

LA ESCRITURA DE LA VANGUARDIA

«Todo nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, cesan de percibirse contradictoriamente. Dicho esto, sería vano que se buscara en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar este punto»¹. Estas primeras palabras del primer *Manifiesto* (1924) no sólo proponen un pensamiento poético que este mismo documento de Breton notoriamente preside, también aluden a una práctica, en efecto, recusadora del pensamiento binario, hecha de rupturas y confluencias, y cuya promesa es una actividad permanentemente virtualizadora. Pero, al mismo tiempo, estas palabras suponen que ese pensamiento poético, cuyo linaje no está en duda, y esa práctica, cuya exploración es una fecunda prueba, cristalizan en una escritura, la cual da cuenta del «cambio de la vida» y del «cambio del mundo» en un *texto del cambio*. Es claro que la actividad «vanguardista» y la praxis «surrealista» no se consumen en el texto escrito, pero es cierto asimismo que esa práctica puede ser entendida como una inscripción, múltiple y sin tregua, en un *corpus* del cambio, en un texto que no cesa. No en vano, en las palabras de Breton, el lugar del sujeto y el espacio del cambio se deciden como percepción: *dejar de percibir contradictoriamente*, producir una nueva percepción, deduce un sistema del cambio, y en ello la virtualidad de un texto que no podría concluir sin negarse y que deberá articularse como un primer día del lenguaje.

Si son, pues, reconocibles varios métodos de una práctica de confluencias y aperturas, son también verificables los modelos de una escritura en que el cambio de todo orden desconstruye los modelos de la tradición y construye los de la transición.

¹ André Breton, *Les manifestes du surréalisme* (París: Éditions du Sagittaire, 1955).

Dada se había propuesto ya, como sabemos, la abolición de los contrarios, declarando que «orden = desorden; ego = no ego; afirmación = negación» (Tzara); lo cual, en la praxis de un «gran trabajo negativo de destrucción» (Tzara), suponía también la abolición del propio espacio del cambio al recusar la continuidad del propio modelo, al reducirlo al grado cero de su pura actividad disolutiva. Tzara implicaba que esa praxis sin solución de continuidad poseía en su mismo brillo su desintegración, y no es casual que, rechazando «la poesía como un *medio de expresión*», propuso «la poesía como una *actividad del espíritu*»². «El pensamiento se hace en la boca»: esta respuesta presupone el espectáculo de una escritura activa cuya propia ocurrencia es disolutiva. Mientras que el «pensamiento hablado» o la «escritura del pensamiento», que dedujo Breton en el primer *Manifiesto del surrealismo*, sugiere la indagación de una escritura cuya naturaleza es resolutive. Para el dadaísmo, por tanto, la existencia se decide siempre hoy³; está «en otra parte» para el surrealismo. Naturalmente, ese «escepticismo lúdico»⁴ de Dada se proyecta en la escritura como una recusación no sólo de la tradición, sino incluso de la modernidad⁵. Negando la palabra misma, esta escritura transgresiva sólo puede producirse como un último día del lenguaje. «Todo es igual y sin importancia», sentencia Tzara, y «todo es lo mismo tanto como todo no es lo mismo»⁶. El lenguaje es una escritura poste-

² Tristan Tzara, «Essai sur la situation de la poésie», en *Le Surréalisme au service de la Révolution* (núm. 4, 1931, p. 15). Dice allí: «Dénouons au plus vite un malentendu qui prétendait classer la poésie sous la rubrique des *moyens d'expression*. La poésie qui ne se distingue des romans que par sa forme extérieure, la poésie qui exprime soit des idées, soit des sentiments, n'intéresse plus personne. Je lui oppose la poésie *activité de l'esprit*». En este importante texto, Tzara intenta una confluencia del dadaísmo y el surrealismo en el proceso de una exploración más amplia.

