espontaneidad, en la íntima relación del sujeto y el objeto, en su procedencia real y no fantástica, en una palabra, en su vitalidad. En este sentido, Alejo Carpentier se enfrenta a Lautréamont y a los surrealistas, sus seguidores, cuando, recordando el primero de los Cantos de Maldoror, dice: "Hay todavía demasiados adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas, sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas."[7]

La contradicción esencial del movimiento de Breton reside en el exacerbado racionalismo que, de manera paradójica, emplea para recobrar precisamente los valores irracionales del hombre: "a fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance — critica Carpentier —, los taumaturgos se hacen burócratas. Invocando por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelcochados, de maniquíes de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, o lo que sea, sobre una mesa de disección, en el interior de un

---

7 Alejo Carpentier, Prólogo a El reino de este mundo, p. 10.

cuarto triste, en un desierto de rocas. Pobreza imaginativa, decía Unamuno, es aprenderse códigos de memoria, y hoy existen códigos de lo fantástico". [8] Efectivamente, en el surrealismo, la arbitrariedad — santo y seña de su obra — es un requisito obligatorio y de ninguna manera responde a las posibles asociaciones dispares que puedan brotar de las profundidades del espíritu; el presunto automatismo no es espontáneo, sino que obedece a cánones prestablecidos; el sueño, concebido por los románticos como poesía "involuntaria", se transforma en poesía "voluntaria"... En fin, la paradoja consiste en que todos los métodos seguidos para comunicar lo irracional son racionales en grado superlativo: quizá no se haya dado otro movimiento más cerebral y prefabricado que el de André Breton. "Los surrealistas quisieron convertirse en los brujos, los encantadores y los magos del siglo XX, pero convirtieron la varita mágica en un silogismo... Con la razón como motor básico pueden surgir muchas y grandes obras, pero no aquéllas en que se pretende que la imaginación desbordada, la fantasía sin cortapisa, lo insólito y lo inexplicable surjan automáticamente para producir lo maravilloso." [9]

---

8 Ibidem, p. 9.

9 Ida Rodríguez Prampolini, Op. cit., p. 41.

Los brujos, los magos, los encantadores en los que trató de encarnar el alma surrealista viven en la realidad cotidiana que reordena la literatura del realismo mágico. Recordemos, como ejemplo, el alucinante mundo tierrapaulitano de Miguel Ángel Asturias con su explosión demográfica de diablos y de brujos: "Casthoc, el Grande, el Inmenso, los demonios de la tierra y el viento, Cabracán y Huracán, los diablos del ombligo cereal, Tazol y Tazolín, y el diablerío de servicio en Tierrapaulita, cadejos, sisimites, lloronas, siguamontas, siguanabas, duendes, siguapates, culebras de espejo, popiques, malinalis, diablillos de los matorrales y coleletines, diablillos del aire"[10], seres sobrenaturales que se relacionan diariamente con los seres humanos en un fecundo mestizaje. Los dioses o los diablos tienen características humanas (finalmente están hechos a imagen y semejanza del hombre), y los humanos, poderes sobrenaturales: el conjuro, la hechicería, el encantamiento, la metamorfosis... Todos los habitantes de Tierrapaulita son brujos, necesitan serlo para alternar día a día con ese indomable diablerío que repercute tangiblemente en la naturaleza y en la vida de los hombres: el regreso de la Mulata de tal a Quiavicús, verbigracia, desencadena incendios y terremotos en la aldea:

---

10 Miguel Ángel Asturias, Mulata de tal, p. 151.

> Polvo y silencio. Luna, polvo y silencio. Luna, polvo, calor y silencio. Bocanadas de hogazas, hartazgos rojos de incendios que teñían el horizonte de granate. El calor iba en aumento. Las hojas empezaban a tostarse. Era trágica la inmovilidad de los árboles, su imposibilidad de huir, de escapar, de escaparse de las llamas. Era la mulata que regresaba. No cabía duda. Era la mulata que regresaba. ¿Dónde refugiarse? El peligro los cercaba... Trepidaba el terreno, entre retumbos sordos, inacabables. Ramalazos de lluvia caliente. El último aullido de un perro. Una grieta que se abría y cerraba. Otra que se quedaba abierta. La tierra se tragaba los árboles. Nada, un trecho de bosques de troncos y ramajes centenarios desaparecía, de pronto, en un abrirse y cerrarse del terreno. Y nada, el polvo. Grietas, retumbos. Retumbos de las inmensas piedras del río rodando como granos de arena. Era la mulata que regresaba. No cabía duda. La espalda de la luna redonda, plenilunar, doraba las extensiones... [11]

De igual manera, el Judío Errante, a su paso por Macondo, provoca un calor tan intenso que los pájaros rompen las alambreras de las ventanas para morir en los dormitorios.

