



A través
de la vanguardia
hispanoamericana

Edición de Manuel Fuentes y Paco Tovar



A través de la vanguardia hispanoamericana reúne las ponencias y comunicaciones del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, celebrado en Tarragona entre los días 16 y 19 de septiembre de 2008. Durante aquellas jornadas se abordaron, siempre desde una perspectiva crítica, temas y aspectos diversos; autores y obras relacionados con las vanguardias literarias de Hispanoamérica: orígenes, momento histórico y posteriores transformaciones. Se valoró también su relación con las fuentes europeas, pero destacando, ante todo, las aportaciones originales.



A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollo, transformaciones

Edición de
Manuel Fuentes y Paco Tovar

Coordinación de
Maribel Calle



Tarragona, 2011

Pintores para la literatura hispanoamericana de vanguardia

TEODOSIO FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

La relación entre la pintura y la literatura probablemente nunca fue más estrecha en Hispanoamérica que en el ámbito de las vanguardias. Sin necesidad ni pretensión de acumular las pruebas, cabe recordar que el creacionista Vicente Huidobro, tan ligado al cubismo y al dadaísmo y tan relacionado con pintores como Juan Gris o Robert Delaunay, no fue más radical en otros aspectos de su obra que en los poemas pintados que expuso en París en mayo de 1921. Al menos desde que Norah Borges y Rafael Barradas ilustraran *Ultra*, en todo el ámbito hispánico las revistas de vanguardia contaron con aportaciones de los artistas plásticos hispanoamericanos, no menos interesantes que las de los escritores y a las que rara vez se ha dedicado suficiente atención. No deja de resultar atractiva la relación entre el estridentismo literario y la pintura nacionalista, estridentista y obrerista de Diego Rivera y sus seguidores: David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Ramón Alva de la Canal. Tal vez con el surrealismo esa confluencia ofreció sus resultados más abundantes y variados, sobre todo en la Argentina y en manifestaciones tardías: lo demuestran las aportaciones plásticas de Juan Batlle Planas a las iniciativas que se concretaron en la revista *A partir de cero* y otras publicaciones, o las de Tomás Maldonado al desarrollo del movimiento denominado «Arte Concreto-Inventivo», sin ignorar incursiones intere-



Norah Borges: grabado en madera, *Ultra*, núm. 2, Madrid, 10 de febrero de 1921

santes como los dibujos de Enrique Molina o los comentarios críticos que Aldo Pellegrini dedicó la pintura. Entre las iniciativas aún más tardías y relacionadas con el surrealismo pueden encontrarse otras muestras de esa colaboración entre literatura y artes plásticas. Fue el caso del nadaísmo colombiano, que tuvo en Norman Mejía al pintor más significativo entre los relacionados con el grupo. También los venezolanos que integraron «El Techo de la Ballena» contaron con un destacado pintor y poeta, Carlos Contramaestre, quien tuvo a su cargo la exposición «Homenaje a la necrofilia» que en noviembre de 1962 significó la manifestación más agresiva del movimiento.



HOMENAJE
A LA NECROFILIA
CARLOS CONTRAMAESTRE



Ediciones del Techo de la Ballena
Exposición 2 de Noviembre de 1962
Calle Villalba No. 16 Sabana Grande
Caracas, Venezuela



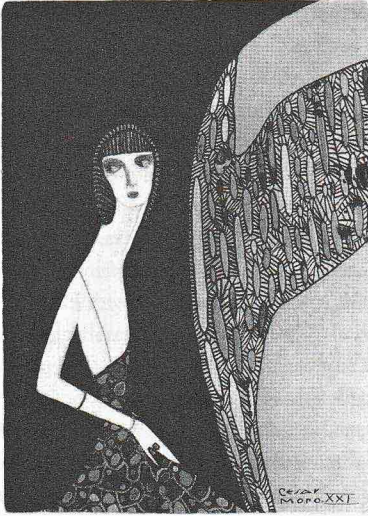
Carlos Contramaestre: catálogo de la exposición «Homenaje a la necrofilia».

Sirvan esas referencias, escasas y apresuradas, como preámbulo para una aproximación también breve a dos poetas-pintores ligados al surrealismo: el peruano César Moro (seudónimo de Alfredo Quíspes Asín) y el chileno Jorge Cáceres (Luis Sergio Cáceres Toro). Ambos, como es bien sabido, se cuentan entre los surrealistas más destacados de Hispanoamérica. Moro, que ofrece el interés adicional de haber escrito sobre pintura reiteradamente, tenía en su haber algunos poemas y se había iniciado como pintor en una línea heredera del Art Nouveau antes de que en 1925 viajara a París, al parecer con la intención de convertirse en bailarín profesional. Llevaba a José María Eguren como única referencia válida de la literatura peruana, y quizá también de la pintura, aunque de los comentarios suscitados por su presencia en una exposición de «Arte americano» presentada en el Cabinet Maldoror de Bruselas en marzo de 1926 —también expondría en marzo del año siguiente en París, en la Société Paris-Amérique Latine, junto al dominicano Jaime Colson— cabe deducir que tempranamente se había interesado por Pablo Picasso y por el cubismo, y que había proyectado esa fascinación sobre temas de inspiración peruana¹. No es imposible que luego se viese afectado por la exposición de arte prehispánico que pudo ver en la capital francesa en 1928, aunque la deuda con los simbolistas Odilon Redon y Gustave Moreau (que declaraba «siempre que podía»²) establece claramente una deriva consecuente entre sus preferencias pasadas, presentes y posteriores. Para esa fecha ya se había acercado al surrealismo, y su adhesión plena al grupo dirigido por André Breton probablemente coincidió con su decisión de escribir en francés, decisión que había de respaldar en adelante con la mayor parte

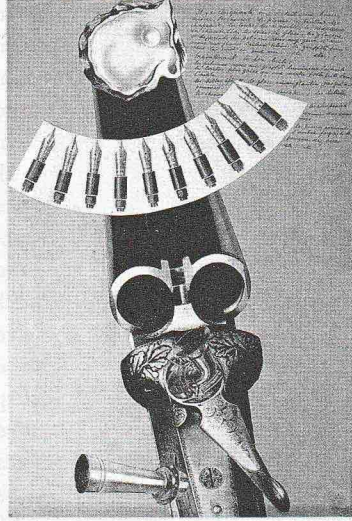
1 Véase el análisis de las noticias sobre ambas exposiciones que ofrece Rodrigo Quijano, «Con los anteojos de azufre: nota sobre Moro y las artes visuales», en *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*, catálogo de la exposición organizada por la Embajada de España en el Perú, Lima, Centro Cultural de España, 2000, 15–21 (15–16).

