

CECIL

Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines

10 | 2024

Foyers d'incendie. Héritages, mutations et dissidences du surréalisme en Amérique latine, de 1940 à nos jours



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cecil/4641>

DOI : [10.4000/cecil.4641](https://doi.org/10.4000/cecil.4641)

ISSN : 2428-7245

Éditeur

Université Paul Valéry Montpellier 3

Référence électronique

CECIL, 10 | 2024, « Foyers d'incendie. Héritages, mutations et dissidences du surréalisme en Amérique latine, de 1940 à nos jours » [En ligne], mis en ligne le 04 février 2024, consulté le 18 avril 2024. URL : <https://journals.openedition.org/cecil/4641> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cecil.4641>

Ce document a été généré automatiquement le 18 avril 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

SOMMAIRE

Dossier thématique

Foyers d'incendie. Héritages, mutations et dissidences du surréalisme en Amérique latine, de 1940 à nos jours

Célia Stara et Carlos Tello

Paz, Apollinaire et le surréalisme : relecture croisée du « Poema circulatorio » et de « Lettre-Océan »

Rubén Gallo

Mito y utopía en los estudios sobre surrealismo latinoamericano

Janeth Alejandra García Herrera

Miroirs du merveilleux : réceptions et reformulations du surréalisme en Amérique latine (1920-2000)

Karla Segura Pantoja

Le génie du foyer : reconfigurations genrées du surréalisme dans l'œuvre mexicaine de l'artiste Remedios Varo

Clémence Higounenc

Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger

Célia Stara

The Sculpture of Agustín Cárdenas at the Confluence of Surrealist and Latin American Artistic Currents

Susan L. Power

Contacto y sincronicidad en la Antología de la poesía surrealista de ștefan Baciu

Melania Stancu

«Nuestra especie no sueña». Memoria, de Apichatpong Weerasethakul: del surrealismo al posthumanismo

Carlos Tello

Recensions

Alberto José Campillo Pardo, Comerciantes, censores y bibliotecas. Circulación del libro entre España y Nueva Granada en el siglo XVIII

Universidad del Rosario, Universidad Autónoma Metropolitana y Pontificia Universidad Javeriana, 2023

David Martín López

M.^a Elena Díez Jorge (ed.), Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI

Oviedo, Trea, 2022

Borja Franco Llopis

Moisés Peixoto Soares, Mulheres escravas: trabalho, alforria e mobilidade social (Piedade de Iguaçu e Santo Antônio de Jacutinga, Rio de Janeiro, 1780-1870)

Curitiba: Appris, 2022

Eduardo Corona Pérez

Dossier thématique

Sección monográfica
Dossier temático
Thematic dossier

Foyers d'incendie. Héritages, mutations et dissidences du surréalisme en Amérique latine, de 1940 à nos jours

Célia Stara et Carlos Tello

- 1 Tandis que l'année 2024 s'ouvre sur la célébration du centième anniversaire du premier *Manifeste du surréalisme*, publié par André Breton en 1924, le mouvement surréaliste est encore trop souvent présenté comme un mouvement d'entre-deux-guerres, foncièrement parisien et centré autour de la figure charismatique de celui qui en fut le chef de file.
- 2 Pourtant, de récentes études invitent au contraire à une réévaluation du surréalisme à travers le prisme de son internationalisation. Il s'agit dès lors de prendre en considération ses mutations et métissages aux diverses périodes du xx^e siècle et dans les nombreux pays dans lesquels il s'est transplanté. Cela suppose en particulier de revenir sur un certain nombre de présupposés, par-delà la figure de Breton et par-delà le conflit mondial, de dépasser les frontières nationales et (re)considérer la part active de nouveaux acteurs.
- 3 Tel est l'objectif que s'étaient fixé Stephanie d'Alessandro et Matthew Gale, co-organisateurs de l'importante rétrospective *Surrealism Beyond Borders*, présentée successivement au Metropolitan Museum de New York et à la Tate Modern de Londres en 2022¹. Prenant pour point de départ la célèbre carte « Le monde au temps des surréalistes », publiée en 1929 dans la revue belge *Variétés*², l'exposition proposait de retracer les différentes routes, réelles et imaginaires, parcourues par les surréalistes et d'explorer les nombreux lieux où s'est écrite l'histoire du mouvement, depuis une perspective à la fois transhistorique et transnationale.
- 4 Parmi ces lieux, l'Amérique latine occupe une place prépondérante renforcée par la vision fantasmée d'un territoire où la réalité se mêle à la puissance du mythe. En effet, l'histoire qui lie le mouvement surréaliste au sous-continent est une histoire construite

sur le long terme, faite de projections, d'idéalisations, parfois aussi, de frustrations. Le « Nouveau Monde » représente ce qu'Octavio Paz nomme ce « miroir magnétique³ » vers lequel se penchent les surréalistes et dans lequel il se reconnaissent inéluctablement. C'est également un espace liminaire, une porte ouverte sur le merveilleux de ses paysages et de son folklore, auxquels s'ajoute la violence d'une histoire construite à feu et à sang, qui ne peut que s'accorder avec l'esthétique de la révolution prônée par les surréalistes.