Al nivel de la novela (Mulata de tal o Cien años de soledad), estos fenómenos naturales — sismos, huracanes, incendios, alteraciones climatéricas — son originados, efectivamente, por ciertas disposiciones de los seres sobrenaturales (la mulata o el judío) sobre la vida de los hombres. Pero al nivel del mito que la novela recoge y trasciende, los fenómenos meteorológicos que la colectividad no puede explicarse de manera científica son atribuidos a las relaciones que los seres superiores guardan

---

11 Ibidem, p. 67.

con los seres humanos, y esta explicación mítica del mundo es en todo caso igualmente satisfactoria que la científica para la colectividad. [12] Sobra decir que aquello que para unas culturas es parte de su sistema científico, para otras, en cambio, es parte de su sistema mítico-religioso.

Mientras que en la cultura americana, ajena todavía en gran parte a los mecanismos científicos (recordemos que en Macondo se consideran milagrosos el imán, el telescopio, el daguerrotipo, el teléfono, etcétera), todo puede tener una explicación mítica o religiosa, el surrealismo en cambio, movimiento resultante de una cultura racional por excelencia, en la que todo ha sido definido de manera científica, no puede dar cabida a una concepción mágica del universo, que presupone una fe.

La literatura del realismo mágico conforma la visión que la colectividad tiene del universo, y en este carácter eminentemente épico estriba una diferencia sustancial con respecto al

---

12 Cf. Melville Herskovits, El hombre y sus obras: "De cualquier modo que el hombre defina el universo, en todas partes emplea la religión para encontrarse y mantenerse dentro del esquema de las cosas. Este esquema de las cosas, tal como está expresado en las creencias de todo pueblo, es su cosmología... La creencia define la manera de los poderes del universo, o su rango e intensidad, y el modo particular de influir en la vida humana." (p. 396)

surrealismo [13]: el movimiento de Breton responde exclusivamente a los afanes expresivos, a los sueños, al delirio, a los recuerdos y deseos, en una palabra al pathos, del individuo (aunque el individuo sea producto de una colectividad determinada).

---

13 El camino literario propuesto por Carpentier para el "recuento de cosmogonías" de América Latina ha sido el de la épica: "Los acontecimientos traen transformaciones, simbiosis, trastrueques, movilizaciones, de bloques humanos y de estratos sociales. Un país nuestro puede cambiar de fisonomía en muy pocos años. En tales conmociones se ven mezclados, entremezclados, los que entendieron y los que no entendieron, los que se adaptaron y no se adaptaron, los de la praxis y los que permanecieron sentados, los vacilantes, los que marchan y los cogitantes eremitas, los arrastrados, los sectarios y los actuantes por convicción filosófica. Ahí en la expresión del hervor de ese plasma humano está la auténtica materia épica para el novelista nuestro... Para nosotros se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica — de un epos que ya es y será nuestro en función de los contextos que nos incumben." (Literatura y conciencia política en América Latina, p. 46)
Recordemos, sólo como un ejemplo de esta conmoción cultural de la que habla Carpentier, el último capítulo de La región más transparente de Carlos Fuentes — del que selecciono un fragmento —, en el que se mezclan con una dimensión épica, los más complejos elementos de nuestra sociedad:
"...es el bracero que huye y el banquero que fracciona, es el que se salvó solito y el que se salvó con los demás, es el jefe y es el esclavo, soy yo mismo ante un espejo, imitando la verdad, es el que acepta al mundo como inevitable, es el que reconoce a otro fuera de sí mismo, es el que carga con los pecados de la tierra, es la ilusión del odio, es el tú eres del amor, es la primera decisión y la última, es hágase tu voluntad y hágase mi voluntad, es la soledad apurada antes de la última pregunta, es el hombre que murió en vano, es el paso de más, es el águila o sol, es la unidad y la dispersión, es el emblema heráldico, el rito olvidado, la moda impuesta, el águila decapitada, la serpiente de polvo..."
(pp. 457 y 458)