2 Emilio Adolfo Westphalen, «Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas», en *La poesía los poemas los poetas*, México, Universidad Iberoamericana y Artes de México, 1995, 47–62 (56).

de su producción poética. La conservada de esos años de París es escasa —en los cuadernos perdidos por Paul Éluard debió de reunirse la mayor parte— y de poco sirve a la hora de explicar una producción plástica que descubría por entonces nuevas huellas de las variadas experiencias de Picasso, y que parecía «libre de espanto»³ a la hora de revelar un territorio encantado de inspiración onírica: *Remonmée de l'amour*, escrito en 1933, muestra ya la virulencia apasionada que durante algún tiempo caracterizará su tratamiento literario del amor, por entonces su tema fundamental y casi omnipresente, como permiten comprobar otros poemas de esa época.



César Moro: Sin título (1921).
Tinta y acuarela sobre papel.



César Moro: Il y a cinquante ans c'était une basse misère... (s. f.). Collage y tinta sobre papel.

Moro habría de desempeñar un papel decisivo como difusor del surrealismo dentro del ámbito hispanoamericano. Inició esa difusión a su regreso al Perú, en diciembre de 1933. A finales del año siguiente conoció en Lima a Emilio Adolfo Westphalen, con quien habría de preparar lo que en mayo de 1935, en la Academia Alcedo, fue la primera exposición surrealista en América Latina. Moro aprovechó la ocasión para exhibir pinturas, dibujos y fotomontajes propios junto a algunas obras, escasas, de María Valencia y de otros artistas chilenos⁴. Especial interés ofrece el catálogo de la muestra, donde quedó patente la voluntad de agitar el ambiente artístico peruano con el apoyo de textos de surrealistas franceses y escritores afines, entre los que se contaban sus compatriotas Westphalen y el también poeta Rafo (Rafael) Méndez Dorich, así como el poeta chileno Eduardo Anguila. La circunstancia política pronto iba a volverse hostil: en julio de 1936 estallaba la guerra civil española y Moro se alineaba con el bando republicano —con Westphalen y el también poeta Manuel Moreno Jimeno preparó varios números del *Boletín del Comité Amigo de los Defensores de la República Española* (CADRE)—, y en octubre la izquierda ganaba en el Perú

3 André Coyné, «El arte empieza donde termina la tranquilidad», en *Con los anteojos de azufre. César Moro artista plástico*, cit., 11–14 (12).

4 Véase «La primera exposición surrealista en América Latina», en Emilio Adolfo Westphalen, *Escritos varios sobre arte y poesía*, Lima, FCE, 1996, 305–311.

unas elecciones que serían anuladas por el presidente Óscar Benavides, partidario declarado de la insurrección franquista. A pesar de la atmósfera de represión que siguió, Moro pudo presentar en la Peña Pancho Fierro una exposición de sus creaciones plásticas a fines de 1937, pero en marzo del año siguiente se trasladó a México, aunque habría de seguir presente en la vida cultural peruana: en diciembre de 1939 apareció en Lima, bajo su dirección y la de Westphalen, un único número de la revista *El Uso de la Palabra*, donde defendieron la independencia del arte frente al fascismo y el estalinismo, y también contra las democracias imperialistas.



César Moro: *Sin título* (1941).
Tempera sobre papel.

Lejos del Perú, Moro mantuvo por algún tiempo una actividad notable. Participó en el número que la revista *Letras de México* dedicó al surrealismo —publicó allí su poema «André Breton» y varias traducciones de poemas surrealistas franceses—, en mayo de 1938, y con el pintor austriaco Wolfgang Paalen organizó la Exposición Internacional del Surrealismo presentada en enero de 1940 en la capital mexicana. Moro habría de colaborar durante los años siguientes en *Dyn*, revista de arte y literatura que Paalen dirigió entre 1942 y 1944, en *El Hijo Pródigo*, en *Letras de México* y en otras publicaciones. A esa etapa pertenecen sus escritos más interesantes sobre pintura, iniciados con «A propósito de la pintura en el Perú», publicado en *El Uso de la Palabra* y donde atacaba con virulencia a los indigenistas peruanos —su representante más destacado era entonces José Sabogal— para concluir, en consonancia con el tono provocador de todas sus actividades, que «el arte empieza donde termina la tranquilidad»⁵. Un comentario sobre Diego Rivera, «el pintor de los frescos, el fresco de los pintores», permite constatar su animadversión hacia quien por entonces exportaba «toneladas de indios a Amerindia sajona»⁶. A los años de México pertenecen también los análisis que dedicó a la pintura de Paalen, a la de Gordon Onslow Ford y sobre todo a la de Alice Rahon (entonces Paalen), artistas a los que pudo tratar allí en los años cuarenta y que habían estado en la órbita del surrealismo, al menos por algún tiempo. Esos fueron también los casos de su amiga Leonora Carrington, a la que presentaría con su traducción de *Abajo* —en el número 5 de *Las Moradas*, la revista que Westphalen dirigía por entonces—, y de Víctor Brauner, aunque en este caso hasta México sólo llegaron algunas obras de ese pintor rumano al que Moro había conocido en París. En sus análisis quedaron de manifiesto sus preferencias, en particular al ocuparse de Alice Rahon y señalar la distancia que separaba a su amiga de las manifestaciones del «dominio yermo, glacial, de la pintura abstracta», de «las especulaciones, por sabias y cerebrales que sean ellas, de un Wasili Kandinsky o de sus secuaces». La distinción se hacía necesaria al enfrentarse a obras de Rahon carentes de anécdota reconocible —precisamente porque en el verdadero arte pictórico el «tema» no existiría—, lo que llevaba a Moro a explicar que «la experiencia intelectual, particularmente en la pintura, está entrañablemente ligada [...] a las experiencias fugaces