- 5 Dès 1929, alors qu'il séjourne au Brésil, Benjamin Péret salue l'initiative du poète Oswald de Andrade, dont le Manifeste Anthropophage se réclame des avant-gardes européennes par leur appropriation, assimilation ou imitation, et atteste des liens qui déjà se tissent des deux côtés de l'Atlantique. En 1936, Antonin Artaud trouve au Mexique l'homme nouveau qu'il recherche depuis longtemps ; et deux ans plus tard, André Breton y découvre l'essence d'une culture rebelle, susceptible de contribuer à un renouveau de ses conceptions artistiques.
- 6 Lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale, de nombreux artistes et intellectuels européens sont contraints de fuir la France occupée et trouvent en Amérique une terre d'exil. Le noyau névralgique du groupe se déplace alors à New York puis Mexico et aboutit, selon Marie-Paule Berranger, à une nouvelle « définition du surréalisme à partir d'une esthétique floue, de plus en plus extensive, la revendication d'une discipline de groupe, pensée sur des modèles politiques, restant souvent inconsommables à l'étranger⁴ ».
- 7 En effet, si Breton a souhaité trouver au « Nouveau Monde » le lieu et la formule, allant jusqu'à qualifier le Mexique de « pays surréaliste par excellence⁵ », l'internationalisation du surréalisme correspond davantage à une resémantisation de ses principes selon des critères spécifiques à la réalité de chaque pays. Ce qui s'exporte n'est pas tant un mouvement clairement défini par un ensemble d'idées fixes, qu'un *esprit* du surréalisme nourri et transformé par le terreau dans lequel il fermente.
- 8 Depuis Mexico, Buenos Aires ou Santiago émergent spontanément différents « foyers d'incendie » qui, loin de se limiter à une simple répétition assurément affaiblie d'un surréalisme « historique », engendrent au contraire autant de formes d'auto-définitions ou de prises de position vis-à-vis du mouvement. Les notions d'influence et d'héritage cèdent le pas à celles de correspondance et d'échange au sein d'un vaste réseau à la fois continental et transnational qui ébranle les notions traditionnelles de centre et de périphérie. Entre héritages et ruptures, l'Amérique Latine offre un espace de dissidence et de redéfinition sans précédent dans l'histoire du mouvement.
- 9 À l'aune de ces réflexions préliminaires, il convient de s'interroger sur un certain nombre d'éléments, à commencer par la réception du surréalisme en Amérique latine. Dès les prémises du mouvement, les contacts entre les artistes latino-américains et le surréalisme sont légion par l'intermédiaire de revues et de traductions. Qui est surréaliste, et qui ne l'est pas ? Existe-t-il un surréalisme latino-américain ? Si nombreux sont les artistes à se réclamer du surréalisme, assez peu finissent par rejoindre officiellement les files du mouvement.
- 10 À titre d'exemple, le poète péruvien César Vallejo consacre plusieurs articles aux enjeux esthétiques et politiques du surréalisme dès le début des années 1930. En 1940, son compatriote César Moro prend part à l'élaboration de l'Exposition Internationale du Surréalisme de Mexico aux côtés d'André Breton. André Breton qui trouve en

l'essayiste mexicain Octavio Paz un allié de taille dans la diffusion en langue espagnole des fondements du mouvement⁶. Une grande partie de ces artistes ont voyagé en Europe où ils sont entrés en contact direct avec les avant-gardes, à l'instar des peintres cubains Wifredo Lam et Jorge Camacho, qui ont intégré les cercles surréalistes parisiens.

- 11 Pourtant, d'autres rejettent fermement l'étiquette surréaliste et cherchent au contraire à créer depuis les marges, à l'image du poète Vicente Huidobro, critique vis-à-vis du surréalisme bien qu'il ait contribué à la rénovation de la poésie chilienne par une déconstruction du langage proche de l'automatisme. Il a par ailleurs inspiré les membres du collectif de poésie *Mandrágora* et a publié à plusieurs reprises dans la revue du même nom. Nous songeons également aux collaborateurs de la revue *Dyn*, éditée au Mexique entre 1942 et 1944 par le peintre autrichien Wolfgang Paalen.
- 12 Entre adhérence et rejet, le facteur politique joue un rôle central pour comprendre cette réception à deux temps, alors que le stalinisme, vivement critiqué par les surréalistes européens, compte de nombreux adeptes dans le sous-continent américain.
- 13 Rappelons également que le xx^e siècle se caractérise en Amérique Latine par une période de nationalismes forts marquée par une volonté de définition identitaire en opposition aux influences européennes. Quelles tensions et conflits émergent de la rencontre du cosmopolitisme surréaliste et de l'exaltation des racines nationales préhispaniques propre aux pays latino-américains ?
- 14 Face au merveilleux surréaliste, certains critiques à l'instar d'Ida Rodríguez Prampolini dans son ouvrage *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*⁷ (1969), revendiquent l'existence d'une tradition « fantastique » propre au continent et antérieure à l'influence surréaliste. Proche du concept de « réel merveilleux⁸ », théorisé par l'écrivain cubain Alejo Carpentier dans la préface du roman *El reino de este mundo* (1949), cette idée tend à considérer l'imagination et la magie quotidienne comme des « patrimoines exclusifs » du continent américain.
- 15 Ravivant de vieux antagonismes entre nature et culture, authenticité et artificialité, pratique et théorie, spontanéité latino-américaine et intellectualisme européen, le « réel merveilleux », ou la tradition « fantastique », autorisent néanmoins une projection vers l'avenir et permettent à de nombreux artistes de trouver leur place dans la culture universelle. L'Amérique latine devient paradoxalement le lieu de réalisation des promesses surréalistes et la resémantisation du mouvement favorise l'affirmation d'une identité continentale.
- 16 Enfin, se pose la question de la postérité du surréalisme en Amérique latine. Dans quelle mesure l'esprit surréaliste insuffle-t-il durablement la création continentale artistique, de la seconde moitié du xx^e siècle jusqu'à la période contemporaine ? Au-delà des arts plastiques et de la littérature, la diversité des médiums explorés – tels que le théâtre, la performance ou encore le cinéma –, assure une longévité et une actualité insoupçonnées à un mouvement dont les exigences ne cessent d'être effectives, depuis les expérimentations hallucinées de l'espagnol (naturalisé mexicain) Luis Buñuel, en passant par les fantaisies psychédéliquies du chilien Alejandro Jodorowsky ou du brésilien Glauber Rocha.
- 17 Par conséquent, le titre de ce numéro, *Foyers d'incendie*, rend hommage à l'essai du poète surréaliste grec Nicolas Calas, publié en 1938⁹. En tant qu'image poétique, l'expression « *Foyers d'incendie* » évoque l'apparition spontanée et synchrone en