³ Esta declaración es característica de Picabia: «La vie d'hier, je m'en fous, et la vie de demain, si chère à Marinetti, m'est encore bien plus égale. Tout pour aujourd'hui, rien pour hier, rien pour demain». Citado por Noël Arnaud en su trabajo «Dada et surréalisme», en Ferdinand Alquí, ed., *Entretiens sur le Surréalisme* (Décades du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Paris-Le Hague, Mouton, 1968), p. 365.

⁴ Noël Armand (*op. cit.*, p. 364) observa que «Son doute militant, son doute enthousiaste procure à Dada une intense euphorie. Dada est content, Dada se délecte, heureux d'être ce qu'il est et, plus encore, de se voir lui-même autrement que ce qu'il est aujourd'hui. Le lieu mental de Dada est le scepticisme ludique».

⁵ Pierre Prigioni («Dada et surréalisme», *op. cit.*, p. 372) advierte que «Ce qu'il y a d'incontestablement génial, dès ses premiers poèmes (ou presque), c'est la tentation constante de son écriture de se nier, de nier non seulement le lyrisme mais l'élan créateur même, mais le verbe».

⁶ Tristan Tzara, en su «Lecture on Dada» (1922).

rior al lenguaje: un signo arbitrario, un rasgo visual, un espejeo sonoro, un balbucear. «Dada está trabajando con todas sus fuerzas por la instauración universal del idiota», anuncia Tzara, y Picabia: «El arte es un producto farmacéutico para imbéciles».

Por ello no es sino consecuencia de una disyunción central el que Breton en el segundo *Manifiesto* (1930) acusara a Dada de su complacencia en el caos. Es en todo caso razonable concluir que el dadaísmo y el surrealismo, que se alternan, aproximan y finalmente suceden, son también dos percepciones diferenciadas del cambio, esto es, dos modelos de una escritura antirrepresentacional⁷. La resolución de los contrarios, que en un modelo convoca al apocalipsis, en el otro rehace el camino del origen. «Todo se precisa en el deslumbramiento», concluyen Breton y Eluard⁸. Por eso, si el apocalipsis es un espacio nihilista, pero también lúdico, permitirá en el dadaísmo un repertorio de permutaciones sin tregua, un vaciado del sentido, o sea, la descodificación de la tradición en su centro crítico: un código vacío⁹. Mientras que en el surrealismo el espacio original proclama una disyunción permanente, la primera de las cuales es por cierto ésta: «La poesía es lo contrario de la literatura»¹⁰, lo cual implica el reconocimiento de una escritura sin pasado (Novalis, Lautremont, Rimbaud, etc.) y la práctica de una escritura que no debe fijarse ni siquiera en su referente posible porque se proyecta como virtualidad: el surrealismo será siempre futuro, advierte Maurice Blanchot¹¹.

La respuesta que no sin humor Breton y Eluard dan a Valéry en sus «Notas sobre la poesía» (1929) infiere que, en lugar de la tradición

⁷ Los trabajos citados de Armand y Prigioni ponen al día, con solvencia crítica, la discusión sobre las vinculaciones y diferencias de Dada y el surrealismo, corrigiendo algunos malentendidos al respecto.

⁸ André Breton y Paul Eluard, *Notes sur la poésie* (Paris: G. L. M., 1936). Texto publicado en *Littérature* en 1929.

⁹ La práctica descodificadora del dadaísmo es, ciertamente, una reducción también paródica. En su repertorio es importante, asimismo, el registro lúdico de lo norteamericano: el jazz, los soldados, el cine, los *gangsters*, etc. Los poemas «cinemáticos» de Soupault y Tzara pueden haber gravitado en *Cinco metros de poemas* (1929), el único libro del poeta peruano Carlos Oquendo de Amat, cuya composición, desde el título, el formato del libro (que se despliega como una cinta) y la página que declara «5 minutos de intermedio», revela su festiva filiación dadaísta; tanto como cierta imaginería «moderna» y el juego espacial y tipográfico del texto. Sin ser un libro tributario del dadaísmo, se suma con notable calidad al espectro lúdico de la vanguardia internacional.