5 César Moro, «A propósito de la pintura en el Perú», en *El Uso de la Palabra*, Lima, diciembre de 1939 (edición facsimilar: *El Uso de la Palabra & Vicente Huidobro o el obispo embotellado*, Lima, Sur, Librería Anticuaria, 2003), 3 y 7 (7).

6 «[en un frondoso artículo...], en Carlos Estela y José Ignacio Padilla (editores), *Amour à Moro*, Lima, Ediciones del Signo Lotófago, 2003, 230–231 (231).

del insomnio, de la enfermedad física, a ciertas formas, más o menos atenuadas, de neurosis, de obsesión nostálgica del paraíso perdido»⁷. A partir de una de esas experiencias fugaces se construiría la obra de arte, concebida como una experiencia de luz y de color que busca transparentar o concretar (hacer tangible) en formas o volúmenes aquella experiencia original de lo increado o apenas entrevisto.

No es fácil establecer relaciones entre esas reflexiones sobre la pintura y las creaciones de Moro como poeta y como pintor en esos años de México, que significan en ambos aspectos la culminación de su proceso creador. Durante 1938 y 1939 escribió en castellano los poemas que después de su muerte conformarían *La tortuga ecuestre*, leales a las atmósferas de alucinación o de ensueño propias del surrealismo, sin que el «automatismo psíquico» fuera obstáculo para crear un clima muy personal. En gran medida estuvieron determinados por su pasión por Antonio Acosta Martínez, su amante mexicano, objeto a veces de una atracción física exasperada hasta la crueldad y en otras ocasiones ausencia dolorosa que determina una desesperación no menos intensa y torturada. Con su condición de pintor cabe relacionar la extendida presencia de imágenes visuales en esos poemas, imágenes casi siempre insólitas que instauran su carencia de lógica como nueva lógica. Prefería concretar sus visiones en forma de paisajes mentales donde era obsesiva la presencia del fuego (referencia a una pasión violenta que indaga en lo prohibido) y de elementos líquidos que conforman la naturaleza y el cuerpo, en este aspecto para completar la conformación de un universo primordial que acerca lo humano al territorio habitado por tigres y cocodrilos, ballenas y tortugas, madreporas y holoturias, caracolas y algas: un universo alucinado e incluso maravilloso, agitado con frecuencia por violentas pulsiones sexuales. Esa poesía constituyó una muestra excelente de lo que el primer manifiesto surrealista había propuesto como dictado del pensamiento sin intervención de la razón y libre de toda preocupación estética o moral, y lo era especialmente en cuanto hacía del erotismo una posibilidad de cuestionar los valores establecidos, optando por la pasión, el cuerpo y la sexualidad, y también por la ausencia, la destrucción, la derrota y la pérdida. Su agresividad, subversiva hasta el escándalo, no se conformaba con las conquistas logradas por Breton, de quien Moro pareció distanciarse a partir de 1944 —a juzgar por su comentario al número 4 de la revista *VVV*, que se publicó en Nueva York en febrero de ese año⁸— y sobre todo tras criticar con dureza la homofobia que aquel parecía mostrar en *Arcane 17*, publicado en 1945. Era parte de ese interés que el poeta peruano centraba en los ámbitos del inconsciente y el sueño, del azar y los actos fallidos, siempre con una voluntad liberadora que inevitablemente conllevaba una actitud combativa hacia los prejuicios y falsos valores dominantes, y que, como a otros surrealistas, lo había atraído hacia los misterios de la locura.



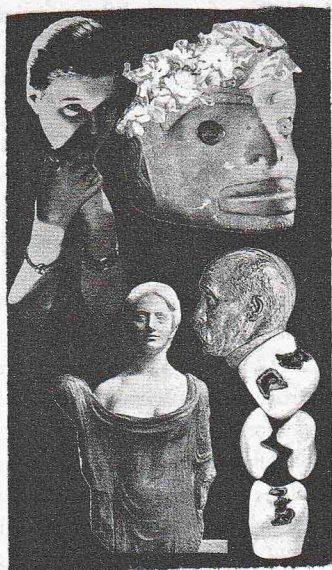
César Moro: *Paysage blessé a la bouche* (1940). *Témpera sobre cartón.*

7 «Algunas reflexiones a propósito de la pintura de Alice Paalen», en *El Hijo Pródigo*, vol. XIII, núm. 42, septiembre de 1946, 148–150 (148).

8 «[puede parecer más que osada...]», en *Amour à Moro*, cit., pp. 216–218.



César Moro: *Sin título* (s. f.).
Témpera sobre papel.



César Moro: *Adorée au grand air* (*l'art de lire l'avenir*), (1935). Collage sobre papel de lija.

