

Luis Buñuel y Vicente Huidobro: el objeto surreal y el objeto creado. Apuntes sobre dos textos de Vanguardia

SERGIO VERGARA ALARCÓN
Universidad de Concepción (Chile)

RESUMEN. Se trata de observar el comportamiento de algunos procedimientos en dos textos de vanguardia de los años treinta: "La jirafa", de Buñuel, y "El árbol en cuarentena", de Huidobro. A través de la observación panorámica de ambos (el segundo, reescritura del primero) se ofrece la posibilidad de análisis de una concretización literaria a partir de un pre-texto; en cada uno de los escritos se llega a funciones y sentidos distintos. Este caso, ampliamente discutido en la época como "plagio", permite mostrar la productividad de los recursos en uso en el marco de la Vanguardia artística.

En 1935 tiene lugar, en Santiago de Chile, la candente polémica entre los escritores chilenos Pablo de Rokha y Vicente Huidobro. El debate gira, entre otras cosas, en torno a los paradigmas teóricos de las prácticas literarias, al carácter genuinamente vanguardista que cada uno creía portar, a la responsabilidad cívica del escritor, etc.¹ De Rokha arguye a su favor tocando el punto débil de su contrincante: apela a cuestiones de originalidad, allí donde sabe que Huidobro es marcadamente obsesivo en cuanto a sus récords. De hecho, Pablo de Rokha cita al escritor peruano César Moro, quien habría acusado a Huidobro de plagiar a Luis Buñuel poeta.²

¹ El caso se da a la luz pública debido a la aparición en el mercado de la *Antología de poesía chilena nueva*, editada por Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim. En concreto, De Rokha siente perjudicada su presencia en el texto y alega contra Huidobro el hecho de ser una publicación "colonizada" y monopolizada por este último.

² En el diario *La Opinión* del 23 de junio de 1935, Pablo de Rokha publica su "Carta al poeta Vicente Huidobro", en uno de cuyos párrafos reproduce el

En esta carrera de récords por la originalidad y la paternidad de propuestas de vanguardia, los representantes del arte de avanzada echaron mano de todos los recursos conocidos, con el fin de relativizar, cuando no negar *de facto*, toda relación de sus prácticas con la cultura, entendida ésta como institución y, por ende, condenada a estado de ruina. Este afán de novedad a ultranza define por lo demás la actitud vanguardista por antonomasia, la que se autopercebe como exenta de antecedentes y se arroga el principio de lo inédito.³

Las historias de los debates literarios de la Vanguardia en Latinoamérica prueban que se trata, no sólo de controversias respecto del sentido, la naturaleza y la función del arte en un contexto dado, sino además de discusiones sobre la cuestión de la originalidad y de la prioridad de sus planteamientos. No por casualidad ha sido la “prueba de las fechas” un modo de argüir permanente en las discusiones estéticas en el marco de la Vanguardia. Aquí concurren otra vez los tópicos de una cuestión atestiguable en la historia de la cultura latinoamericana: la independencia intelectual de la producción cultural del continente y las relaciones siempre beligerantes con el centro cultural de la metrópoli.⁴ Pensamos que dicha discusión debe articularse a través de categorías más integradoras que excluyentes, con el fin de incorporar el saber metropolitano, haciendo ver la singularidad de los fenómenos artísticos latinoamericanos, si cabe, en su contexto y considerando la dinámica dialógica con el espacio de producción europeo. Ello evitaría hablar desde “otro discurso monolítico” en la forma del discurso eurocentrista, por ejemplo.

siguiente texto del poeta peruano César Moro: “Vuestro Vicente, con una frescura que hace honor a su rancia experiencia de ratón del movimiento literario moderno, la emprende esta vez nada menos que con el maravilloso texto «Una Girafa» [*sic*], de Luis Buñuel [...], texto altamente poético, del que el imitador de Pierre Reverdy hace una lamentable parodia umbilical: «El árbol en cuarentena»”.

³ Para un desarrollo minucioso de la categoría de “lo nuevo” en la Vanguardia, ver Bürger 76 ss.

⁴ Este y otros puntos fueron discutidos en el Coloquio Internacional sobre la Vanguardia Europea en Latinoamérica, realizado en Berlín (oeste, entonces) en mayo de 1989. Cf. Wentzlaff-Eggebert.

Contra las intenciones programáticas de la Vanguardia, se restituye en su práctica el paradigma romántico del aura de originalidad —de la *Genieästhetik*—, cuyos principios valen, también en Latinoamérica, hasta avanzado el presente siglo, a pesar de la Vanguardia. No se corresponden los productos vanguardistas con el deseado “arte hecho por todos y para todos”, que supone la incorporación de estrategias no artísticas en el arte y que legitima el uso de procedimientos preexistentes y de diversa procedencia en un amplio marco de disponibilidad. Esta práctica de dialogar con productos artísticos “a la mano” es en nuestros días garantía de “estar a la altura de los tiempos”.