Dice Juan Larrea que "lo que en la individualista Europa se producía bajo forma solitaria de individuo y problema particular — germen o semilla — y luego, antinómicamente, en la de enjambre apretado — concreción intermedia — ha de darse aquí [en el Nuevo Mundo] en forma de área o de expansión universal que es síntesis pues que abarca a uno y a todos. No puede un hombre despertar de su sueño, porque su sueño no es sino una nimia parcela del gran sueño terráqueo". [14]

Con las pestes del insomnio, los habitantes de Macondo soñaban despiertos, y "En ese estado de alucinada lucidez no sólo veían las imágenes de sus propios sueños, sino que los unos veían las imágenes soñadas por los otros". (p. 45) Es el sueño colectivo de Macondo, porque "sueño y realidad — continúa Larrea — se concilian aquí, no en el ámbito ni en la vida del individuo, ni en los del grupo, sino en los de los continentes o grandes entidades históricas". [15]

Atrás de la pintura de Remedios está Remedios misma que nos "relata" sus propios recuerdos y sus propios sueños, transformados alegóricamente por sus demonios culturales; atrás de Cien años de soledad está la cosmología de América Latina.

---

14 Juan Larrea, Del surrealismo a Machupicchu, p. 78.

15 Ibidem, p. 82.

Remedios es la protagonista de sus cuadros; el de Cien años de soledad, Macondo, donde los recuerdos y los sueños viven en la memoria de los hombres desde antes de su nacimiento, se cruzan, se transmiten de generación en generación, se heredan y entretejen la historia. El último de los Aurelianos, Aureliano Babilonia, en un "relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado." (p. 349)

Al lado de Blacamán el malo, burlador de los infantes y víctima de la ciencia, falsificador de prestigio descalabrado a quien miraban de medio pelo hasta los filibusteros, surge Blacamán el bueno, vendedor de milagros, artista con cara de bobo, que quiere ser adivino.

2. DOS LENGUAJES

SURREALISMO Y REALISMO MAGICO

Todo poder está en la palabra,
en el sonido de la palabra.

Miguel Ángel Asturias.

A juzgar por la entusiasta crítica que la rodea, la literatura actual de Hispanoamérica, particularmente la llamada "nueva novela", parece negar de golpe toda la literatura anterior en un florecimiento repentino y sin antecedentes. En líneas generales, la crítica referente a esta novelística ofrece el siguiente panorama:

La prohibición de la lectura de novelas en el Nuevo Mundo dio por resultado que tal género literario ("género maldito" de nuestras letras, lo llama Vargas Llosa) no germinara sino hasta el siglo XIX, y todavía supeditado a los cánones dictados por el Viejo Continente. La novela de la primera mitad del presente siglo deja de copiar a los escritores europeos, pero se limita, entonces, a copiar la realidad: testimonial, descriptiva, folklórica, pintoresca, regional..., es considerada una novela

primitiva. La nueva novela, en cambio, deja de ser latinoamericana — en el sentido de las descripciones meramente documentales de nuestros "contextos" — y aspira a lo universal: "ya no sirve a la realidad, ahora se sirve de la realidad. A diferencia de lo que pasaba con los primitivos, no hay un denominador común ni de asuntos ni de estilos ni de procedimientos entre los nuevos novelistas: su semejanza es su diversidad. Éstos ya no se esfuerzan por expresar 'una' realidad, sino visiones y obsesiones personales: 'su' realidad. Pero los mundos que crean sus ficciones y que valen ante todo por sí solos, son también versiones, calas a diferentes niveles, representaciones (psicológicas, fantásticas o míticas) de América Latina". [1]

Esta radical división entre la novela primitiva y la novela contemporánea, planteada por Vargas Llosa y compartida por numerosos críticos (muchos de los cuales son, por cierto, los mismos escritores del "Boom"), responde a criterios sumamente esquemáticos. ¿Por qué ubicar, por ejemplo, a un escritor de la modernidad de Miguel Ángel Asturias entre los novelistas primitivos, como lo hace Vargas Llosa aludiendo seguramente más al tema de su obra (el indigenismo, la denuncia política)

---

1 Mario Vargas Llosa, Novela primitiva y novela de creación en América Latina, p. 31.

que a la universalización de ese tema mediante un lenguaje creativo, a cual más fecundo, que trasciende la misma realidad inicial?