Mientras se produjo, la integración plena en el entorno de Breton resultaba acorde con la admiración por Picasso, por De Chirico, por Marcel Duchamp, por Francis Picabia o por Max Ernst que las opiniones de Moro manifestaban por entonces. No es extraño que el poema «Visión de pianos apolillados cayendo en ruinas» haya permitido recordar a Salvador Dalí y a Luis Buñuel, y que, con mayor precisión, imágenes de «Batalla al borde de una catarata» pudieran parecer «tomadas de un paisaje metafísico de Giorgio de Chirico», o que en «el hacinamiento de palabras desordenadas» de «El olor y la mirada» y de otros poemas se hayan advertido «reminiscencias de los paisajes surrealistas de Max Ernst»⁹, ecos que bien podrían detectarse en sus dibujos y en sus collages. Probablemente esos eran los gustos que lo habían guiado desde que en los últimos años veinte se acercara al surrealismo y a lo largo de esa etapa que podría considerarse surrealista «en el sentido de adhesión a un grupo determinado»¹⁰, y los que condicionaron tanto su obra plástica y literaria de esos años como sus actuaciones en la exposición limeña de 1935 y en la mexicana de 1940. El catálogo de la primera —desde la frase de Picabia: «El arte es un producto farmacéutico para imbéciles»¹¹— ejemplifica bien, tanto en pintura como en poesía, la agresividad inicial, cuando Moro se mostraba convencido de que ni la asfixiante atmósfera peruana sería capaz de detener al surrealismo «en su devenir de transformar el mundo por el hombre y para el hombre»¹². Sus pinturas parecen preferir por entonces el automatismo «simbólico» equivalente al «relato de los

9 Gabriel Bernal Granados, «Nocturno Moro», en *Amour à Moro*, cit., 114–116 (115).

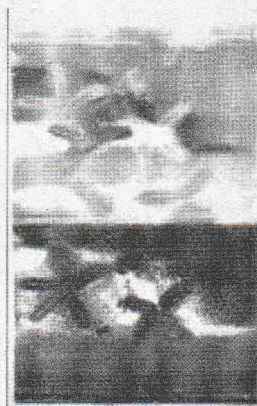
10 André Coyné, presentación de César Moro, *Los anteojos de azufre* (Lima, 1958), en *Amour à Moro*, cit., 161–164 (162).

11 Véase el Catálogo de la *Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parráñez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor y María Valencia*, editado para la ocasión. Hay reproducción facsimilar, que apareció como separata junto a César Moro, *Viaje hacia la noche. Antología poética*, edición de Julio Ortega, Madrid, Huerga y Fierro Editores, Colección Signos, 1999.

12 César Moro, «Los anteojos de azufre» [1934], en *Amour à Moro*, cit., 165–168 (168).

sueños»¹³, aunque su interés por el collage parece responder sobre todo a las esperanzas de iluminación depositadas en la asociación insólita de imágenes o de objetos heterogéneos.

Al presentar la exposición surrealista de 1940, en la atmósfera inquietante creada por la guerra civil española y el comienzo de una nueva conflagración en Europa —raíz ya de un notorio desencanto en relación con las posibilidades de transformación social o política, ahogadas por el gregarismo asesino de nazis y estalinistas que había dejado solos a los miembros del grupo surrealista y paulatinamente a cada uno de ellos en particular—, Moro, consecuente con la «multitud de mariposas nocturnas» que descubría en las pinturas surrealistas y con «los presagios y las maldiciones succulentas» que veía pulular en ellas, asociaba el surrealismo con la necesidad del hombre de «interrogar la esfinge que lo mata» y «poblar de ojos la oscuridad tentacular que lo envuelve de la cuna al sepulcro»¹⁴. Los comentarios sobre la pintura de Alice Rahon parecían avanzar ya en la búsqueda de una justificación estrictamente personal (individual) para la obra de arte cuando se referían al problema que siempre plantea la pintura y a la solución procurada en ese caso por «los dedos proverbiales del hada», por «la autoridad feérica»¹⁵ de la artista, lo que significaba volver sobre el talento personal que Ernst había creído anular con sus *frottages* y *collages*, como también Moro probablemente lo había pretendido con las veinte monotipias abstractas en blanco y negro que realizó en México en los primeros años cuarenta. Ahora veía a Alice Rahon entregada a la voz o poesía del color y ajena al cuidado de «la anécdota, el relato pueril»¹⁶, preferencia que lo obligaría a marcar la distancia que alejaba esas creaciones de la pintura abstracta —o concreta: Moro había tenido ocasión de reflexionar sobre ella, como demuestran las reflexiones de René Etiemble que al parecer tradujo para *El Hijo Pródigo*¹⁷— y a referirse a la «visión extrarretineana»¹⁸ elegida por el pintor o que elige a éste —íntima, psíquica, espiritual o sensorial— para manifestarse en la concreción plástica y cromática que constituye —«diálogo de luz y sombra»¹⁹— una pintura. Las obras de Wolfgang Paalen —«erupción volcánica muda para el oído»— le permitirían completar esa valoración: «¿Cabe mayor ingenuidad que preguntar qué quiere decir un cuadro? Un volcán en ebullición no quiere decir nada. Dice simplemente su lenguaje de lava y de fuego». Esa condición «volcánica» es la que hace de la pintura «una forma de conocimiento del universo y de nosotros mismos dentro del universo»²⁰. Esos planteamientos no eran ajenos a su interés por Marcel Proust, en cuya «pintura escrita» encontraba «color, calor, materia, tangibilidad, atmósfera»²¹, y por Pierre Bonnard, a quien se refirió elogiosamente cuando comentaba la pintura de Alice



César Moro: *Sin título* (1954).
Pastel sobre papel.

13 Reinhard Huamán Mori, «César Moro: plástica: surrealismo: militancia», en Yolanda Westphalen (comp.), *César Moro y el surrealismo en América Latina* (Actas del coloquio internacional celebrado en Lima, 4, 5 y 6 de diciembre de 2003), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, 299–310 (304).

14 «[presentación a la exposición internacional del surrealismo]», en *Amour à Moro*, 185–186 (186).

15 «Alice Paalen» (*Letras de México*, núm. 18, 1 de junio de 1944), en *Amour à Moro*, cit., 225–226.