Más que hacer un estudio de fuentes y determinar quién fue el primero —faena en verdad superflua, ya que los datos de edición son claros—, nos interesa aquí mostrar, aunque sea brevemente, la factura de los textos y confrontarlos, con el fin de observar cómo se comportan los procedimientos literarios en uso y hacer evidentes sus sentidos en cada caso, sus semejanzas y sus diferencias en el marco del “arte nuevo”. Sin embargo, hay que ponerse en actitud de expectativa histórica, ya que lo que era plagio, hoy ya no tendría tal carácter (¿lo llamaríamos “intertextualidad”?). Ya no se concebiría como discutible el texto y sus “dobles”, el concepto de reescritura, la concretización de un pre-texto en polifónicas alternativas, categorías todas que han sido elaboradas a partir del estructuralismo (y un poco antes) y que aún son motivos de ensayo.

En 1933, Buñuel había publicado su texto “La jirafa” en *Le Surrealisme au service de la Révolution*, en París (ver Apéndice). En septiembre de 1934 Huidobro publica “El árbol en cuarentena (fragmento)” en su revista *Ombigo*, en Santiago de Chile.⁵ Si pensamos en los vínculos de Huidobro con la escena vanguardista parisina, no cabe duda alguna de que leyó el texto del cineasta-escritor aragonés y se propuso, a través de su lectura, una “actualización” (concretización) diferente de su pre-texto. Es un hecho que Huidobro tiene como modelo de escritura el texto de Buñuel, cosa que hay que conceder a pesar de Huidobro, quien, como adelantá-

⁵ Esta revista resulta curiosa en su formato, ya que en su reverso contiene las páginas de la revista *Vital*, de idéntica data y también de Huidobro.

bamos, mantuvo una posición intransigente cuando se trataba de la inapelable e indiscutible originalidad de su poesía, de la Vanguardia toda; la cual, a su juicio, nace con él.⁶

Los textos manifiestan rasgos diferenciales que obedecen a intenciones de sentido diferentes, a principios constructivos distintos o deseadamente únicos, todos ellos portadores de un potencial de sentidos realizable, cada vez también de modo distinto, por el lector. La concretización del programa (surrealista, creacionista) en cada caso revela distintas líneas de la Vanguardia, aunque, en general, tributarias todas ellas de la intención renovadora de aquellos años.

Ensayemos observar el texto de Buñuel.⁷ “La jirafa” constituye un hecho surrealista, en tanto que es un objeto por realizar, es un texto que funciona como su propio manual de instrucciones para ser “armado” y encarna la superación de la “obra concluida”. Una de las primeras frases del texto dice: “todo es absolutamente realizable”; esta nota inscribe desde la partida la intención y programa la lectura-observación-construcción del texto-objeto “jirafa”. Ahora, el recurso del animal no es nuevo en la imaginería de Buñuel, si se piensa en el carácter extraño, asimétrico y “cómico” del animal. El texto realiza una de las divisas vanguardistas, esto es, la abolición de la categoría de género literario: el texto es un poema, es una narración, una descripción, una puesta en escena susceptible de operación, como las didascalías en el discurso dramático, etc. Esta jirafa responde consecuentemente a la divisa vanguardista de la superación del concepto de “obra”, “creador”, producción de un sujeto privilegiado.⁸ Se trata por eso de una “acción”, de una actividad; no quiere tener el carácter de “obra”, entendida como producto clausurado de un sujeto expuesto a una recepción pura-

⁶ Con el título “La poesía contemporánea empieza en mí”, el diario *La Nación*, de Santiago de Chile, publica el 28 de mayo de 1939 una extensa entrevista a Huidobro. Allí se encarga de eliminar —otra vez— a Neruda y a Lorca de sus preferencias y cita, aunque con cierto desgano, a Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry y Apollinaire como representantes rescatables de la poesía “antes” de “su tiempo”.

⁷ Una lectura conveniente del texto de Buñuel es la que ofrece Sánchez Vidal, al cual remitimos para un análisis pormenorizado.

⁸ Un estudio en detalle de esta divisa vanguardista se encuentra en Bürger.

mente “contemplativa”, sino que debe ser realizado con la colaboración del lector-artífice, que ahora toma parte de una acción colectiva.⁹

Luego de presentada la jirafa, leemos las instrucciones para su armado. Se trata de que cada mancha es un casillero que contiene diversos objetos, situaciones, escenas que deben operar como se indica. Esta práctica es histórica, y se pueden encontrar testimonios de su uso en la dimensión geométrica lúdica de deformaciones de objetos o imágenes a través de la mirada desde agujeros, ventanillas, perspectivas múltiples, etc. Tales procedimientos de transformación, reelaborados en la modernidad, ya se documentan en el siglo xvii y se recogen hoy en la imprescindible *Anamorfosis* de Baltrusaitis.