Es innegable que la literatura hispanoamericana ha sufrido una transformación y que la novela contemporánea es, en efecto, distinta a la anterior, pero la ruptura con la tradición no es tan violenta ni las diferencias tan radicales, porque toda novelística responde a un largo proceso de rupturas sucesivas. De hecho, desde el esfuerzo de los escritores del siglo pasado por conformar nuestra entidad cultural y nuestra genuina expresión en una lengua que desde los tiempos coloniales se había sentido como "prestada", podemos rastrear esta voluntad de lenguaje que en opinión de la crítica caracteriza a la literatura de hoy: "Vivimos en países — dice Carlos Fuentes — donde todo está por decirse, pero también donde está por descubrirse cómo decir ese todo... Si no hay una voluntad de lenguaje en una novela en América Latina, para mí esa novela no existe." [2] La nueva novela sigue, pues, la misma tradición que desde el programa de los románticos (si así se les puede llamar a los escritores latinoamericanos que a mediados del siglo pasado pugnaron por

---

2 Citado por Rubén Bareiro Saguier, "Encuentro de culturas" en América Latina en su literatura, p. 31.

la emancipación literaria de América) se ha venido gestando a lo largo de la historia de nuestras letras [3]: la búsqueda de nuestra expresión. He ahí un denominador común de la literatura hispanoamericana.

Sigue vigente, en definitiva, la única tarea que el protagonista de Los pasos perdidos creía oportuna: la tarea de Adán poniendo nombre a las cosas. Recordemos nuestro génesis: "El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo". (p. 9)

---

3 Como resultado de la independencia política, nace en Hispanoamérica el anhelo de una emancipación literaria cuyos precursores, si bien es cierto que tienen que aceptar la imposición de la cultura occidental en América y la asunción de la lengua española como modo de expresión literaria, lucharán por encontrar un "lenguaje nacional" que responda a un mundo propio. Los románticos se abocan, pues, a resolver la disyuntiva — reflejada en la ya proverbial polémica Bello-Sarmiento que presenta nuestra literatura: ¿debe ser una prolongación de las letras metropolitanas o, por lo contrario, debe seguir sus propios derroteros? Resultado: la ruptura lingüística en relación al español peninsular se erige en programa después de la independencia. A una nueva realidad política debe corresponder una nueva expresión literaria. (Cf. José Luis Martínez, La emancipación literaria de México, y Rubén Bareiro Saguier, Op. cit.)

Por otra parte, el surrealismo, producto de una cultura donde tal parece que no quedara nada por decirse, inventará un lenguaje que sólo puede obedecer a un anhelo: la evasión. "Los esfuerzos del surrealismo por encontrar un lenguaje diferenciado del lenguaje de siempre, se contraen a forjar un antilenguaje que, si niega el mundo en que se desenvuelve la poesía tradicional, no alcanza siquiera, en términos generales, a balbucear un lenguaje nuevo." [4]

El forzado intento de unir los estados del sueño y la vigilia, el interés de aprehender lo irracional y lo inconsciente, la voluntad de recuperar la imaginación perdida, el prurito de contradicción, que definieron al movimiento de Breton, no son más que síntomas dolorosos de una grave enfermedad: el desprecio y la desconfianza frente al mundo y el ferviente deseo de evadirlo.

Pero hasta aquí sólo una antinomia que es necesario matizar: Europa: Viejo Continente, mundo decrépito, cultura en decadencia; América: Nuevo Mundo, país del porvenir, tierra prodigiosa. Desde que apareció el mundo americano en el contexto de la cultura europea se estableció esta feroz dicotomía.