16 *Ibid.*, p. 226.

17 «El arte del siglo xx», *El Hijo Pródigo*, año I, vol. II, núm. 9, diciembre de 1943, 191–193.

18 «Algunas reflexiones a propósito de la pintura de Alice Paalen», cit., 148.

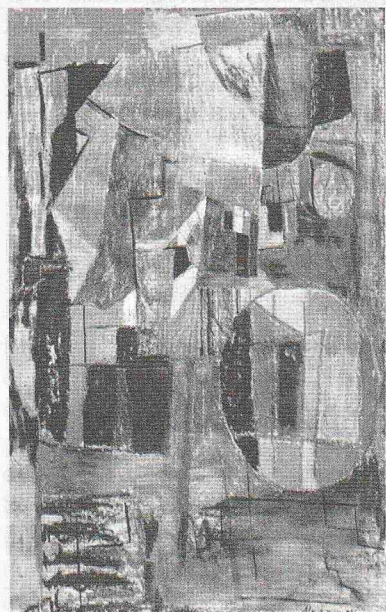
19 *Ibid.*, 227.

20 «Wolfgang Paalen» (*Letras de México*, núm. 109, 1 de marzo de 1945), en *Amour à Moro*, cit., 228–229 (228).

21 «Imagen de Proust», en *Amour à Moro*, cit., 262–271 (267).

Paalen —para exaltar la pasión con la que en los últimos tiempos se entregaba en sus ventanas abiertas, en sus retratos o en sus naturalezas muertas²²— y al que dedicó «Homenaje a Bonnard», poema encomiástico publicado en el número 2 de *Las Moradas*, julio-agosto de 1947.

Su correspondencia con Westphalen revela que fue en México donde Moro trató de aprender a pintar —con la ayuda de Agustín Lazo, a quien le unía una estrecha amistad— y donde comprendió, en consecuencia, cuánto importaba la capacidad técnica del artista²³. Luego la paradójica presencia de Onslow Ford entre los surrealistas —de un pintor cuyos logros futuros y mayores relacionó «con el equilibrio de las dos fuerzas que lo guían: inteligencia y emoción, es decir, emoción y técnica, geometría, composición, preocupaciones espaciales»²⁴— le permitió subrayar esa faceta «racionalista» de la pintura que se manifiesta en la composición. En sus creaciones plásticas de esa época, consecuentes con ese proceso observable en sus preferencias, parece manifestarse una renuncia personal a la figuración. En el esfuerzo de composición que revelan puede verse la etapa



César Moro: *Sin título* (1941). *Monotipia*.

final de una racionalización del impulso irracionalista de otrora, que cabe relacionar con la progresiva atenuación del vanguardismo expresivo que se advierte en su creación literaria de los años cuarenta y cincuenta, casi siempre en francés —el poemario *Le château de grisou* (1943), la «plaquette» *Lettre d'amour* (1944), los poemas de *Pierre des soleils*, escritos entre 1944 y 1946 y destinados a permanecer largo tiempo inéditos—, en la que el universo turbulento de *La tortuga ecuestre* dio paso a otro generalmente más sereno a medida que a la pasión sucedía un sentimiento de soledad y de pérdida. Ese proceso parece continuar y culminar tanto en la abstracción geométrica y colorista de sus últimas pinturas como en algunas peculiaridades detectadas en *Trafalgar Square* (1954), nueva *plaquette* editada en Lima, y en *Amour à mort* (1957) y otros poemas de su última etapa peruana —Moro había regresado en abril de 1948— y de publicación póstuma. Si los óleos sobre papel de su etapa final respondían a la búsqueda de un arte *concreto*, no abstracto²⁵, con esa búsqueda cabe relacionar también tanto el hermetismo o la opacidad como la artificiosidad lúdrica que en esa poesía se han podido encontrar²⁶.

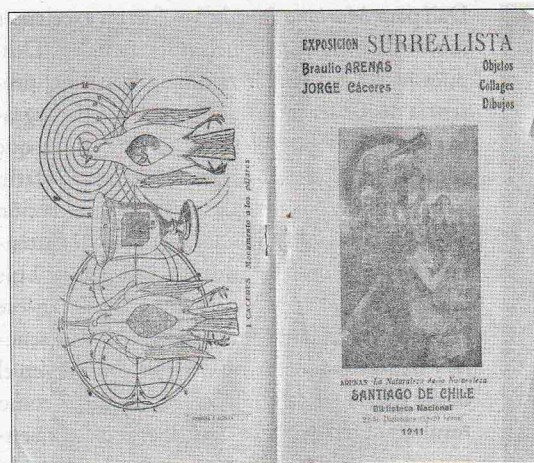
22 «Algunas reflexiones a propósito de la pintura de Alice Paalen», cit., 148.

23 «Y no hay caso, se trata de saber pintar, el talento viene por añadidura una vez que se sabe pintar». Véase la carta de Moro a Westphalen fechada el 1 de octubre de 1946, en *Vida de poeta. Algunas cartas de César Moro escritas en la Ciudad de México entre 1943 y 1948*, Lisboa, Cooperativa de Artes Gráficas SCARL, 1983, s. p.

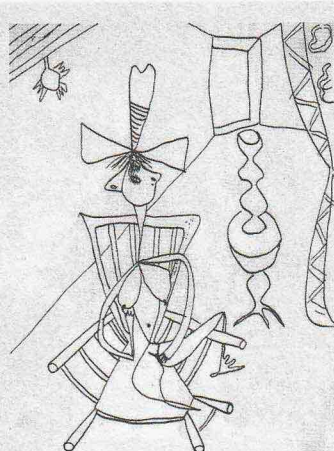
24 «Un pintor inglés» (*Las Moradas*, núm. 2, julio-agosto de 1947), en *Amour à Moro*, cit., 232.