La apelación al lector-operador es explícita: “esta jirafa no cobra cabal sentido sino cuando está totalmente realizada [...]. Si esta realización es muy *dispendiosa* no por ello es menos posible”. Observemos casi arbitrariamente algunos casilleros. La primera mancha contiene un “lugar de encuentro”, con un “mecanismo bastante complicado” semejante a un reloj; hay allí ruedas dentadas, hélices e imágenes mecánicas, y luego un “olor a cadáver”. Enseguida se debe tomar un álbum de fotografías de viejas ciudades castellanas, de las cuales destaca Toledo. Otra mancha contiene un ojo de vaca, objeto privilegiado por Buñuel en su filmografía (piénsese en *Un perro andaluz*); la alusión sexual al ojo es también recurrente; el juego de espejeo en el ojo de la vaca insinúa la abolición de la distancia entre ojo-espejo y observador reflejado en él. Hay también una mención de Américo Castro, cuyas letras impresas se anuncian como intercambiables y sustituibles, rasgo muy caro al Surrealismo, por ejemplo, en el proceso de

⁹ Ya se sabe que la primera premisa de la Vanguardia fue el hecho de su colectivización; sin embargo, la exigencia histórica (política) fue derivando este arte de todos y para todos hacia un ámbito cada vez más restringido, cosa que se puede seguir si se atiende al tipo de receptores a quienes van dirigidos los productos, en la medida en que avanzamos en la década del treinta; dos vocativos se pueden recordar de paso: “a mis amigos” (Breton), “a mis camaradas” (Aragon). Con la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, esta apelación volverá a tener un carácter más colectivo e integrador.

montaje y ensamblaje de textos. En otro lado se menciona una "orquesta verdadera" de cien músicos, que ejecutan la obertura de los *Maestros cantores* de Wagner. Se enfatiza el carácter de "verdadera" de la orquesta; ello quiere tener el peso argumentativo de "verosímil" para el lector ejecutador, allí donde se supondría que esta ejecución musical no sería "posible". En muchas manchas la imagen sexual es evidente: dos bolas de billar y un pergamino erecto, el cual, al ser desenrollado, contiene el poema "a Ricardo Corazón de León", que concreta una desacralización despiadada de las formas clericales de la Edad Media, "tabú de la deyección de la cabra de la que salieron las multitudes que elevaron las catedrales". En otra parte: "Las turbas temblaban bajo el látigo de los obispos de mármol mutilado", "se empleaban los sexos femeninos para vaciar sapos", "los soldados meaban en las paredes del convento", "de las ventanas pendían racimos de novicias secas", etc.

Es iterativo el procedimiento de acumulación de objetos y figuras que reproducen estereotipos asociados a la cultura española: escenas de Belén, cuadros de costumbres, arpilleras de saco viejo, yeso, aldeas, etc.¹⁰ Otra mancha cita el lugar común de la belleza nórdica, casi calcado y cursi: se representa el sexo con "pelos muy finos, rizados, rubios, del pubis de una joven adolescente danesa de ojos azules muy claros, de buenas carnes, la piel quemada por el sol, toda inocencia y candor". La instrucción apelativa que impele a la acción del espectador ordena soplar "suavemente sobre los pelos".

El código simbólico de la muerte y las acciones de flagelación forman parte ya lexicalizada en los textos, tanto literarios como fílmicos, de Buñuel: aquí concurre la imagen de la mariposa nocturna portando la cabeza de un muerto, las hojas de afeitar que deben llenar de sangre las manos del espectador. Otra imagen interesante del texto es la de Cristo como un Cristo gozoso, que res-

¹⁰ Ya son reconocibles las reacciones que provocaban en Buñuel y en algunos vanguardistas españoles la evocación de los lugares comunes de la tradición española. De allí sus diferencias insalvables con Lorca, por ejemplo, a raíz del *Romancero gitano*, y con todo aquello que le sugería ese "dramatismo flamenco", como lo llama.

ponde al tratamiento heterodoxo que da Buñuel a la iconografía del Cristo sufriente. Como se ve, se trata de “una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronado de espinas, pero RIÉNDOSE A CARCAJADAS”. Más adelante oímos el diálogo incoherente de una escena melodramática en la que se incorpora la frase apelativa: “no hieles”, y luego “mi pequeño cadáver”. Es evidente el efecto de extrañamiento que se quiere lograr por la puesta en relación de locuciones que no guardan entre sí ninguna conexión lógica. Se suma a esta secuencia descolocadora de sentido el periplo de gallinas, incorporación de un elemento in-adecuado; la desacralización de imágenes cristianas, por medio de la escatología; la violencia que debe padecer el espectador, etc. Casi al final del texto surge una serie en la forma de la asociación libre de objetos de uso doméstico: agujas, hilos, trozos de tela, cajas de cerillas, naipes, bujías, etc. El proceso de ironización y de desconstrucción de la posible lectura del receptor se generan en la indicación explícita del sujeto: los elementos pretenden simbolizar la muerte; clave sorpresa, ya que lo que pretende colaborar en la reconstitución de “sentidos” es otra vez una clave perturbadora. La última imagen de los maristas en el Sahara remite al código religioso; claro que ellos deben derretirse con el calor y deben ser reemplazados; todo lo cual pone de manifiesto otra vez el carácter sustituible, intercambiable y “por completar” de los sujetos.