Amérique latine de différents brasiers surréalistes, comme autant de foyers de création, sans que pour autant n'advienne l'embrasement du continent sous les feux du surréalisme global tel que l'avait imaginé André Breton. Insaisissable par essence, le surréalisme en Amérique latine se définit entre héritages, mutations et dissidences.

- 18 Ces différents « foyers » font écho aux espoirs du poète César Moro de voir un jour se réaliser la « combustion du ciel » dans la « Nuit la plus pure du Nouveau Continent ». Nous lisons dans la préface du catalogue de l'Exposition internationale du surréalisme de 1940 :

Pour la première fois au Mexique, depuis des siècles, nous assistons à la combustion du ciel, mille signes se confondent et se distinguent dans la conjonction des constellations qui reprennent la brillante nuit précolombienne. La Nuit la plus pure du Nouveau Continent au cours de laquelle de grandes forces de rêve se sont heurtées aux formidables mâchoires de la civilisation du Mexique et de la civilisation du Pérou. Des pays qui conservent, malgré l'invasion des barbares espagnols et des séquelles qui persistent encore, des milliers de points lumineux qui doivent bientôt rejoindre la ligne de mire du surréalisme international¹⁰.

- 19 Moro insère le surréalisme dans la temporalité précolombienne et fait de l'essence révolutionnaire le point de convergence, le rendez-vous, entre le sous-continent et les aspirations du mouvement.
- 20 L'objectif de cette publication est ainsi d'interroger la réception et la redéfinition du mouvement surréaliste à partir de son éclatement en Amérique latine en 1940, ainsi que la façon dont il a été compris, assimilé, ou rejeté par les artistes latino-américains. Nous centrerons plus particulièrement notre étude sur les arts visuels, la littérature et le cinéma. En français, en espagnol et en anglais, les textes qui composent le présent numéro dessinent une trajectoire allant de la réception diachronique du surréalisme en Amérique latine jusqu'à certaines formes d'héritage contemporain, en passant par des études monographiques et historiographiques.
- 21 Ouvre le volume le texte de Rubén Gallo, professeur de Princeton University, intitulé « Paz, Apollinaire et le surréalisme : relecture croisée du "Poema circulatorio" et de "Lettre-Océan" ». Il s'agit d'une sorte de déchiffrement à la fois analytique et poétique de deux poèmes, l'un d'Octavio Paz, l'autre de Guillaume Apollinaire. Il en résulte un double portrait, un portrait spéculaire, qui exprime à la fois les rapprochements et les écarts entre deux artistes, deux œuvres et deux régions profondément, voire secrètement, liés par le surréalisme.
- 22 Dans « Mito y utopía en los estudios sobre surrealismo latinoamericano », Alejandra García Herrera, doctorante de la Freie Universität Berlin, s'attarde sur une longue période de la réception du surréalisme en Amérique latine, au prisme des lectures marxistes de quatre personnalités latino-américaines : José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Juan Larrea et Carlos Martín. Le mythe et l'utopie sont convoqués comme les notions permettant, dans leurs œuvres, la configuration d'un regard sur l'histoire, sur l'avenir et sur l'identité.
- 23 « Miroirs du merveilleux : réceptions et reformulations du surréalisme en Amérique latine (1920-2000) » est pour Karla Segura Pantoja, docteure en littérature française et comparée de CY Cergy Paris Université, l'occasion d'étudier d'abord les circonstances de la circulation du surréalisme en Amérique latine à partir des années 1920, puis les formes diverses, que l'on peut appeler reformulations ou mutations, produites dans la

région, dont le suprarréalisme, le réel merveilleux, le vitarréalisme, l'anti-isme, le réalisme magique, l'infarréalisme et le réalisme viscéral.