25 «Él no oponía abstracto a figurativo, sino a *concreto*», aseguraría André Coyné, «El arte empieza donde termina la tranquilidad», cit., 14.

26 Véase Ricardo Silva-Santisteban, «La poesía como fatalidad», prólogo a su selección y traducción de César Moro, *Prestigio del amor*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, 9–27 (22–23).



Catálogo de la Exposición Surrealista presentada en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile en 1941. Cubierta: *La naturaleza en la naturaleza*, collage de Braulio Arenas; contracubierta: *Monumento a los pájaros*, de Jorge Cáceres.



Jorge Cáceres: dibujo (s. f.).

Jorge Cáceres inició su relación con los surrealistas chilenos cuando el 12 de julio de 1938, en la Casa Central de la Universidad de Chile, éstos presentaron ante el público de Santiago las inquietudes del grupo «Mandrágora». En diciembre del mismo año darían a conocer el primero de los siete números de la revista *Mandrágora* que llegaron a publicar, aunque el último, aparecido en 1943 y redactado en su totalidad por Enrique Gómez Correa, confirmó la ruptura del grupo que ya en 1941 se podía adivinar cuando el número 6 anunciaba la aparición de *Leit Motif*, revista de «poesía, bibliografía, ciencias y documentos» dirigida por Braulio Arenas. Dos números de ésta, publicados en 1942 y 1943, enriquecen el haber del surrealismo chileno, que se concretó también en la Exposición Surrealista que pudo verse en la Biblioteca Nacional de Santiago en 1941 —objetos, collages y dibujos de Braulio Arenas y Jorge Cáceres— y en algunos resultados tardíos, como una nueva exposición presentada en la Sala de Arte Dédalo de la capital chilena a finales de 1948 y el único número de la revista *Gradiva* que Arenas editó en 1949, año de la muerte de Cáceres. «Mandrágora» aseguró preferir una poesía nictálope, proyectando en el ámbito de los sueños la fascinación que sus miembros sentían ante la belleza que se revelaba al adentrarse en los ámbitos misteriosos y aun terroríficos de la muerte, de la crueldad, de la locura, de la magia, del instinto, del placer, del amor o de la libertad.

El interés de Cáceres por la poesía y el teatro se había manifestado al menos desde principios de 1937, cuando en el Teatro Municipal de Santiago la compañía de Margarita Xirgu propuso a la admiración del público chileno un repertorio en el que figuraban varias obras de Federico García Lorca²⁷, cuyas escenografías —entre ellas se contaba la realizada por Salvador

27 Lo recordaría Luis Oyarzún al referirse a los escritores que habían proporcionado «sucesivos ropajes poéticos» a los jóvenes de su generación: «García Lorca nos ofreció el primero. Con el estímulo de Margarita Xirgú, que en 1937 ofreció una temporada memorable, nos pusimos frenéticamente a imitarlo y llegamos en nuestra temeridad a montar un teatro secreto en el Internado, en un subterráneo oscuro». Véase su «Crónica de una generación», *Atenea*, revista trimestral de Ciencias, Letras y Artes publicada por la Universidad de Concepción, año XXXV, tomo CXXXI, núm. 380-381, abril-septiembre de 1958, 180-189 (186). Se refería al Internado Nacional Barros Arana, donde Oyarzún tuvo a Jorge Cáceres como compañero de estudios.



Jorge Cáceres: collage (s. f.).

Dalí para Mariana Pineda²⁸ — fueron excelentes muestras plásticas de lirismo y fantasía. Después había de resultar también decisiva la presencia del Ballet Joos, que el director y coreógrafo alemán Kurt Joos llevó a Chile en 1940 y que contó pronto con la colaboración del bailarín Ernst Uthoff, quien asumiría luego la dirección de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Luis o «Lucho» Cáceres —así era conocido en ese ámbito— se formó como bailarín en esa Escuela, y habría de tener actuaciones relevantes en el Ballet Nacional de Chile, creado en 1945 como resultado final del éxito del Ballet Joos. Para entonces su obra poética ya se había concretado sobre todo en el poemario *René o la mecánica celeste* (1941) y las *plaquettes* o libros muy breves *Pasada libre* (1941), *Por el camino de la gran pirámide polar* (1942) y *Monumento a los pájaros* (1942), muestras notables de su esfuerzo para lograr una atmósfera visionaria generadora de la nueva y convulsiva belleza grata a los surrealistas.

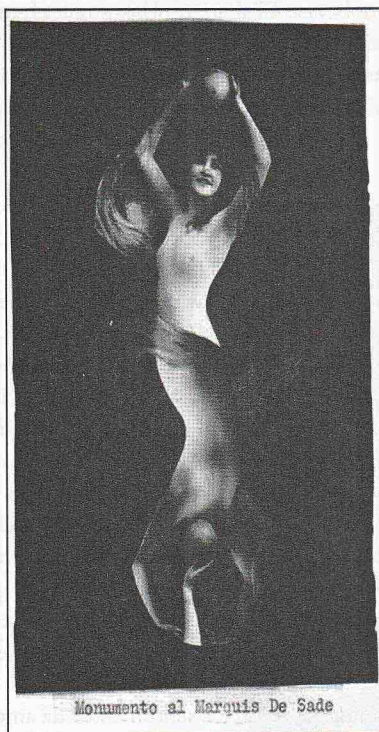
La pertenencia a «Mandrágora» —en el primer número de la revista, en diciembre de 1938, publicó sus poemas «Collage» y «Mon cher ami que rechaza la poésie negra», que dejaban atrás las influencias de Federico García Lorca y de Rafael Alberti que acusaban los que había dado a conocer con anterioridad— le permitió acceder a las publicaciones relacionadas con el grupo —*Multitud*, *Ximena*, además de las mencionadas— y a otras, como la revista dominicana *La Poesía Sorprendida*, y facilitó su relación personal con el surrealismo francés, como su presencia en actividades y publicaciones permite comprobar. La revela también su correspondencia, con cartas de interés como la de Benjamin Péret que criticaba su afición al collage y descubría demasiadas deudas —sobre todo con Max Ernst— en su *Monumento a los pájaros*²⁹. Esas relaciones se consolidaron cuando Cáceres pasó algunos meses en París, en 1948, donde además trabó amistad con Víctor Brauner, Jacques Hérold —Moro lo incluiría entre quienes habían sabido «volverse a encontrar con los artistas anónimos de las grandes civilizaciones difuntas»³⁰— y otros pintores. Entre estos se contaron la checa Toyen (Marie Cerminová) y su compatriota el poeta Jindrich Heisler, a quien también cabe tener en cuenta en relación con la obra plástica de Cáceres, pues dedicó buena parte de sus esfuerzos creadores al collage y al fotomontaje.