Hasta aquí, la presentación del objeto surreal. Observemos ahora el caso del objeto creado de Huidobro. El árbol en cuarentena se presenta de una manera idéntica a “La jirafa”; se señala su tamaño y se dice que tiene la altura “del viento sur” y que posee 365 hojas (días del año, en la asociación inmediata del lector). En este caso, sin embargo, las hojas tienen un número, y aquí hay una diferencia fundamental con el objeto surreal: se trata sólo de “prestar oído y mirar con atención”; por lo tanto, no existen instrucciones ni se indican modalidades de operación. Se espera una actitud más pasiva por parte del “oyente-observador”. El texto es en realidad “literario” y no tanto un artefacto de dudosa realización. Es evidente aquí el privilegio del sujeto creador que produce un objeto textual (no se precisa su posible concreción en la realidad), frente al cual sólo hay que oír y mirar, de donde se sigue

que el lector-observador tiene una tarea menos “dispendiosa” que en el caso de “La jirafa”. Esto responde a la primacía que el Creacionismo le otorga al sujeto creador, superior, que elabora realidades inéditas y que, paradójicamente en este caso, no recorta de manera programática un lector activo. Llama la atención en este texto el predominio de la voz como facultad expresiva que emite cadenas sonoras y trasciende al sujeto, en la forma de la “palabra creadora” del “verbo creador” (pronunciado). Nada nuevo observamos en el censo de tópicos y figuras, por ejemplo la de la torre Eiffel picoteando granos en la mano de una joven. El carácter de imagen creada es aquí evidente, ello por la relación entre un objeto y un acto cuya conexión no es posible como atribución intrínseca al objeto (inclinación y movimiento aquí). En la imagen de un cometa que se aleja sangrando, no es casual el uso del verbo, como tampoco lo es el de “picotear” ni el gerundio “sangrando”, en lugar de la cola fosforescente del astro. Ahora, su velocidad doble de un tren expreso marca lo improbable de la asociación; por lo demás, la imagen recuerda los experimentos futuristas, todavía muy de moda en la década del treinta (piénsese en el paradigma ya lexicalizado y “normalizado”: tren, velocidad, cables telefónicos, motores, automóviles, etc.). Saltamos a otro lado y vemos un recurso de indudable factura creacionista: la lluvia deja caer “lámparas sobre el mar” (gotas), así como también lo es el “choque de trenes”, imagen que, en apariencia, podría ser estática en tanto choque “en acto”, pero que produce algo: “una cascada rumorosa”, donde no sólo el nombre denota movimiento, sino que se sobredetermina por el adjetivo (recuérdese la divisa creacionista: “el adjetivo cuando no da vida mata”).

Si observamos la mención de una “gran orquesta” tocando la “sinfonía del arco iris”, percibimos otra vez la relación con Buñuel; sin embargo, en este caso se trata de un texto musical no especificado, en contraposición a la referencia contextualizable de los *Maestros cantores*. Esto concuerda con la intención de concreción, “más cerca de la realidad” en Buñuel que en Huidobro. Luego se da un diálogo que, a diferencia del presentado en Buñuel, no es incoherente por la inadecuación de las locuciones ni las reacciones frente a las preguntas de uno de los hablantes, sino que se da

en cuanto relación lógica de causa-efecto entre elementos antecedentes y consecuentes que generan motricidad y en este caso, el acto mismo de pensar, muy en la línea creacionista. Así, se atribuye intrínsecamente a un molino o al viento (vinculados en el mismo campo semántico) la facultad dadora de energía. No hay aquí el premeditado humor negro tan practicado por el Surrealismo, que en el diálogo de Buñuel denuncia, a través de juegos sémicos aleatorios, el absurdo. Otra mención de la música se hace presente, una referencia por lo demás estereotipada, ya que el violinista “ejecuta” un fragmento particularmente difícil, es “de gran meleña” y está “muy nervioso”. La referencia a la voz que, potente, declara la divisa “viva la revolución mundial” es contemporánea a la poética que Huidobro va a concretar en esa época, ya que marca la dirección que tomará poco a poco la poesía huidobriana, más cerca del contexto de su época, y cita además la declaración de principios que se publica en la portada de la revista *Ombliigo*.¹¹ En todo caso, como veremos, esta frase quiere ponerse a la altura de la Vanguardia (cada vez más “vanguardia política”), pero no alcanza a hacer sistema en este texto en particular. La última imagen muestra a un perro “atado a un árbol por un relámpago”, simultaneidad del haz de luz con el acto de amarrar, luego asociación improbable entre concreto-abstracto. El hecho de que el can ladre cada cuarenta y cinco minutos sugiere una unidad de medida del tiempo, como un reloj, ya que “ladra”, emite sonidos (como las voces reiteradas en el texto) y con ello “mide” el tiempo (como el año, 365 días-hojas del árbol).