- 24 Clémence Higounenc, doctorante en histoire de l'art contemporain de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, présente dans son article « Le génie du foyer : reconfigurations genrées du surréalisme dans l'œuvre mexicaine de l'artiste Remedios Varo » un panorama et une réflexion sur les représentations du foyer dans l'œuvre de Varo entre 1955 et 1961. Les tensions entre l'intérieur (domestique) et l'extérieur, entre l'intime et le public, entre l'acceptation ou la configuration d'une identité féminine et l'émancipation des cadres imposés, sont au centre d'un questionnement sur la profonde ambiguïté de certains lieux et métiers représentés.
- 25 Dans son texte « Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger », Célia Stara, doctorante en études hispano-américaines et en histoire de l'art de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, s'intéresse moins à la préparation d'aliments dans les œuvres de l'artiste anglo-mexicaine, qu'au moment, postérieur, de l'ingestion. Rien de banal dans ce processus pourtant quotidien. Chez Carrington, c'est au contraire l'occasion d'explorer autant de formes et d'images que de pulsions humaines dévoratrices, monstrueuses, voire d'une extrême perversité.
- 26 « The Sculpture of Agustín Cárdenas at the Confluence of Surrealist and Latin American Currents », par Susan Power, docteure et chercheuse indépendante spécialisée dans l'art moderne et contemporain et dans le surréalisme d'après-guerre, est un exercice critique et de synthèse sur un demi-siècle de carrière de l'artiste cubain. Les rapports de Cárdenas avec les tendances artistiques de l'époque, avec la scène parisienne et avec des artistes et intellectuels latino-américains et français, composent le cadre de cette étude qui apporte également de nombreuses sources d'archives inédites.
- 27 Melania Stancu, docteure en littérature espagnole et latinoaméricaine et enseignante à l'Université de Bucarest, élabore dans « Contacto y sincronidad en la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de ștefan Baciu » une étude des principales thèses développées par l'auteur roumain, d'abord vers un élargissement de leur réception critique, puis comme une manière de mieux comprendre les enjeux de synchronicité culturelle et de s'attarder sur la création de son propre réseau surréaliste et d'avant-garde.
- 28 Dans « “Nuestra especie no sueña”. Memoria de Apichatpong Weerasethakul, del surrealismo al posthumanismo », Carlos Tello, docteur en littérature comparée et cinéma de l'Université Paris Cité, tisse un lien entre le surréalisme et le posthumanisme à partir de deux concepts, le rêve et la transformation du réel, étudiés dans un film de l'extrême contemporain produit et tournée en Colombie par un cinéaste thaïlandais. Loin de l'époque de l'apogée du surréalisme, ce sont surtout les mutations et la persistance de certains principes surréalistes dans des œuvres et contextes contemporains et multiculturels qui intéressent l'auteur de l'article.
- 29 La réévaluation à laquelle se prêtent ces essais restitue au mouvement surréaliste la mobilité intrinsèque qui le définit, resignifiant ainsi l'idée première véhiculée par la notion même de *mouvement*. Un mouvement à travers le temps, donc, mais également à travers l'espace puisque depuis le berceau parisien, le surréalisme se diffuse et se disperse vers les horizons décentrés d'un monde ouvert.
- 30 Cette publication fait suite aux échanges menés dans le cadre du colloque international « Foyers d'incendie. Héritages, mutations et dissidences du surréalisme », organisé les

18 et 19 février 2022 à l'Université Paris-Est Créteil, avec le soutien de l'Institut des mondes anglophone, germanique et roman (IMAGER) de l'Université Paris-Est Créteil et de l'Institut de recherche intersite en études culturelles (IRIEC) de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Nous remercions l'ensemble des auteurs pour leur contribution à cette vaste réflexion collective ainsi que les évaluateurs pour leur relecture attentive et leurs conseils avisés.

BIBLIOGRAPHIE

Références citées

Alessandro, Stephanie d' – Gale, Matthew, 2021, « The world in the time of the surrealists », *Surrealism Beyond Borders*, Stephanie d'Alessandro et Matthew Gale (eds.), New Haven, Yale University Press, pp. 8-43.

Anonyme, 1929, « Le monde au temps des surréalistes », *Variétés*, hors-série, pp. 26-27.

Berranger, Marie-Paule, 2021, « Géométrie variable des surréalismes », *CONTEXTES*, 31, <https://doi.org/10.4000/contextes.10460>.

Breton, André, 1992, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t 2.

Carpentier, Alejo, 1984, *El reino de este mundo*, Madrid, Alfaguara [1949].

Calas, Nicolas, 1938, *Foyers d'incendie*, Paris, Denoël.

Moro, César, 1940, « Prologue », *Exposición internacional del surrealismo*, Mexico D. F., Galería de Arte Mexicano, n. p.

Heliodoro Valle, Rafael, 1938, «Diálogo con André Breton», *Universidad: Mensual de cultura popular*, V, 29, pp. 5-8.

Paz, Octavio, 1995, «Poema circulatorio (para la desorientación general)», *Obras completas*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 6 t.

Paz, Octavio, 1996, *Estrella de tres puntas. André Breton y el surrealismo*, Mexico D. F., Vuelta.

Rodríguez Prampolini, Ida, 1969, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Mexico D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

Bibliographie indicative

Ades, Dawn, 1989, *Art in Latin America: the Modern Era: 1820-1980*, New Haven, Yale University Press.

Ades, Dawn – Fraser, Valerie – Geis, Terri (eds.), 2005, *Kahlo's Contemporaries: Mexico, Women, Surrealism*, Colchester, University of Essex.

Ades, Dawn – Eder, Rita – Speranza, Graciela (eds.), 2012, *Surrealism in Latin America: vivísimo muerto*, Los Angeles, Getty Research Institute.