---

4 Juan Larrea, Del surrealismo a Machupicchu, p. 34.

El descubrimiento de un continente nuevo pone en tela de juicio las más profundas convicciones en que se sustenta la cultura europea; pone en crisis sus valores, su concepción del universo: "Ya es tiempo de que vayamos pensando en la América recién aparecida — piensa Edmundo O'Gorman — como una esfinge que desde el otro lado del océano lanza interrogaciones que son otros tantos retos a los sistemas y convicciones del Viejo Mundo". Surgen las preguntas trascendentes, las inquietudes filosóficas: ¿América participa de la misma naturaleza que Europa?, ¿se comportará de acuerdo con la visión que ya se tiene del mundo?, ¿no romperá con el equilibrio universal? Más que las respuestas, importa el resultado: América será incorporada a la cultura de Occidente.

Gracias a las alucinantes descripciones de los descubridores que, azorados frente al Nuevo Mundo y deseosos de engrandecer la importancia y la dimensión de sus descubrimientos, reflejaron en sus diarios, en sus cartas, en sus crónicas, una América hiperbólica en sus bellezas naturales y en la pureza de sus habitantes, el mundo americano se erige desde entonces en la tierra de la "eterna primavera", en el país del "noble

---

5 Edmundo O'Gorman, Fundamentos de la historia de América, p. 34.

salvaje" que vive en estado de naturaleza. [6]

La visión idílica del mundo, tan cara a la mentalidad renacentista, encuentra finalmente una verificación tangible. Lo fabuloso, lo fantástico, dejan de pertenecer al orden de la imaginación, de la literatura: se fusionan desde entonces con lo real y lo concreto. Así, las novelas de caballerías de la edad media desembocan en las crónicas de los que descubrieron y conquistaron estas tierras, que manejaban "ora la pluma, ora la espada", como cuenta Alonso de Ercilla en La Araucana.

Si entre los incentivos de los españoles por colonizar el Nuevo Mundo se habla del impulso guerrero adquirido al reconquistar su territorio de los árabes, del misticismo misional católico que más veía en América "una viña sin cultivo" que una ampliación geográfica o un mero campo de expansión política o de explotación mercantil, hay que hablar también de un factor que César Fernández Moreno considera esencial en el desarrollo de nuestra cultura mestiza: el asombro.[7] El asombro de un Cristóbal Colón que veía maravillado a los indios tomar la espada por el lado del filo. El asombro de un Alonso de Ercilla

---

6 Cf. Pedro Henríquez Ureña, Las corrientes literarias en la América hispánica, pp. 16 y ss.

7 Cf. César Fernández Moreno, Introducción a América Latina en su literatura, pp. 9 y ss.

frente a las aguerridas tropas de Caupolicán. El asombro de un Bernal Díaz del Castillo al entrar a esa ciudad de Tenochtitlan que "parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís". El asombro de los visionarios qué perecieron en las rutas de El Dorado o en la búsqueda de la piedra filosofal o de la fuente de la eterna juventud.

Y el asombro es recíproco, porque si tenemos los palpitantes testimonios de los descubridores, de los soldados, de los evangelistas, tenemos también la "visión de los vencidos", conmocionados por las armas de fuego o por aquellos centauros divisibles que comían metal...

Desde los tiempos del descubrimiento y de lo que el padre Garibay llamara "el trauma de la conquista", el asombro frente a la realidad ha marcado las pautas de nuestras manifestaciones artísticas. La actual literatura del realismo mágico no es más que una prolongación de este mismo espíritu que desde aquellos días está descubriendo y conquistando un mundo nuevo, que no ha ácabado de pasar por el tamiz de la palabra.

Más que un movimiento literario o una escuela o una moda artística, el realismo mágico es la conformación verbal de una realidad de suyo maravillosa e inagotable en sus atisbos mágicos.

El surrealismo en cambio, nace como una escuela definida y rigurosamente programada en sus métodos y en sus finalidades. Proviene de una realidad exhausta de la que el artista quiere evadirse mediante la invención, la fantasía, el sueño, la locura... Como una especie de Real Academia de lo Maravilloso —valga la comparación— intenta sistematizar, reducir a códigos estéticos —y ésta es su contradicción profunda —, el espíritu mágico que ha existido desde siempre, ¡y con qué fecundidad!, en la cultura del Viejo Continente, porque hay que decir que el paradigma de una América virgen frente a una Europa decadente de ninguna manera es tan radical como se ha querido ver desde los tiempos más tempranos del choque de culturas. A lo largo de la tradición europea podemos rastrear esta genuina actitud de asombro frente a un mundo igualmente conmocionado y milagroso, este espíritu propio del realismo mágico que el surrealismo, triste, lamentablemente, mutiló con sus exigencias teóricas.