Los caracteres de objeto surreal, del lugar de encuentro como espacio de las posibilidades conscientes, inconscientes, reales o imaginarias, inventadas o ya presentes, son indudables en el texto de Buñuel; así como también la consciente apelación al trabajo “por completar” frente al lector, la presentación del texto como

¹¹ Para el detalle y la contextualización de la dirección que toma la poesía de Huidobro hacia fines de los años treinta, véase mi tesis doctoral: *El proceso de formación y desarrollo de la Vanguardia en Chile durante la década del treinta. Un estudio de recepción de la crítica literaria periodística y otros documentos*, Iberoamerikanisches Forschungsinstitut, Universität Hamburg, 1992.

instructivo o tablero de medidas por tomar y su posible realización por parte del lector. El humor negro, lo macabro, las imágenes iterativas de la muerte, la ironía grotesca, son extremas en Buñuel y menos perceptibles en Huidobro. En este último caso, se quiere más bien hacer un ejercicio creacionista, vía la realización de un objeto que es inédito (el árbol en cuarentena), que es posible-creable, no ya a través del recurso de la enumeración caótica, la asociación incoherente, ni el automatismo, sino por el énfasis en la adjetivación, en los predicables, y por la sugerencia de una conexión imposible, ya no descubierta o completada (inconsciente para los surrealistas), sino artificialmente creada (“cerebral”, añadiríamos). Así, el potencial del hecho creado radica en esa asociación “falsa en la vida”, como quería programáticamente Huidobro, de tal manera que su texto cristaliza un ejercicio en acto de lo que él llamaba la “superrazón”, frente al Surrealismo, donde según Huidobro la sorpresa sólo es descubierta por la mostración de elementos desconocidos, pero preexistentes. Las imágenes creadas son reiteradas en el texto huidobriano, y puede considerársele como concreción de sus propios principios.

Es un hecho indiscutible que la intención de “sentidos” se concreta en cada caso de modo particular y se actualiza a la vez de modo diferente, si se tiene en cuenta el eje receptor del objeto-texto. El texto de Huidobro es mucho más “literario”, en cuanto que es un poema, y la superación de los géneros (tarea de la Vanguardia) es más evidente en Buñuel. El texto de Huidobro “realiza” “La jirafa” y se sirve de ella, negando el criterio autorial y el principio del “reconocimiento” todavía válido, *mutatis mutandis*, en la Vanguardia, pero construye otro objeto, ya no surreal, ni un “acontecimiento” o “manifestación” o “actividad surrealista”, sino un texto que materializa lo que el programa creacionista declaraba.

El papel que el lector asume, no sólo de decodificador, sino de creador al lado del productor, tiene en Buñuel un lugar privilegiado, acorde con sus premisas surrealistas de destruir la lengua y todo su sistema de significaciones para producir otra, con todo, desde ella misma. De allí que el juego verbal como estrategia de provocación adopte la forma de “mágico experimento verbal” en palabras de Benjamín, lo que no se agota, visto en rigor, en ser un mero juego, ya que detrás de esa práctica se encuentra la fundación

de un nuevo lenguaje, capaz de satisfacer el anhelo surrealista de "practicar la poesía" y hacer una poesía "para todos" (Lautréamont).

Visible es en Buñuel la intención sarcástica y provocadora frente al lector-artífice. La violencia que se ejerce sobre él no es sólo "verbal", como hemos anotado ya, no sólo "nominativa", sino "física", agresión que se suma al ya conocido inventario de provocaciones que se inician con el Dadaísmo y continúan, aunque más atenuadas, con el Surrealismo.¹² Por otro lado, las referencias intertextuales o la apelación al horizonte del saber cultural del lector es mucho más elaborada en Buñuel. Su texto se sujeta en lo referencial, coherente con lo dicho arriba, en cuanto apelación al lector y proceso de desconstrucción de ese referente. El texto es, en conceptos de la Vanguardia, menos "autónomo", en tanto que no se apoya en un autotelismo y envía al amplio corpus del saber.¹³ Es claro que la citación intertextual funciona, entre otras cosas, como autoafirmación del autor implícito, de su "saber", de su "cultura", y se ofrece como trabajo de constante envío a esa cultura. También en Huidobro se quiere presentar esa "personalidad de excepción" (romántica), ello a través de un elaborado ejercicio verbal; la construcción está aquí al servicio de la demiurgia, de la mostración de su habilidad de "mago", tan cara y reiterativa en él. El afán destructivo y polemista en Buñuel exige remitir al saber cultural y a los códigos culturales que son objeto de transgresión (código religioso, ideológico, etc.).¹⁴ En la forma de un artefacto, "La jirafa" concreta lugares del llamado "mal gusto", en contraposición al institucionalizado "buen gusto", objeto de la ofensiva vanguardista. Por ello las referencias a los temas sexuales y religio-

¹² Esta actitud de provocación se va atenuando con la superación de la Vanguardia, básicamente del Surrealismo, cada vez más cuestionado por la vanguardia política de la tercera década, la que veía en el último poca eficacia social.