- Alessandro, Stephanie d' et Gale, Matthew, 2021, « The world in the time of the surrealists », *Surrealism Beyond Borders*, Stephanie d'Alessandro et Matthew Gale (eds.), New Haven, Yale University Press, pp. 8-43.
- Andrade, Lourdes, 1996, *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*, Mexico, Aldus.
- Arenas, Braulio, 1941, *Exposición surrealista: Braulio Arenas, Jorge Cáceres. Objetos, collages, dibujos*, Santiago, La Biblioteca.
- Arenas, Braulio, 1957, *El A G C de la Mandrágora*, Santiago, Ediciones Mandrágora.
- Arenas, Braulio, 1974, *Actas surrealistas*, Santiago, Editorial Nascimento.
- Baciu, ștefan, 1974, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, primera edición, Mexico, Editorial Joaquín Mortiz.
- Baciu, ștefan, 1983, *Surrealismo, surrealistas*, Mexico, Editorial El Café de Nadie.
- Barr, Alfred H., 1936, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, Museum of Modern Art.
- Béhar, Henri, 1999, *Mélusine. Mexique : miroir magnétique*, Lausanne, L'Âge d'homme.
- Benito Vélez, Sandra, 2006, *Territorios de diálogo: España, México, Argentina, 1930-1945 : entre los realismos y lo surreal*, Mexico, Museo Nacional de Arte, Instituto de Bellas Artes.
- Bernal, Maria Clara, 2004, *Latin America Beyond Lo Real Maravilloso : Lam, Surrealism and the Créolité Movement*, Colchester, University of Essex.
- Bernal, Maria Clara, 2006, *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*, Bogota, Ediciones Uniandes.
- Birkenmaier, Anke, 2006, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Francfort, Iberoamericana, Vervuert.
- Breton, André, 1939, « Souvenir du Mexique », *Minotaure*, 12-13, pp. 31-52.
- Breton, André, 1972, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.
- Castleberry, May – Caragol, Taina – Bevan, Sheelagh, 2006, *América Fantástica : Art, Literature, and the Surrealist Legacy in Experimental Publishing, 1938-1968*, New York, Museum of Modern Art.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso, 2001, *Los independientes: distancias y antagonismos en la plástica peruana de los años 37 al 47*, Lima, Instituto Cultural Peruano Norteamericano.
- Celorio, Gonzalo, 1976, *El surrealismo y lo real maravilloso Americano*, Mexico, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Divulgación.
- Centro Atlántico de Arte Moderno, 1989, *El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Centro Cultural de España, 2000, *Con los anteojos de azufre: César Moro artista plástico*, Lima, Centro Cultural de España.
- Chadwick, Whitney, 1979, *Myth in Surrealist Painting, 1929-1939*, Ann Arbor, UMI Research Press.
- Chadwick, Whitney, 2002, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Londres, Thames and Hudson.
- Chadwick, Whitney – Ades Dawn, 1998, *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, Cambridge, MIT Press.
- Cirlot, Juan-Eduardo, 1986, *El mudo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelone, Anthropos.

- Durozoi, Gérard, 2004, *Histoire du mouvement surréaliste*, Paris, Hazan.
- Emerich, Luis Carlos (ed.), 1994, *Leonora Carrington: una retrospectiva*, Monterrey, Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey.
- Espada, Javier – de los Reyes, Aurelio – Sánchez Mejorada, Alicia – Sáenz, Olga – García, Gustavo – Bonfil, Carlos – Rivinius, Volker, 2012, *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*, Mexico, El Viso.
- Estela, Carlos – Padilla, José Ignacio (eds.), 2003, *Amour à Moro: un homenaje a Cesar Moro*, Lima, Signo Lotófago.
- Fauchereau, Serge (dir.), 2004, *Mexique-Europe : Allers-retours, 1910-1960*, Paris, Cercle d'art.
- Flahutez, Fabrice, 2009, *Nouveau monde et nouveau mythe : mutations du surréalisme de l'exil américain à l'« Écart absolu », 1941-1965*, Dijon, Les presses du réel.
- Flahutez, Fabrice – Drost, Julia – Helmreich, Anne – Schieder, Martin (dir.), 2019, *Networking Surrealism in the United States. Artists, Agents and the Market*, t. 1, Paris, DFK.
- Fort, Ilene Susan – Arcq, Teresa (dir.), 2012, *Au pays des Merveilles : les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, Los Angeles / Munich, Los Angeles County Museum of Art / DelMonico Books.
- Gallo, Rubén, 2005, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge, MIT Press.
- Gallo, Rubén, 2010, *Freud's Mexico. Into the Wilds of Psychoanalysis*, Cambridge, MIT Press.
- Girondo, Oliverio, 1922, *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, Argenteuil, Coulouma.
- Giunta, Andrea, 2007, *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Durham, Duke University Press.
- Godoy, Divin Marcela, 1997, *Breton: entre dos estrellas; presencia de Hispanoamérica en el surrealismo francés*, Santiago, Ediciones Manquel.
- Hall-Duncan, Nancy – Hunter, Sam, 1998, *The Surrealist Vision: Europe and the Americas*, Greenwich, Bruce Museum of Arts and Science.
- Instituto Torcuato di Tella, 1967, *Surrealismo en la Argentina*, Buenos Aires, Instituto Torcuato di Tella.
- Instituto Francés de América Latina, 1988, *André Breton: México, 1938-1988*, Mexico, Instituto Francés de América Latina.
- Instituto Nacional de Bellas Artes, 2018, *Leonora Carrington. Cuentos mágicos*, Ciudad de Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Jordan, Keith, 2008, « Surrealist Visions of Pre-Columbian Mesoamerica and the Legacy of Colonialism: the Good, the (Revalued) Bad, and the Ugly », *Journal of Surrealism and the Americas*, 2, 1, pp. 25-63.
- Kaplan, Janet A. – Varo, Remedios, 1988, *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, New York, Abbeville Press.
- Larrea, Juan, 1944a, «El Surrealismo Entre Viejo y Nuevo Mundo I», *Cuadernos Americanos: La Revista Del Nuevo Mundo*, XV, 3, pp. 216-235.
- Larrea, Juan, 1944b, «El Surrealismo Entre Viejo y Nuevo Mundo II y III», *Cuadernos Americanos: La Revista Del Nuevo Mundo*, XVI, 4, pp. 201-228.