Recordemos, como ejemplos, la ambigüedad del paisaje antropomorfo de Momper o la de los perfiles humanos hechos con frutas, hortalizas o animales, de Arcimboldo; la fantasía sin límites que Hieronimus Bosch recoge del espíritu religioso de la colectividad y que plasma atormentadamente, con infantil

violencia, en el Juicio final o en El jardín de las delicias; la proliferación de diablos en los avernos de Pieter Brueghel, de Isaac Swanenburgh o de Frans Floris; las tentaciones de San Antonio imaginadas descalabradamente por Mathias Grünewald o Jean Mandyn; los sueños alucinantes, feroces, espectrales, de Quevedo; la preclara lucidez de Don Quijote de la Mancha, el Caballero de la Triste Figura, capaz de transformar, con sólo la fe, un molino de viento en un gigante y una manada de borregos en un ejército enemigo; el sueño de la razón, que produce monstruos, en los grabados y aguafuertes de Goya; los esperpentos del teatro de Valle-Inclán; los soñadores de la decadencia, los prerrafaelitas...

La enumeración podría ser infinita porque no son obras aisladas, sino meros ejemplos de una constante que no es privativa ni de América ni de Europa, sino del arte: el asombro frente a la realidad maravillosa.

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ ORTEGA, Manuel.
Poesía francesa contemporánea 1915-1965). Antología bilingüe. Taurus Ediciones, S.A. (Sillar, Estudios literarios, 2a. serie, núm. 4). Madrid, 1967. 1245 pp.

ANDERSON IMBERT, Enrique.
Historia de la literatura hispanoamericana. t. II. Epoca contemporánea. Fondo de Cultura Económica. (Breviarios, núm. 156). 5a. ed. México, 1966. 466 pp.

ASTURIAS, Miguel Angel.
El señor Presidente. Ed. Losada, S.A. (Biblioteca clásica y contemporánea). 9a. ed. Buenos Aires, 1968. 296 pp.

ASTURIAS, Miguel Angel.
Mulata de tal. Ed. Losada, S.A. (Novelistas de nuestra época). 3a. ed. Buenos Aires, 1968. 300 pp.

BAREIRO SAGUIER, Rubén.
"Encuentro de culturas" en América Latina en su literatura. Siglo XXI Editores, S.A. (Serie "América Latina en su cultura"). 1a. ed. México. 1972. pp. 21-40.

BORGES, Jorge Luis.
El Aleph. Emecé Editores, S.A. (Col. Piragua, núm. 55) 2a. ed. Buenos Aires, 1968. 198 pp.

BRETON, André.
Manifiestos del surrealismo. Tr. de Andrés Bosch. Ediciones Guadarrama, S.A. (Col. Universitaria de bolsillo Punto Omega, núm. 28). Madrid, 1969. 338 pp.

BRETON, André.
Antología (1913-1966). Selección y prólogo de Marguerite Bonnet, Tr. de Tomás Segovia. Siglo XXI Editores, S.A. (La creación literaria). 1a. ed. México, 1973. 333 pp.

BRETON, André.
Los vasos comunicantes. Tr. de Agustí Bartra. Ed. Joaquín Mortiz, S.A. (Serie del volador). 2a. ed. México, 1968. 159 pp.

BRETON, André.
Nadja. Tr. de Agustí Bartra. Ed. Joaquín Mortiz, S.A. (Serie del volador). 2a. ed. México, 1967. 119 pp.

BRETON, André.
Surrealism and painting. Tr. Simon Watson Taylor. Icon Editions. U.S.A., 1972. 415 pp.

CAILLOIS, Roger.
"El universo pictórico de Remedios Varo. Inventario de un mundo." en Remedios Varo. Tr. de José Emilio Pacheco. Ediciones Era, S.A. 1a. ed. México, 1966. pp. 15-26.

CARPENTIER, Alejo.
Literatura y conciencia política en América Latina. Alberto Corazón Editor. (Comunicación, serie B, núm. 1). Madrid, 1969. 142 pp.