¹³ Huidobro ya había sido objeto de crítica por su poesía, para muchos "autónoma" ("orgánica", en palabras de Bürger), por no remitir "a nada", en este sentido.

¹⁴ El programa de Buñuel es lapidario: "Hay que COMBATIR con todo nuestro desprecio e ira toda la poesía tradicional desde Homero a Goethe, pasando por Góngora —la bestia más inmundada que ha parido madre—". Dentro de sus preferencias, Buñuel había citado a Juan Larrea, Gerardo Diego y a... Vicente Huidobro (Sánchez Vidal 30).

sos, los cuales son degradados; a las imágenes plásticas y orgánicas, somáticas de pudrición, putrefacción, reventamiento (ojos rotos, alfileres, hojas de afeitar, golpes, etc.); los actos sádicos de mutilación, castración, junto con la mención de cadáveres y de estados de degeneración. Las asociaciones se presentan en contrapunto, formando dos paradigmas: aparición del código cultural que apela a la competencia del lector-espectador y su negación por la atribución de predicables inesperados o im-pertinentes (monjas como racimos; paisajes castellanos con olor a cadáver; rosa roja, emblema del erotismo, poseída por gusanos; conventos orinados por soldados; cuadros que reproducen la imaginería cristiana grotescamente tratada; imágenes fálicas, etc.). Esta tradición de lo erótico y sádico sigue la secuencia de Sade, Apollinaire, Gautier, Baudelaire, Rimbaud, Breton, y sobre todo de Bataille, a quienes Buñuel tiene obviamente ante los ojos. En definitiva, el proyecto de provocación es extremo en el caso de Buñuel, mientras que en Huidobro el texto provoca sorpresa y ambigüedad, sin llegar a ser radical en su carácter transgresor. La desacralización sin atenuantes no se encuentra en la intención de sentido del texto huidobriano, y su efecto no pasa de ser el del extrañamiento, gracias a procedimientos que sugieren la sensación de inadecuación. Ya se sabe, por otro lado, que el Surrealismo, en tanto movimiento de vanguardia *sui generis*, contrasta con el Creacionismo, el que conserva todavía, y al precio de una posición incómoda, una cierta autonomía en su concepción de los productos artísticos y es tributario aún de ciertas maneras románticas.

Enfrentados a ambos ejercicios (surrealista / creacionista), debemos conceder que la analogía se concreta en la forma de la disidencia frente al sistema normativo institucionalizado, gracias a la factura transgresora de estos textos de vanguardia. Así, la diferencia entre ambos está a favor de una identidad: la destrucción por la provocación. Si matizamos la diferencia, "La jirafa" está más cerca del proyecto deseado de la Vanguardia que el Árbol (léase la "continuidad darwiniana" del binomio-secuencia), el cual finalmente, y a pesar de su estado clínico "en cuarentena", está más cerca del mundo "a la mano" y así, y a pesar de todo, más expuesto a una aséptica ingestión (integración).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BALTRUSAITIS, JURGIS. *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*. Paris: O. Perrin, 1969.
- BUÑUEL, LUIS. "La jirafa." *Le Surréalisme au service de la révolution* 5-6 (Mayo 1933).
- BÜRGER, PETER. *Theorie der Avant-garde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- SÁNCHEZ VIDAL, AGUSTÍN. *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza: Heraldo de Aragón, 1982.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, HARALD, ed. *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991.

APÉNDICE

LA JIRAFa

Esta jirafa, de tamaño natural, es una sencilla tabla recortada en forma de jirafa que ofrece una particularidad que la diferencia del resto de los animales fabricados en madera: cada mancha de su piel que, vista a tres o cuatro metros de distancia no ofrece nada anormal, está, en realidad, constituida sea por una tapadera que cada espectador puede fácilmente abrir haciéndola girar sobre un goznelillo invisible colocado en uno de sus lados, sea por un objeto, sea por un agujero, que deja aparecer la luz del día —la jirafa no tiene sino algunos centímetros de espesor— sea por una concavidad que contiene los diferentes objetos que se detallan en la lista siguiente.

Es de hacer notar que esta jirafa no cobra cabal sentido sino cuando está totalmente realizada, es decir, cuando cada una de esas manchas lleva a cabo la función para la que fue destinada. Si esta realización es muy *dispendiosa* no por ello es menos posible.

TODO ES ABSOLUTAMENTE REALIZABLE

Para esconder los objetos que deben hallarse tras el animal, habrá que colocarlo ante una pared negra de diez metros de alto y cuarenta de largo. La superficie de la pared debe estar intacta. Ante esta pared habrá que cuidar un macizo de asfodelos, cuyas dimensiones serán las mismas que las de la pared.