- Larrea, Juan, 1944c, «El Surrealismo Entre Viejo y Nuevo Mundo IV», *Cuadernos Americanos: La Revista Del Nuevo Mundo*, XVIII, 5, pp. 235-256.
- Le Brun, Annie, 1991, *Qui vive. Considérations actuelles sur l'inactualité du surréalisme*, Paris, Ramsay, Jean-Jacques Pauvert.
- Lefort, Daniel – Rivas, Pierre – Chénieux-Gendron, Jacqueline, 1995, *Nouveau monde autres mondes : Surréalisme et Amériques*, Paris, Lachenal & Ritter.
- Mabille, Pierre, 1977, *Le Miroir du merveilleux*, Paris, Éditions de Minuit.
- Martinez, Fanny, 2018, *Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir : images croisées*, Thèse de doctorat en Langue, littérature, culture et civilisation espagnole, sous la direction de Karim Benmiloud, Montpellier, Université Paul-Valéry Montpellier 3.
- Maturo, Graciela, 1976, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Morales, Leonor, 1984, *Wolfgang Paalen, introductor de la pintura surrealista en México*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mundy, Jennifer – Gille, Vincent – Ades, Dawn, 2001, *Surrealism: Desire Unbound*, Princeton, Princeton University Press.
- Nicholson, Melanie, 2013, *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, New York, Palgrave Macmillan.
- Paz, Octavio, 1996, *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*, Mexico D. F., Vuelta.
- Poblete Araya, Kira Inés del Rosario, 2004, *El surrealismo en la Argentina a través de sus revistas literarias*, San Juan, Editorial Fundación Universidad Nacional de San Juan.
- Power, Susan, 2008, « Bound Objects and Blurry Boundaries: Surrealist Display and (Anti)Nationalism », *Journal of Surrealism and the Americas*, 2, 1, pp. 95-113.
- Rhodes, Colin, 1994, *Primitivism and Modern Art*, Londres, Thames and Hudson.
- Rodríguez Prampolini, Ida, 1969, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Ruy Sánchez, Alberto, 2003, *México en el surrealismo: los visitantes fugaces*. *Artes de México*, 63.
- Ruy Sánchez, 2003, *México en el surrealismo: la transfusión creativa*, *Artes de México*, 64.
- Sanchez Laroche, Evelyne, 1987, *L'aventure mexicaine du surréalisme (1936-1948)*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Daniel Henri-Pageaux, Paris, Université de Paris III Sorbonne Nouvelle.
- Segura Pantoja, Karla, 2018, *Le surréalisme déplacé. Inventaire, établissement et études des œuvres des surréalistes exilés au Mexique*, Thèse de doctorat en littérature française, sous la direction de Catherine Mayaux et Gustavo Guerrero, Paris, Université de Cergy-Pontoise/Paris Seine.
- Sawin, Martica, 1995, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, Cambridge, MIT Press.
- Schneider, Luis Mario, 1978, *México y el surrealismo (1925-1950)*, Mexico, Arte y Libros.
- Speranza, Graciela, 2006, *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelone, Editorial Anagrama.
- Westphalen, Yolanda, 2001, *César Moro: la poética del ritual y la escritura de la modernidad*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM.

Winter, Amy H., 2003, *Wolfgang Paalen: Artist and Theorist of the Avant-Garde*, Westport, Praeger, 2003.

Filmographie indicative

- Buñuel, Luis, 1950, *Los olvidados*, Ultramar Films, 85 min.
- Buñuel, Luis, 1955, *Ensayo de un crimen* [*La Vie criminelle d'Archibald de la Cruz*], Alianza cinematográfica española, 100 min.
- Buñuel, Luis, 1959, *Nazarín*, Producciones Barbachano Ponce, 94 min.
- Buñuel, Luis, 1961, *Viridiana*, Unión industrial cinematográfica, Producciones Gustavo Alatraste, Films 59, 90 min.
- Buñuel, Luis, 1962, *El Ángel exterminador*, Producciones Gustavo Alatraste, 93 min.
- Buñuel, Luis, 1965, *Simón del desierto*, Sindicato de trabajadores de la producción cinematográfica, 45 min.
- Busteros, Raúl, 1986, *Redondo*, Cinematográfica Redondo, 90 min.
- Bustillo Oro, Juan, 1934, *Dos monjes*, Proa Films, 79 min.
- Corkidi, Rafael, 1971, *Ángeles y querubines*, Cine Producciones, Roberto Viskin, 90 min.
- Corkidi, Rafael, 1977, *Pafnucio Santo*, Corporación Nacional Cinematográfica, 100 min.
- Echevarría, Nicolás, 1980, *Poetas campesinos*, Centro de Producción de Cortometraje, 49 min.
- Gámez, Rubén, 1965, *La fórmula secreta*, 42 min.
- Isaac, Claudio, 1983, *Octavio Paz, el lenguaje de los árboles*, 28 min.
- Jodorowsky, Alejandro, 1968, *Fando et Lis*, Producciones Pánicas, 93 min.
- Jodorowsky, Alejandro, 1970, *El topo*, Producciones Pánicas, 125 min.
- Jodorowsky, Alejandro, 1973, *La montaña sagrada*, ABKCO Films, Producciones Zohar, 114 min.
- Jodorowsky, Alejandro, 1989, *Santa sangre*, Productora Fílmica Real, Produzioni Intersound, 123 min.
- Jodorowsky, Alejandro, 2013, *La danza de la realidad*, Le Soleil Films, Camera One, 130 min.
- Rocha, Glauber, 1964, *Deus E o Diabo na Terra do Sol*, Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções cinematográficas, 115 min.
- Rocha, Glauber, 1967, *Terra em Transe*, Difilm, Mapa Filmes, 115 min.
- Rocha, Glauber, 1969, *Antonio das Mortes*, Mapa Filmes, Claude Antoine Films, 95 min.
- Rocha, Glauber, 1980, *A Idade da Terra*, C.P.C. Cinematografica, Embrafilme, et. al., 140 min.