CARPENTIER, Alejo.
El reino de este mundo. Compañía General de Ediciones, S.A. (Col. Ideas, letras y vida). 2a. ed. México, 1969. 198 pp.

CARPENTIER, Alejo.
Los pasos perdidos. Compañía General de Ediciones, S.A. (Col. Ideas, letras y vida). 9a. ed. México, 1970. 288 pp.

CARPENTIER, Alejo.
Guerra del tiempo. Tres relatos y una novela. Compañía General de Ediciones, S.A. (Col. Ideas, letras y vida). 3a. ed. México, 1966. 275 pp.

CORTAZAR, Julio.
Historias de cronopios y de famas. Ediciones Minotauro. (Col. Metamorfosis). 4a. ed. Buenos Aires, 1968. 155 pp.

DUCASSE, Isidore. (Conde de Lautréamont)
Los cantos de Maldoror y otros textos. Tr. de Aldo Pelegrini. Barral Editores, S.A. (Libros de enlace). Barcelona, 1970. 306 pp.

FERNANDEZ MORENO, César.
América Latina en su literatura. Coordinación e introducción por... Siglo XXI Editores, S.A. (Serie "América Latina en su cultura"). 1a. ed. México, 1972. 494 pp.

FLORES, Angel y Raúl Silva Cáceres.
La novela hispanoamericana actual. Compilación de ensayos críticos. Las Américas Publishing Co. New York, 1971. 297 pp.

FREUD, Sigmund.
La interpretación de los sueños. t. I. Alianza Editorial. (El libro de bolsillo, núm. 34). 5a. ed. México, 1971. 242 pp.

FUENTES, Carlos.
La nueva novela hispanoamericana. Ed. Joaquín Mortiz, S.A. (Cuadernos, núm. 4). 2a. ed. México, 1969. 98 pp.

FUENTES, Carlos.
"Símbolo y alegoría" en Revista de la Universidad de México. Vol. XXIV, núm. 1. Sept., 1969. p. 2.

FUENTES, Carlos.
La región más transparente. Fondo de Cultura Económica. (Col. Popular, núm. 86). 4a. ed. México, 1969. 460 pp.

GABLIK, Suzi.
Magritte. Thames and Hudson Ltd, London. 2nd. printing. London, 1970. 208 pp.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel.
Cien años de soledad. Ed. Sudamericana. (Grandes novelas). 1a. ed. Buenos Aires, 1967. 351 pp.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel.
La hojarasca. Ed. Sudamericana. (Col. Indice). 4a. ed. Buenos Aires, 1970. 133 pp.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel.
El coronel no tiene quien le escriba. Biblioteca Era. 7a. ed. México, 1970. 106 pp.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel.
Los funerales de la mamá grande. Ed. Sudamericana. (Col. Indice). 8a. ed. Buenos Aires, 1970. 147 pp.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel.
La mala hora. Biblioteca Era. 4a. ed. México, 1970. 198 pp.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel.
Isabel viendo llover en Macondo. Ed. Estuario. (Serie El Perseguidor. Col. Narradores latinoamericanos). Buenos Aires, 1969. 43 pp.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel.
La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada. Siete cuentos. Ed. Hermes, S.A. 1a. ed. México, 1972. 163 pp.

GAUNT, William.
The surrealists. G.P. Putnam's Sons. New York, 1972. 272 pp.

GONZALEZ, Juliana.
"Trasmundo de Remedios Varo" en Remedios Varo. Ediciones Era, S.A. 1a. ed. México, 1966. pp. 165-167.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro.
Las corrientes literarias en la América hispánica. Tr. de Joaquín Díez-Canedo. Fondo de Cultura Económica. (Biblioteca Americana, núm. 9. Serie de literatura moderna. Pensamiento y acción). 3a. ed. México, 1969. 340 pp.

HERSKOVITS, Melville.
El hombre y sus obras. La ciencia de la antropología cultural. Tr. de M. Hernández Barroso. Fondo de Cultura Económica. (Sección de obras de antropología). 3a. ed. México, 1968. 782 pp.

JULLIAN, Philippe.
Dreamers of decadence. Praeger Publishers, Inc. New York, 1971. 272 pp.