¹⁰ Breton y Eluard, *op. cit.*

¹¹ Maurice Blanchot, en *La revolución surrealista a través de André Breton* (Caracas: Monte Avila, 1970).

especulativa de Valéry, el surrealismo se desplaza hacia una tradición distinta, una de cuyas convicciones es la identificación de «vida» y «poesía». Veamos algunas de estas respuestas:

Valéry: «Los libros tienen los mismos enemigos que el hombre: el fuego, la humedad, los animales, el tiempo y su propio contenido».

Breton y Eluard: «Los libros tienen los mismos amigos que el hombre: el fuego, los animales, el tiempo y su propio contenido».

Valéry: «Los pensamientos, las emociones completamente desnudas, son tan débiles como los hombres completamente desnudos. Hay que vestirlos».

Breton y Eluard: «Los pensamientos, las emociones completamente desnudas, son tan fuertes como las mujeres desnudas. Hay que desvestirlos».

Valéry: «El lirismo es el desarrollo de una exclamación».

Breton y Eluard: «El lirismo es el desarrollo de una protesta»¹².

El cese de la contradicción no es una síntesis a la mano, sino el proceso de una exploración que empieza siendo ella misma contradictoria, esto es, un cuestionamiento sistemático. El repertorio del surrealismo, su carácter alternativo a los modelos estables, no agota, sin embargo, la ruptura que inaugura y que hay que entender más allá de las disidencias y ortodoxias de su biografía. Es cierto que un dadaísta como Ribemont-Dessaignes y también René Daumal lanzaron sobre la cabeza de Breton la maldición terrible de que un día sería parte de los manuales literarios, pero no es menos cierto que las rupturas del surrealismo no se agotan en la reducción programática de los manuales en ese filosofismo voluntarista que lo somete a la indulgencia del lenguaje, a su contradicción. Más bien es en el drama de su exploración donde un lenguaje se muestra a sí mismo como el nuevo espacio donde zozobra la tradición: en primer lugar, la racionalidad de su sentido, o sea, un orden dado de la escritura. Porque si bien el dadaísmo extremó su prédica de una «dislocación de los lenguajes»¹³ y subrogó todo orden lógico del discurso, es en la escritura surrealista donde la racionalidad de la

¹² Breton y Eluard, *op. cit.*, según los fragmentos traducidos por Braulio Arenas en su compilación *Actas surrealistas* (Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1974), pp. 54-59.

¹³ Citado por Manuel L. Grossman: «Reacting against the idea of traditional poetry, Tzara wrote poems which blatantly disregarded syntax and pushed 'the dislocation of languages' almost to a point of no return». En su libro *Dada. Paradox, Mystification and Ambiguity in European Literature* (New York: Pegasus, 1971).

tradición se fractura desde el rigor de una exploración del cambio y más allá del testimonio del cambio. Es así que a las disociaciones del modelo dadaísta responde otro modelo, cuya apertura de asociaciones se cumple como un espacio en construcción.

La escritura del surrealismo puede ser observada en su producción con cierto detalle si recurrimos por un momento a la teoría de Jakobson sobre la función poética. «La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación», propone Jakobson¹⁴, y ello supone que, mientras entre los elementos del eje de selección (los miembros de los paradigmas nominal y verbal) existen relaciones de equivalencia, entre los elementos del sintagma ocurren relaciones de contigüidad. Hay así dos tipos de relaciones de equivalencia: la «vertical» entre las expresiones disponibles y la «horizontal» entre los miembros del sintagma. El proceso «metafórico» (por similitud) y el proceso «metonímico» (por contigüidad) configuran, en fin, la articulación del discurso.

De acuerdo, pues, a este principio de equivalencias, la articulación de un enunciado poético (por ejemplo, «Puedo escribir los versos más tristes esta noche») sería la realización privilegiada de una ocurrencia en un *corpus* virtual, que por función sustitutiva presupone a la lengua y por función predicativa al habla. Pero las variantes («Puedo / soy capaz de escribir / decir los versos / poemas más tristes / melancólicos esta noche / tarde...»). O también: «Los versos más tristes puedo esta noche escribir», etc.) no son sino variantes improbables; son, en efecto, posibles, pero sólo en la operatividad de la lengua, que da cuenta de la racionalidad de su ocurrencia.