DE LO QUE DEBE HALLARSE EN CADA MANCHA DE LA JIRAFa

En la primera: El interior de la mancha está constituido por un pequeño mecanismo bastante complicado, muy parecido al de un reloj. En

el centro del movimiento de las ruedas dentadas, gira vertiginosamente una pequeña hélice. Un ligero olor a cadáver se desprende del conjunto. Después de haberse alejado de la mancha, tomar un álbum que debe hallarse en tierra, a los pies de la jirafa. Sentarse en una esquina del macizo y ojear este álbum que presenta decenas de fotografías de muy miserables y muy pequeñas plazas desiertas. Son las de viejas ciudades castellanas: Alba de Tormes, Soria, Madrigal de las Altas Torres, Orgaz, Burgo de Osma, Tordesillas, Simancas, Sigüenza, Cadalso de los Vidrios y, ante todo, Toledo.

En la segunda: A condición de abrirla a mediodía, como lo precisa la inscripción exterior, aparece un ojo de vaca en su órbita, con sus pestañas y párpado. La imagen del espectador se refleja en el ojo. El párpado debe caer bruscamente, dando fin a la contemplación.

En la tercera: Abriendo esta mancha, se lee, sobre un fondo de terciopelo rojo, estas dos palabras:

AMÉRICO CASTRO

Como estas letras se pueden desprender, podrá hacerse con ellas todas las combinaciones posibles.

En la cuarta: Hay una pequeña reja, como la de una cárcel. A su través se oye una verdadera *orquesta* de cien músicos tocando la obertura de *Los Maestros Cantores*.

En la quinta: Dos bolas de billar, con gran ruido, caen desde la abertura de la mancha. En el interior, no queda de pie sino un pergamino enrollado, sujeto con una cuerda. Desenrollarlo para poder leer este poema:

A RICARDO CORAZÓN DE LEÓN

Del coro al caño, del caño a la colina, de la colina al infierno, a la misa negra de las agonías del invierno.

Del corazón al sexo de la loba que huía en el bosque sin tiempo de la Edad Media.

Verba vedata sunt fodido en culo et puto gafo, era el tabú de la primera cabaña en el bosque infinito, era el tabú de la deyección de la cabra de la que salieron las multitudes que elevaron las catedrales.

Las blasfemias flotaban en los pantanos, las turbas temblaban bajo el látigo de los obispos de mármol mutilado, se empleaban los sexos femeninos para vaciar sapos.

Con el tiempo reverdecían las religiosas, de sus flancos secos crecían ramas verdes, los íncubos les guiñaban el ojo mientras los soldados meaban en las paredes del convento y los siglos bullían en las llagas de los leprosos.

De las ventanas pendían racimos de novicias secas que producían, con la ayuda de un tibio viento primaveral, un suave rumor de oración.

Tendré que pagar mi escote, Ricardo Corazón de León, *fodido en culo et puto gafo*.

En la sexta: La mancha atraviesa de parte a parte la jirafa. Se contempla entonces el paisaje por el agujero; a unos diez metros, mi madre —la señora Buñuel— vestida de lavandera, está de rodillas ante un arroyo, lavando la ropa. Algunas vacas tras ella.

En la séptima: Una sencilla arpillera de saco viejo, manchada de yeso.

En la octava: Esta mancha es ligeramente cóncava y está cubierta de pelos muy finos, rizados, rubios, del pubis de una joven adolescente danesa de ojos azules muy claros, de buenas carnes, la piel quemada por el sol, toda inocencia y candor. El espectador soplará suavemente sobre los pelos.

En la novena: En el lugar de la mancha se descubre una gran mariposa nocturna oscura, con una cabeza de muerto entre sus alas.

En la décima: En el interior de la mancha una apreciable cantidad de masa para pan. Dan ganas de amasarla con los dedos. Hojas de navaja de afeitar, muy bien disimuladas, llenarán de sangre las manos del espectador.

En la undécima: Una membrana de vejiga de puerco reemplaza la mancha. Nada más. Tomar la jirafa y transportarla a España para colocarla en el lugar llamado "Masada del Vicario", a siete kilómetros de Calanda, al sur de Aragón, la cabeza orientada hacia el norte. Romper de un puñetazo la membrana y mirar por el agujero. Se verá una casita muy pobre, blanqueada con cal, en medio de un paisaje desértico. Delante una higuera, a algunos metros de la puerta. Al fondo montes pelados y olivos. Tal vez en ese momento, un viejo labrador salga de la casa con los pies desnudos.

En la doceava: Una hermosísima foto de la cabeza de Cristo coronada de espinas, pero RIÉNDOSE A CARCAJADAS.

En la treceava: En el fondo de la mancha una bellísima rosa, mayor que natural, fabricada con cáscaras de manzana. El androceo es de carne sanguinolenta. Esta rosa se pondrá negra algunas horas después. Se pudrirá al día siguiente. Tres días más tarde, sobre sus restos, aparecerá una legión de gusanos.

En la catorceava: Un agujero negro. Se oye este diálogo cuchicheado con gran angustia:

Voz de mujer: —*No, te lo ruego. No hieles.*

Voz de hombre: —*Sí, es necesario. No podría mirarte cara a cara.*
(Se oye el ruido de la lluvia.)