LARKIN, David.
Fantastic Art. Ballantine Books. New York, 1973.

LARREA, Juan.
Del surrealismo a Machupicchu. Ed. Joaquín Mortiz, S.A. (Serie del volador). 1a. ed. México, 1967. 223 pp.

LEON-PORTILLA, Miguel.
Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista. Introducción, selección y notas de... Universidad Nacional Autónoma de México. (Biblioteca del estudiante universitario, núm. 81). 4a. ed. México, 1969. 217 pp.

LEVINE, Suzanne Jill
"Pedro Páramo y Cien años de soledad: un paralelo" en Revista de la Universidad de México. Vol. XXV. núm. 6. Feb., 1971. pp. 18-24.

MARTINEZ, José Luis.
La emancipación literaria de México. Antigua librería Robredo. (Col. México y lo mexicano, núm. 21). México, 1955. 88 pp.

O'GORMAN, Edmundo.
Fundamentos de la historia de América. Imprenta Universitaria. México, 1942. 134 pp.

PAZ, Octavio.
"Apariciones y desapariciones de Remedios Varo" en Corriente alterna. Siglo XXI Editores, S.A. (La creación literaria. Ensayo). 3a. ed. México, 1969. pp. 50-52.

PAZ, Octavio.
Poesía en movimiento. México, 1915-1966. Prólogo de... Siglo XXI Editores. (La creación literaria. Poesía). 2a. ed. México, 1969. 476 pp.

PAZ, Octavio.
El laberinto de la soledad. Fondo de Cultura Económica. (Vida y pensamiento de México). 3a. ed. México, 1963. 191 pp.

PUTZEYS ALVAREZ, Guillermo.
"Cien años de soledad: una lección para el relato" en Revista de la Universidad de México. Vol. XXV. núm. 6. Feb., 1971. pp. 25-34.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir.
"El retorno de las carabelas" en Revista de la Universidad de México. Vol. XXV, núm. 6. Feb., 1971. pp. 1-4.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida.
El surrealismo y el arte fantástico de México. Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Estéticas. 1a. ed. México, 1969. 132 pp.

ROSE, Bernice.
El arte del surrealismo. The Museum of Modern Art. New York. 31 pp.

ROUGEMONT, Denis de
Amor y Occidente. Tr. de Ramón Xirau. Ed. Leyenda, S.A. México, 1945. 355 pp.

RUBIN, William S.
Dada, surrealism, and their heritage. The Museum of Modern Art. New York, 1968. 251 pp.

RULFO, Juan.
El llano en llamas. Fondo de Cultura Económica. (Col. Popular, núm. 1). 7a. ed. México, 1965. 143 pp.

RULFO, Juan.
Pedro Páramo. Fondo de Cultura Económica. (Col. Popular, núm. 58). 7a. ed. México, 1965. 129 pp.

SABATO, Ernesto.
Hombres y engranajes. Emecé Editores, S.A. (Grandes ensayistas). 3a. ed. corregida. Buenos Aires, 1970. 124 pp.

SABATO, Ernesto.
Sobre héroes y tumbas. Ed. Sudamericana. (Col. Piragua, núm. 99). 10a. ed. Buenos Aires, 1969. 465 pp.

SPENGLER, Oswald.
La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal. t. I. Tr. de Manuel G. Morente. Ed. Espasa-Calpe, S.A. 10a. ed. Madrid, 1958. 533 pp.

TORRE, Guillermo de.
Historia de las literaturas de vanguardia. t. II. Ediciones Guadarrama, S.A. (Col. Universitaria de bolsillo Punto Omega, núm. 118). Madrid, 1971. 334 pp.

VARGAS LLOSA, Mario.
García Márquez: historia de un deicidio. Barral Editores, S.A. (Breve biblioteca de respuesta). 1a. ed. Barcelona, 1971. 667 pp.

VARGAS LLOSA, Mario.
"Novela primitiva y novela de creación en América Latina" en Revista de la Universidad de México. Vol. XXIII. núm. 10. Jun., 1969. pp. 29-36.

WOOLF, Virginia.
Orlando. Tr. de Jorge Luis Borges. Ed. Sudamericana. (Col. Horizonte). 4a. ed. Buenos Aires, 1955. 326 pp.