Y ciertamente el enunciado poético del texto surrealista nos demuestra que no sólo un espacio de equivalencias se decide en su ocurrencia, sino sobre todo una escritura previa a las equivalencias, de la cual el enunciado ya no es el producto óptimo entre otros posibles, y más bien acontece en el desequilibrio de las equivalencias, en la zozobra del sistema, al margen de los paradigmas de la lengua natural. Y ello es así, en primer lugar, porque la naturaleza representativa y discursiva del lenguaje es puesta en cuestión por la diferencia peculiar de una asociación que se cumple más allá de la escritura naturalista y después de la fractura de su lógica. Ni lengua «escrita» ni lengua «oral», el enunciado surrealista ocurre como la alternativa sin equivalencias de la asociación: su paradigma se construye en el desmontaje del «lenguaje secundario»

¹⁴ Roman Jakobson, «Linguistics and Poetics», en T. Sebeok, ed., *Style in Language* (MIT Press, 1960), pp. 350-77; *Questions de poétique* (Paris: Seuil, 1973).

del texto¹⁵. Y ello no sólo se ilustra por los enunciados tópicos de más arbitraria o libre articulación, sino centralmente por los mecanismos de generación que manifiestan una escritura en estado transitivo hacia un orden no previsto, cuya construcción deduce otra percepción.

Así, si volvemos a *Les Champs magnétiques* (1920), podemos comprobar que la «escritura automática», fuente de tantos malentendidos y simplificaciones, da razón de una zona de «dictado» no naturalista, cuya peculiar notación es también una zozobra del sistema comunicativo, en cuyo interior desequilibra las equivalencias al suceder este «dictado» como la materialización de una escritura sin raíz referencial y sin articulación discursiva. Escritura, por tanto, libre, inaugural, cuyo carácter, como dijo Aragon, es «irreducible»¹⁶. Esas frases, «más o menos parciales», «de una sintaxis perfectamente correcta» (Breton), que cerca del sueño Breton percibe, son el origen de la experiencia suscitadora de este texto emprendido con Soupault. En el *Manifiesto*, Breton evoca la aparición de esa escritura «netamente articulada al punto que era imposible cambiar una palabra», cuyo sentido insólito es, por lo mismo, «orgánico»¹⁷. Es revelador que el enunciado posea una lógica propia siendo una sentencia ilógica: es este tipo de función variante lo que irá a instaurarse como un sistema de la variación en *Le Champs magnétiques*. Así, «automatismo» es una metáfora para indicar el origen de un enunciado que como tal es una variante no ligada: ese origen, ese enunciado, esa expansión conforman una escritura diferencial. Breton mismo ha descrito el grado variable del «automatismo» de acuerdo a la distinta rapidez de la anotación, y si esta escritura potencia un modelo es porque su práctica de la variación es un sistema que se estructura¹⁸.

¹⁵ Yuri Lotman desarrolla una mayor elaboración que la propuesta desde la lingüística por Jakobson en el análisis del texto poético, para lo cual establece la distinción entre el lenguaje natural y el secundario, que funciona desde la literatura como un sistema modelante y paradigmático. Cf. su libro *Analysis of the poetic text*, edited and translated by D. Barton Johnson (Ann Arbor: Ardis, 1976). Por cierto que los principios que Lotman propone como sistemáticos del texto (p. 40) a partir de variantes agrupadas en torno a tipos invariantes son también puestos en tensión por la escritura surrealista, cuyo «invariante» predecible, en todo caso, es una variación figurativa o rítmica desde donde se desplaza el texto.

¹⁶ Louis Aragon, «L'Homme coupé a deux», en *Les Lettres françaises*, 9-15 de mayo 1968. Un buen recuento documental sobre la composición de *Le Champs magnétiques* es el que hace Marguerite Bonnet en su importante libro *André Breton: naissance de l'aventure surréaliste* (Paris: José Corti, 1975).