Obras de Brauner, Hérold y Heisler estuvieron entre las presentadas en la Exposición de la Sala de Arte Dédalo entre el 23 de noviembre y el 4 de diciembre de 1948, junto a las de otros surrealistas numerosos. Roberto Matta asumió la representación chilena junto a Arenas y Cáceres, quien dio a conocer los trabajos realizados desde su estancia en París y alcanzó entonces su culminación como artista plástico. El volumen *Mandrágora Siglo xx*, editado por Enrique

28 Véase Santiago Ontañón y José María Moreiro, *Unos pocos amigos verdaderos*, prólogo e ilustración de cubierta de Rafael Alberti, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988, 142.

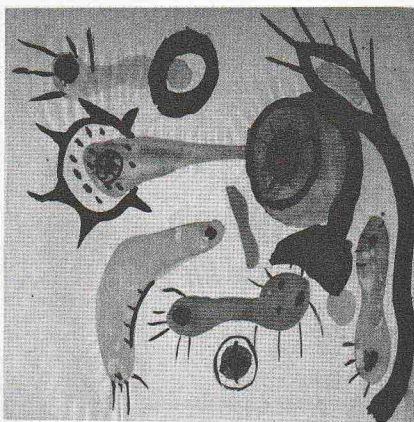
29 Véase esa carta en Jorge Cáceres, *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obras completa*, edición de Luis G. de Mussy R., Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2005, 487.

30 «[los ojos de aquel que despierta...], en *Amour à Moro*, 274–275 (275).



Monumento al Marquis De Sade

Jorge Cáceres: collage (s. f.).



Jorge Cáceres: acuarela (c. 1942).

Gómez Correa, ya había reunido en 1946 buena parte de los realizados hasta aquella fecha. Las creaciones de Cáceres, hoy dispersas y fechadas en escasas ocasiones —algunos dibujos correspondientes a 1942 constituyen la excepción más notoria— impiden precisar con seguridad la evolución que siguió y que tal vez no resulte decisiva para la comprensión adecuada de su significación. Dibujos y pinturas parecen mostrar a veces ecos de los artistas españoles que admiraba: desde García Lorca y Alberti —tanto por su

poesía como por sus dibujos—, hasta Pablo Picasso y Joan Miró. Es lo que puede deducirse de una serie de dibujos de sillas o de otros que muestran seres larvarios que parecen pertenecer a una naturaleza abisal o primordial. *Collages* y fотомontajes, por su parte, buscan las conjunciones insólitas características de la búsqueda surrealista: la conjunción en este caso «de lo “ya visto” y de lo “nunca visto”», según escribiría Gómez Correa para el catálogo de la Exposición Surrealista de 1941, «a fuerza de una violenta protesta sobre el terreno de lo irracional»³¹. Se trataba, por supuesto, de abrir caminos para la libertad de la imaginación, de adentrarse en los territorios del instinto y del sueño, como confirman los poemas que Cáceres escribió a partir de 1938, determinados por las imágenes extrañas e inestables de una dimensión onírica que acusaba tanto las lecturas de los escritores surrealistas franceses como la pretensión de hacer una poesía «negra» acorde con la propuesta característica de «Mandrágora». Con esos respaldos, Cáceres hizo suya la voluntad de destruir la significación estereotipada o convencional de los objetos, convencido de que así podría emerger una zona monstruosa o al menos inquietante, oculta bajo sus aspectos familiares. El artista debía dar forma plástica a esa irrupción de lo maravilloso, extraño, irracional o siniestro. Con esa intención, Cáceres se entregó a la tarea de dotar a esos objetos de un nuevo sentido, que en sus poemas y creaciones plásticas configuraron también con frecuencia ámbitos de desolación y melancolía incluso cuando el amor estaba presente.

31 Enrique Gómez Correa, «La poesía negra y el collage», en Jorge Cáceres, *El mediodía eterno y la tira de pruebas. Obras completas*, cit., 554–555 (554).



Jorge Cáceres: *Monumento al Marqués de Sade*, collage (s. f.).

El matiz «negro» que el grupo «Mandrágora» prefería encontrar en las zonas inefables del pensamiento se manifestó en las creaciones de Cáceres con resultados diversos. Sus poemas y sus prosas surrealistas asumieron una condición nictálope sólo en la medida en que esa condición parecía la adecuada a la atmósfera onírica que justificaba la libertad de las imágenes, su sucesión insólita o automática —o «consecutivo-delirante»³²—, las asociaciones inesperadas de las que se esperaba una iluminación mágica. Tanto los territorios que se dibujan o describen en *René o la mecánica celeste* como los seres que los habitan —pintor al cabo, Cáceres consigue una poesía eminentemente visual— no resultan alarmantes sino por la voluntad revolucionaria de atentar contra la lógica o la razón, a veces apelando a rupturas sintácticas y sobre todo a una neutralización semántica que recuerda las búsquedas creacionistas incluso en la abundancia de referencias cósmicas: mares y cielos, aderezados éstos con soles, nubes y estrellas de facturas a veces extrañas, conforman un universo que a pequeña escala se puebla de hojas y de aves y de fuegos, un universo luminoso por momentos y que en ocasiones adquiere inquietantes caracteres boreales de bosques con nieve y lobos y algún venado, moderada presencia zoológica en esos versos de un poeta que iría enriqueciendo su bestiario progresivamente. Esas atmósferas objetivas alguna vez se animan con la presencia humana de una mujer desconocida, o con los sentimientos de amor o soledad de alguien que camina a la orilla del mar o a lo largo de una calle, o con alguna referencia (más agresiva) al deseo y al sexo. A veces irrumpen referencias al doloroso oficio de quien habla, «un juglar que juega con cuadros imposibles»³³, y de quien accedía a un sistema «afectivo-ilusorio» en el que la naturaleza «comenzaba a jugar un rol mágico»³⁴ y a la vez renunciaba a él.