NOTES

1. Alessandro & Gale 2021, pp. 8-42.
2. Anonyme 1929, pp. 26-27.
3. Paz 1995, pp. 331-333.
4. Berranger 2021.

5. Breton cité par Heliodoro Valle 1938, p. 6.
 6. L'ensemble de ces essais ont été réunis sous le titre *Estrella de tres puntas* dans Paz 1996.
 7. Rodríguez Prampolini 1969.
 8. Carpentier 1984.
 9. Calas 1938. Précisons ici que l'ouvrage de Nicolas Calas, que Breton considérait à la fois comme « un manifeste et une encyclopédie », ne présente aucun lien avec l'Amérique latine. Au croisement du marxisme et de la psychanalyse, Calas propose une réflexion à la fois politique, esthétique et sociale sur la notion de « révolution » qu'il place au cœur de sa conception surréaliste. Breton 1992, p. 1221.
 10. « *Por primera vez en México, desde siglos, asistimos a la combustión del cielo, mil signos se confunden y se distinguen en la conjunción de constelaciones que reanudan la brillante noche precolombina. La Noche purísima del Nuevo Continente en que grandiosas fuerzas de sueño entrechocaban las formidables mandíbulas de la civilización en México y de la civilización en el Perú. Países que guardan, a pesar de la invasión de los bárbaros españoles y de las secuelas que aún persisten, millares de puntos luminosos que deben sumarse bien pronto a la línea de fuego del surrealismo internacional* », Moro 1940, n. p., nous soulignons. Traduction des auteurs.
-

AUTEURS

CÉLIA STARA

Université Paul-Valéry Montpellier 3 – Institut de Recherche Intersite en Études Culturelles (IRIEC) - EA 740

Célia Stara est doctorante en Études hispano-américaines et Histoire de l'art, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée d'Espagnol. Son travail de thèse cherche à replacer les femmes surréalistes au cœur des avant-gardes européennes et mexicaines entre les années 1940 et 1970 en tant que réseau complexe, ou « constellation » d'artistes, à l'origine de toute une série d'échanges et d'influences réciproques entre le Mexique, l'Europe et les États-Unis.

celia.stara@gmail.com

CARLOS TELLO

Université Paris-Est Créteil – Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman (IMAGER) EA 3958

Carlos Tello est chercheur, enseignant et programmateur de films. Docteur en Littérature comparée et cinéma de l'université Paris Cité, ses dernières publications sont *Du postmodernisme au posthumanisme* (dir) [2021], *Lucrecia Martel, Zama* [2022] et *Antihumanisme(s). Formes, réflexions et représentations de trois critiques de l'humanisme* (dir) [2023]. Il est fondateur et directeur du Festival de Cinéma Latino-américain de Paris (Festival CLaP).

carlostellorueda@gmail.com

Paz, Apollinaire et le surréalisme : relecture croisée du « Poema circulatorio » et de « Lettre-Océan »

Paz, Apollinaire and Surrealism: A Cross-reading of «Poema circulatorio» and «Lettre-Océan»

Paz, Apollinaire y el surrealismo: una lectura cruzada de «Poema circulatorio» y «Lettre-Océan»

Rubén Gallo

1. Désorientation

- 1 Commençons avec l'un des poèmes les plus énigmatiques d'Octavio Paz, son « *Poema Circulatorio (para la desorientación general)* », écrit en 1973. Au premier abord, ce texte nous semble cryptique, un assemblage d'images disparates avec peu de relations logiques entre elles. Il y a des vers qui invoquent la divinité syncrétique « Guadalupe Tonantzin », des jeux de mots borgésiens sur le nom de Dieu (« YWHW »), ainsi qu'une section que le poète *estridentista* Manuel Maples Arce aurait appelé un « *directorio de vanguardia* », un annuaire d'avant-garde, qui comprend les noms « Artaud / Breton Péret Buñuel Leonora Remedios Paalen ».
- 2 Mais les vers les plus énigmatiques du poème, du moins pour le lecteur non-averti, sont les suivants :

(Guillaume
jamás conociste a los mayas
(«Lettre-Océan»)
muchachas de Chapultepec
hijo de la çingada)
(Cravan en la panza de los tiburones del Golfo)¹
- 3 Ces vers suscitent un certain nombre de questions, une série d'énigmes qui rendent le poème impénétrable : qui est ce Guillaume apostrophé dans le poème ? Qui sont les

demoiselles de Chapultepec ? Pourquoi inclut-il la pire insulte possible en espagnol mexicain, mais écrite dans une orthographe italienne ? Que fait le poète Arthur Cravan dans le ventre d'un requin ?