¹⁷ La frase es: «Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre».

¹⁸ En una nota de 1930 Breton observa que «Il s'agissait en effet, dans le corps du livre, de pouvoir varier, d'un de ces chapitres à l'autre, la vitesse de la plume, de manière à obtenir des étincelles différentes. Car, s'il paraît prouvé que, dans

De aquí la importancia del eje sintagmático. Si, como cualquier otro enunciado poético, el enunciado surrealista puede dar cuenta de su peculiaridad según sus rasgos prosódicos, fonológicos, morfológicos, sintácticos y semánticos, es evidente que tampoco en este nivel su variación se rinde a un balance de esos rasgos. En cambio es más decisivo en este nivel el complejo proceso sintáctico del enunciado y, naturalmente, del mismo texto surrealista. Suele ocurrir que en su interior el enunciado tienda a la fractura sintáctica y en el texto a una ligera o discordante articulación sintáctica. Aunque también es visible el enunciado de sintaxis lógica, pero de sintagmas semánticamente no articulados. Pero es el espacio del texto lo que decide estas relaciones de contrapunto, tensión, dispersión. De modo que el texto mismo es una variante de variaciones dinamizadas en su interior: texto (el espacio de una escritura generativa) y meta-texto (el espacio que los textos a su vez generan), estructuran un nuevo paradigma, este modelo de una escritura no prevista en el sistema natural de la lengua, a la cual se sobreimpone, y tampoco en el sistema secundario de la lengua literaria, al que desconstruye.

Aragon ha observado de un texto de *Le Champs magnétiques* que «no *sufre* ninguna justificación gramatical». Y ello porque también la combinatoria paradigmática de estos enunciados producen su propio orden. No bastaría por eso explicar su desarrollo como una mera yuxtaposición o enumeración. Es evidente una sintaxis transgredida al nivel del enunciado¹⁹, pero una fractura mayor tiene lugar en el desplazamiento de la escritura que abre un espacio no naturalizado.

Observemos de paso que es este carácter de variación (en la predicibilidad de las asociaciones y en la naturalización sintáctica) lo que regularmente se revela a la traducción de la poesía surrealista. La traducción de cualquier poema suele ser precisamente un trabajo por lograr un óptimo expresivo en un paradigma de la otra lengua por rendir las equivalencias connotativas en un campo de asociaciones. En cambio, con la poesía surrealista suele ocurrir una operación diferente: no se trata

cette sorte d'écriture automatique, il est tout à fait exceptionnel que la syntaxe perde ses droits (ce qui suffirait à réduire à rien les «mots en liberté» futuristes), il est indéniable que les dispositions prises pour aller très vite ou un peu plus lentement sont de nature à influencer le caractère de ce qui se dit». Citado por Marguerite Bonnet (*op. cit.*, p. 174).

¹⁹ Lo constata así Marguerite Bonnet (*op. cit.*, p. 186): «Dans les deux séries du *Pagure*, la phrase, sous l'effet de la vitesse, souvent se disloque; il arrive que la syntaxe ne suive plus, que les notations se bousculent; les mots s'appellent par leur seule sonorité provoquant le déraillement du sens...». Es claro que la complejidad operativa de este texto requeriría una descripción en detalle.

de extraer del paradigma el enunciado óptimo, se trata de verter la peculiaridad sin interferencias, buscando una equivalencia nítida lo más fiel posible. De allí que un poema surrealista, al ser traducido por dos o tres poetas, será muy similar en sus versiones. Lo contrario suele ocurrir con la poesía lírica: su peculiaridad es una elaboración sobre el paradigma y sus connotaciones. Es por esto que la poesía surrealista se traduce por lo general sin variaciones en su línea sintagmática, aparte del juego prosódico, y literalmente en su línea paradigmática. Lo vemos, por ejemplo, en las traducciones hechas por César Moro²⁰. De modo que si la poesía, como se dice, es intraducible, la poesía surrealista es siempre traducible. No se sostiene sobre la expresividad del lenguaje, sino sobre la ocurrencia —figurativa, combinatoria, diferencial— de una escritura que, sin embargo, es de otro modo intraducible porque es irreducible al discurso de su propia lengua. Ello también sugiere el carácter translingüístico de las vanguardias, si bien es cierto que en su traducción se hacen visibles las convenciones codificadas por las lenguas y su naturaleza cultural.