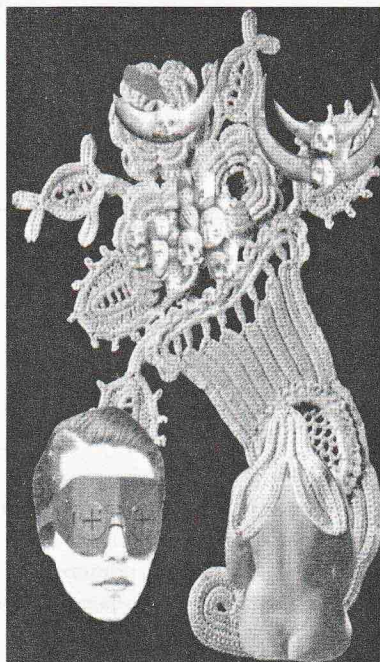
Tanto los otros poemas que alcanzó a publicar como los recuperados después de su muerte —los incluidos por Arenas y Gómez Correa en el volumen *El AGC de la Mandrágora* que editaron en Santiago de Chile en 1957, o los *Textos inéditos* publicados en Toronto en 1979— no modifican esa visión, pero ponen aún más de manifiesto los lazos que ligaban a Cáceres con figuras destacadas del surrealismo europeo, escritores y artistas plásticos, a juzgar por las numerosas referencias tanto a ellos como a sus obras y a las del pasado artístico y literario que los surrealistas consideraron sus precursoras. Esas referencias enriquecen progresivamente las intuiciones de una belleza sombría que se adivina en las atmósferas misteriosas, góticas a veces, siempre inquietantes, en las que confluyen el placer y el dolor, el amor y la muerte, alquimia de la que los poderes mágicos del poeta y del artista pretendían extraer el oro de un universo renovado. Por otra parte, otras prosas y otros versos reunidos en fecha aún reciente —en la *Obra completa* aquí reiteradamente citada— permiten conocer mejor el proceso que en su adolescencia llevó a Cáceres hasta el surrealismo, y también las relaciones entre una poesía y una plástica que en buena medida compartieron siempre la voluntad ya antes señalada de desviar los objetos desde su ámbito familiar o convencional hacia otros dominios en los que perdieran su papel o su significación para adquirir otra que no excluiría lo inquietante, lo desagradable o lo atroz, con el fin de conseguir alterar los hábitos mentales y los

32 Es lo que cabe de deducir de «A la caza de la imagen consecutivo-delirante» (*René o la mecánica celeste*), en Jorge Cáceres, ob. cit., 292.

33 «La prueba de fuego» (*René o la mecánica celeste*), en Jorge Cáceres, op. cit., 283.

34 «[Texto I]» (*René o la mecánica celeste*), en Jorge Cáceres, op. cit., 285.

gustos estéticos del lector o del observador. Otras facetas enriquecen la variada dedicación artística del bailarín Lucho Cáceres —sus artículos en la revista santiaguina *Hot Jazz* lo muestran buen conocedor de esa música—, pero es esa conjugación vanguardista de literatura y artes plásticas lo que le garantiza un lugar en la historia de la cultura hispanoamericana.



Jorge Cáceres: collage (s. f.).

El interés de Xavier Volp
una película que desvela
espacia a que sus poemas
pintura se debe que su po
scabir lo irritable.

De ninguna similitud

y de ello depende el
pasajero. Un día volví de
gracia y le pedí de ver
stique dans un blogue

El interés de Villaurruti
responde a un deseo
de la crítica en el fragmento
de Villaurruti, habiendo
de Villaurruti, habiendo
de Villaurruti, habiendo

El interés de Villaurruti
responde a un deseo
de la crítica en el fragmento
de Villaurruti, habiendo
de Villaurruti, habiendo
de Villaurruti, habiendo

El interés de Villaurruti
responde a un deseo
de la crítica en el fragmento
de Villaurruti, habiendo
de Villaurruti, habiendo
de Villaurruti, habiendo

Villaurruti

El interés de Villaurruti
responde a un deseo
de la crítica en el fragmento
de Villaurruti, habiendo

El interés de Villaurruti
responde a un deseo
de la crítica en el fragmento
de Villaurruti, habiendo

El interés de Villaurruti
responde a un deseo
de la crítica en el fragmento
de Villaurruti, habiendo

1. Desde el momento en que se empieza a pensar en el tipo de producción cultural que se va a producir, por lo
perteneciente a que la actividad cultural es un tipo de actividad, el cual ya solo le sirve a la producción cultural de un
trabajo que se va a producir. El texto de Villaurruti, *Comentarios y conclusiones* (1974), México, 1974, p. 10.

2. Véase Villaurruti, *Comentarios y conclusiones* (1974), México, 1974, p. 10.

3. Véase Villaurruti, *Comentarios y conclusiones* (1974), México, 1974, p. 10.

4. Véase Villaurruti, *Comentarios y conclusiones* (1974), México, 1974, p. 10.