Voz de mujer: —*A pesar de todo, te quiero, te querré siempre, pero no hieles. NO... HIELES.* (Pausa).

Voz de hombre (muy bajo, muy dulce): —*Mi pequeño cadáver...* (Pausa). (Se oye una risa ahogada.)

Bruscamente se hace una luz muy viva en el interior de la mancha. A esta luz, se ven algunas gallinas, picoteando.

En la quinceava: Una pequeña ventana de dos hojas imitando perfectamente una grande. De pronto, sale una espesa bocanada de humo blanca, seguida, algunos segundos más tarde, de una explosión lejana. (Humo y explosión deben de ser como los de un cañón, vistos y oídos a algunos kilómetros de distancia.)

En la dieciseisava: Al abrirse la mancha se ve, a dos o tres metros, una *Anunciación* de Fray Angélico, muy bien enmarcada e iluminada, pero en un estado lamentable, rota a cuchilladas, embadurnada de pez, la figura de la Virgen cuidadosamente ensuciada con excrementos, los ojos reventados a alfilerazos; en el cielo en caracteres muy ordinarios se lee: ABAJO LA MADRE DEL TURCO.

En la decimoséptima: Un chorro de vapor muy potente surgirá de la mancha en el momento en que ésta se abra y cegará horriblemente al espectador.

En la décimo octava: La abertura de la mancha provoca la caída angustiosa de los objetos siguientes: agujas, hilo, dedal, trozos de tela, dos cajas de cerillas vacías, un trozo de bujía, un juego de naipes muy viejo, algunos botones, frascos vacíos, granos de vals, un reloj cuadrado, un picaporte, una pipa rota, dos cartas, aparatos ortopédicos y algunas arañas vivas. Todo se dispersa de la manera más inquietante. (Esta mancha es la única que simboliza la muerte.)

En la décimo novena: La maqueta, de menos de un metro cuadrado, tras la mancha, representa el desierto del Sahara bajo una luz aplastante. Cubriendo la arena, cien mil pequeños maristas de cera, con sus babeos blancos destacándose en sotanas. Con el calor, los maristas se derrieten poco a poco. (Se necesitará tener millones de maristas en reserva.)

En la veinteava: Se abre esta mancha. Colocados sobre cuatro tablas se ven doce pequeños bustos de terracota representando a la Sra...,¹⁵ maravillosamente bien hechos y parecidos, a pesar de sus dimensiones de, aproximadamente, dos centímetros. Mirándolos con lupa se verá que los dientes son de marfil: Al último pequeño busto le han arrancado todos los dientes.

(Traducción del original
francés por Max Aub.)

¹⁵ No puedo revelar este apellido.

EL ÁRBOL EN CUARENTENA (fragmento)

Es un árbol que tiene la altura del viento sur a las cinco y media de la mañana. Este árbol posee 365 hojas. Cada hoja tiene un número y presenta un aspecto propio. Hay que prestar oído y mirar con atención.

En la hoja número 1 se oye una voz que grita desesperada: es un loco, es un loco.

En la hoja número 5 la torre Eiffel picotea pequeños granos de trigo en la mano de una joven rubia.

En la hoja 34 un cometa se aleja sangrando, corre a la velocidad doble de un tren expreso.

En la hoja 17 hay un camino con una antorcha que se apaga y se enciende. Una voz se pasea de un lado para otro repitiendo: ¿Qué quiere Ud.? ¿Qué quiere Ud.? ¿Qué quiere Ud.?

La antorcha se apaga.

En la hoja 18 Cleopatra está agonizando detrás de un piano blanco como la muerte.

En la hoja 26 la lluvia deja caer cinco lámparas sobre el mar.

En la hoja 142 hay un choque de trenes. Del choque brota una cascada rumorosa.

En la hoja 98 una voz grita: Ud. no es Ud., Ud. es una ola hecha a su semejanza.

En la hoja 360 una gran orquesta toca la sinfonía del arco iris cuando el viento agita sus cuerdas.

En la hoja 273 puede verse un ataúd inclinado hacia la parte de los pies, en donde hay una espita de barril por la cual cae un chorro de agua que se va agrandando a medida que se aleja por los campos, hasta formar un río. Pablo y Virginia cruzan el río entre las piedras. Virginia en brazos de Pablo que tiene los pantalones enrollados en la rodilla.

En la hoja 14 una voz suave dice: Yo no puedo pensar, el molino no gira más.

Otra voz: Trate de pensar un poco.

La voz suave: Imposible, no hay viento.

En la hoja 189 se ve el fondo del mar en donde un violinista de gran melena y muy nervioso ejecuta un trozo musical particularmente difícil.

En la hoja 2 una voz potente retumba entre rayos: ¡Viva la Revolución Mundial!

En la hoja 143 hay un espejo en el cual un barco acaba de naufragar. Etc., etc.

Un perro, atado al árbol por un relámpago, ladra cada 45 minutos.

Vicente Huidobro