Pues bien: una conciencia aguda de esta escritura del cambio trabada por el surrealismo es visible en el ámbito de nuestra lengua, especialmente en Vicente Aleixandre. Por cierto que un primer rasgo de las transformaciones del surrealismo en español es el hecho de que los poetas emparentados con su prédica o su práctica se declaran casi invariablemente no surrealistas. Y sin duda, como Vicente Aleixandre, tienen razón. Incluso César Moro y Enrique Molina, más enriquecidos por la práctica poética del surrealismo, han elaborado respuestas propias que trascienden cualquier ortodoxia. Y son conocidas las disyunciones de César Vallejo y Juan Larrea. Pero en Aleixandre encontramos no sólo una escritura antinaturalista cuya articulación manifiesta un espacio

²⁰ César Moro, *Versiones del surrealismo* (Barcelona: Tusquets, 1974). George Steiner, en *After Babel. Aspects of language and translation* (Oxford University Press, 1975), a propósito de Dada opina que «the 'flight from the times' could only succeed if syntax, in which time is given binding force, could be broken» (p. 194). Observa también que «Surrealism, *lettrisme* and 'concrete poetry' have gone forward to break the association not only between words and sense, but between semantic signs and that which can be spoken» (p. 195). Por cierto que, con respecto a Ball, el texto «no-significativo» no solamente comunica un sentido en parte musical, kinético, subliminal o una incipiente imaginería, como anota Steiner; este texto fonético, no-representativo y gráfico, comunica, sobre todo, la inversión paródica del texto articulado, representativo y lógico; como objeto gratuito, ritualiza un sin-sentido lúdico, cuya significación latente convierte al lenguaje mayor de la poesía en el poslenguaje de la figura verbal. Es una lástima que en su discusión sobre la traducción Steiner no haya tenido en cuenta la teoría de Jakobson sobre los ejes del lenguaje.

textual diferenciado (en *Pasión de la tierra*), sino igualmente una aventura de subversión poética equivalente a las de Vallejo y Neruda: la reconversión material de la escritura como un cuestionamiento radical del lirismo idealista y simbolista y como la ocurrencia de un habla primera, orgánica y reordenadora²¹. «La poesía, manando su hervor caliente», es aquí una conciencia del acto poético: «Algo saltaba con esa ruptura —sangre quería el poeta—. Una masa en ebullición se ofrecía. Un mundo de movimientos casi subterráneos donde los elementos subconscientes servían a la visión del caos original allí contemplado y a la voz telúrica del hombre elemental que, inmerso, se debatía»²². Declaración central y característica de la escritura del cambio en el horizonte fundador de nuestras rupturas. La poesía es aquí el origen de la realidad y el nacimiento de un hombre libre en la materialidad renaciente. Por tanto, origen también de la escritura antes del discurso en la construcción inaugural de un espacio de liberaciones.

Escritura por lo mismo antitradicional que testimonia el espectáculo de su propio nacimiento. No en vano Aleixandre ha dicho que antes que el poema le ha importado la «poesía en estado naciente», y ha reconocido asimismo la fecunda ruptura de su trabajo ante el «consuetudinario sentido» del lenguaje²³. C. B. Morris advierte que estos poemas, estando hechos de imágenes, ofrecen, sin embargo, poco que visualizar a la imaginación²⁴. A la imaginación, o más bien a la lógica de la lengua y a sus modelos de lectura, porque estos poemas no son reducibles

²¹ En el prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor (Obras completas)* [Madrid: Aguilar, 1960], pp. 1442-43), Vicente Aleixandre escribió esto: «No he creído nunca en lo estrictamente onírico, en la 'escritura automática', en la abolición de la conciencia creadora. Pero he de confesar la profunda impresión que la lectura de un psicólogo de incisiva influencia me produjo en 1928, y el cambio de raíz que en mi modesta obra se produjo. Mi segundo libro, *Pasión de la tierra*, de poemas en prosa, escrito en 1928-29 y publicado más tarde en Méjico en edición limitada, rompía aparentemente con la tradición y era la poesía en libertad, la poesía manando con hervor caliente del fondo entrañable del poeta, aquí instrumento de un fuego que habíamos de llamar telúrico».

²² Prólogo a *Mis mejores poemas* (1956), *Obras*, p. 1461.

²³ Dice Aleixandre: «Asociaciones de elementos verbales en que estalla la lógica discursiva, o aproximaciones que, obedientes a otra coherencia más profunda, trastornan, en aras de la expresión, su consuetudinario sentido, pueden encontrarse, y creo que de hecho se encuentran a todo lo largo de mi trabajo poético, con variable intensidad y desde su misma iniciación». Nota preliminar, *Poesía superrealista. Antología* (Barcelona: Seix-Barral, 1970).

²⁴ «It is strange that, although Aleixandre's poems are composed almost entirely of images and visions, they offer the imagination little it can visualize», C. B. Morris, *Surrealism and Spain, 1920-1936* (Cambridge University Press, 1972), p. 62.

a ningún otro discurso. Así, la escritura de *La destrucción o el amor*, uno de los momentos más altos de nuestra modernidad, más allá y al centro de las vanguardias, es una escritura que, como en *Trilce* de Vallejo y en *Residencia en la tierra* de Neruda, dramatiza el nacimiento de su ocurrencia a un tiempo celebratoria, fracturada e irreplicable.

Y ésta es la peculiaridad de la escritura de la vanguardia en nuestra lengua. Sus textos, su práctica, levantan frente a los modelos de la escritura dadaísta y surrealista un modelo propio, un paradigma articulado a las tensiones y promesas de nuestra propia cultura. La nueva percepción reclamada por Breton para la exploración y superación del pensamiento binario es una percepción que, entre nosotros, reclama primero por la organicidad del lenguaje, por su existencia material en una comunicación que es también una comunión verbal del mundo. Esta reinstauración de los sujetos en una realidad que debe ser reformulada en todos sus códigos nos indica hasta qué punto el *texto del cambio* en español se sobreimpone a nuestra lengua natural, porque en ella los códigos dados no responden por los dilemas de nuestra cultura. En el paradigma semántico de este texto del cambio son por eso mismo visibles, en primer lugar, la desconstrucción de la lengua natural y la fractura del discurso naturalista-representativo. Ello promueve su ocurrencia como materialidad original. De donde se deduce la construcción de un espacio inaugural: la escritura remonta su origen en búsqueda de un reordenamiento del mundo en un renacimiento del sujeto. En lugar, pues, de prácticas que traduzcan las opciones de cambiar la vida y el mundo, lo que implica la escritura de una disyunción sistemática, el proceso de una percepción integradora; este modelo nuestro se propone la empresa no menos radical de una nueva función del lenguaje. Empresa que extrema las prácticas de la vanguardia internacional y que se proyecta en la estructuración dinámica de nuestra cultura. Esta es también la historicidad profunda de nuestras vanguardias, y no en vano ellas son un movimiento de escritura que libera nuestra percepción moderna desde los poderes del lenguaje y la conciencia del cambio. Escritura por ello de una realidad sublevada: *escritura de la revolución*, esto es, de nuestra conciencia del sentido.

De aquí también la práctica antiliteraria de este texto de la revuelta. Así es claro en la temprana disidencia de Julio Cortázar²⁵, otro de los

²⁵ Julio Cortázar, en su nota sobre Artaud («Muerte de Antonin Artaud», *Sur*, núm. 163, mayo 1948), escribió lo siguiente: «... cierto que Artaud no es ni muy bien leído en ninguna parte, desde que su significación ya definitiva es la del surrealismo en el más alto y difícil grado de autenticidad: un surrealismo no lite-

grandes oficiantes de esta escritura fundadora. Como es igualmente claro en la rebeldía pura de César Moro. Y de aquí asimismo la vinculación impugnadora de vida y poesía, su mutua revelación, como otro gesto de la libertad reclamada. Como es patente en la escritura celebratoria de Enrique Molina²⁶. Escritura activamente crítica: del orden represivo, como en Cernuda; del propio lenguaje, como en Octavio Paz.

«Tengo ganas de leer algo hoy. / Me sangra la poesía por la boca»,

rario, anti y extraliterario...». «Da asco, sin embargo, advertir la violenta presión de raíz estética y profesoral que se esmera por integrar con el surrealismo un capítulo más de la historia literaria, y que se cierra a su legítimo sentido». «Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teleología) y no la nueva prosecución, dialécticamente antitética, del viejo orden supuestamente progresivo». Y en otra parte, Cortázar no es menos explícito: «Y si por la poesía tiene él (Baudelaire) la revelación de la inmortalidad del hombre, su decepcionada inteligencia lo lleva a adelantar, tantos años atrás, lo que es hoy razón de ser del surrealismo: el prestigio poético está en el deseo de apoderarse, *sur cette terre même*, de un paraíso revelado. Sólo que nuestra poesía entiende la conquista en términos de construcción». Estas declaraciones de Cortázar (a propósito del libro de François Porche, *Baudelaire. Historia de un alma*, en *Sur*, núm. 176, junio 1949, pp. 70-74) aluden ya a la gravitación de un modelo alternativo: hablando «del surrealismo», pasa a hablar de «nuestra poesía». Modelo que, desde Huidobro y Vallejo, da inicio a un ciclo de liberaciones que en la escritura alcanza a nuestros principales autores —y también, claro, como *Rayuela* (1963) lo demuestra, a las reformulaciones narrativas—. Nos falta, todavía, estudiar estas correlaciones de la ruptura naturalista, situada en los años 10 y 20, con las renovaciones de nuestro propio horizonte del cambio; tanto para establecer las correspondencias en un ámbito intertextual y en un debate estético como para precisar mejor las operaciones propias del modelo del *texto del cambio* en español.

²⁶ Enrique Molina escribió en *A partir de cero* (Buenos Aires, núm. 1, noviembre 1952) lo siguiente: «Escribir poemas es un bello ejercicio (en fin, ¿qué son poemas?). Incluso se lo puede practicar sin mayor resplandor de todos los focos de la vanidad y el esteticismo. Vivir la poesía es cosa distinta. Sólo colocando la vida y la poesía como dos espejos gemelos, cuyas imágenes se crean mutuamente, no tardarán en ponerse al descubierto las imposturas de todo género que constituyen la trama de nuestra cultura». Es reveladora también esta afirmación que subraya la función inaugural del modelo fundador: «Una intensa actividad poética puede cambiar la mentalidad del hombre ante los problemas fundamentales de su condición y de la existencia. Entre el concierto de materiales ruinosos de que actualmente lo provee la moral, la estética, la religión, etc., sólo la poesía puede alcanzarle las 'armas milagrosas' con que construir su porvenir». Lo mismo aquí: «Sólo la poesía puede crear entre los hombres una fraternidad realmente auténtica, esa unión profunda y emocionante sostenida por la esperanza desesperada de un cambio radical de la existencia».

escribe Francisco Madariaga²⁷, lo que nos devuelve al primer Alexandre, porque entre ambos poetas y en un mismo movimiento de escritura, en este *texto del cambio*, se restablece la circulación viva de un habla intransigente.

JULIO ORTEGA

University of Texas.

²⁷ Francisco Madariaga, «Carta de Enero», en *El delito natal* (Buenos Aires, 1963).