- 4 Dans une note de bas de page du poème, Paz explique l'avoir écrit à l'occasion de l'exposition internationale consacrée au surréalisme et présentée au Musée d'art moderne de Mexico. Le poème a été peint en spirale sur les murs d'une galerie à l'entrée de l'exposition ; Paz l'a donc qualifié de « circulatoire ». Cette antichambre désorientait les visiteurs par sa forme circulaire, et Paz voulut que son poème fasse de même. « *Poema circulatorio* » est donc le texte le plus architectural d'Octavio Paz : il a été conçu pour que le lecteur puisse y pénétrer, le parcourir, et – comme le suggère le sous-titre « (*para la desorientación general*) » – se perdre à l'intérieur-même du texte.
- 5 Mais le seul but du poème est-il de désorienter le lecteur ? La note en bas de page de Paz fournit une autre clé pour déchiffrer son « *Poema Circulatorio* » : le surréalisme. Dans son premier *Manifeste du surréalisme*, André Breton compare l'image surréaliste à l'étincelle générée par un court-circuit. Pour Breton, la tâche du poète est de produire ces courts-circuits et étincelles poétiques en trouvant des mots et des images sans rapport apparent, en les juxtaposant dans le corps de son texte et en les faisant s'entrechoquer². Plus les deux images seront éloignées, plus l'étincelle poétique en sera intense, comme on le voit dans le célèbre vers de Lautréamont chantant la beauté de « la rencontre fortuite entre un parapluie et une machine à coudre sur une table de dissection », considéré comme l'une des plus belles images surréalistes.
- 6 Le « *Poema Circulatorio* » de Paz est plein de ces fulgurances poétiques : il n'y a pas de parapluies ni de machines à coudre, mais on y retrouve le choc d'images aussi dissemblables que Guadalupe Tonantzin et YWHW, Cravan et les Mayas, les peintres Frida Kahlo et Gironella, les poètes Antonin Artaud et César Moro. Tous ces couples aléatoires sont juxtaposés pour produire ce que Breton appellerait des étincelles imaginatives. La spirale de Paz est un échantillon d'images surréalistes, de jaillissements littéraires générés par la rencontre de concepts sans rapport. Le poème est aussi un hommage au surréalisme et à sa relation privilégiée avec le Mexique. Un des vers annonce :

Sí
 el surrealismo
 pasó pasará por México
 espejo magnético
 síguelo sin seguirlo
 es llama y ama y llama
 allá en México³
- 7 Et il continue avec une liste de peintres et poètes surréalistes qui ont vécu au Mexique : Antonin Artaud, qui a vécu chez les Indiens Tarahumaras et a goûté le peyotl ; André Breton, qui est arrivé à Mexico en 1938 et l'a déclaré le pays le plus surréaliste du monde ; le poète Benjamin Péret ; le réalisateur Luis Buñuel, les peintres Remedios Varo et Leonora Carrington – seule figure mentionnée dans le texte encore en vie lorsque le poème fut rédigé.
- 8 Paz mentionne également Alice Rahon, les peintres Wolfgang Paalen, Gunther Gerzo, Frida Kahlo et Alberto Gironella. Le dernier personnage cité est le Péruvien César Moro qui vécut au Mexique dans les années 1930 et au début des années 1940.

- 9 « *Poema circulatorio* » est ainsi un parfait exemple de poésie surréaliste, et peut-être le plus surréaliste de ses vers est-il la remarque entre parenthèses nous informant que Guadalupe Tonantzín, une divinité qui réunit une vierge catholique et une déesse aztèque, peut être jointe au central téléphonique YWHW. Si Breton organisait des séances pour communiquer avec les esprits, Paz va plus loin en imaginant un appel téléphonique au paradis, une ligne directe vers un dieu multilingue, transatlantique et synchrétique.
- 10 Mais comment interpréter les vers où Paz apostrophe Guillaume et invoque les Mayas ? S'agit-il d'un exemple de plus des images décrites par Breton ? On voit bien que la juxtaposition de « Guillaume » et des « Mayas » orchestre le choc de deux mondes radicalement différents – la France et le Mexique précolombien – produisant une étincelle poétique. Et les vers qui suivent, décrivant le triste sort de Cravan dans le ventre des requins du Golfe, contribuent à la « désorientation générale » si chère aux poètes surréalistes du monde entier.
- 11 Or, les vers sur Guillaume et les Mayas invitent à se poser bien d'autres questions : à quel « Guillaume » Paz fait-il appel ? Quelle est sa relation avec le surréalisme ? Paz fournit un précieux indice pour résoudre ce mystère avec le vers « ((Lettre-Océan)) », dans lequel une série de deux parenthèses entourent le titre d'un des textes les plus célèbres du poète Guillaume Apollinaire. « Lettre-Océan » est en effet l'un des *Calligrammes* – ou poèmes visuels – publiés en 1914 ; un texte qui, comme le « *Poema Circulatorio* » d'Octavio Paz, se révèle cryptique, mystérieux et plein d'images surréalistes, y compris des références aux Mayas et à la France.
- 12 Laissons dès lors Paz quelques instants dans sa spirale textuelle pour regarder de plus près le calligramme d'Apollinaire, et espérons que ce passage du Mexique à la France, des années 1970 aux années 1910, ne plongera pas à son tour le lecteur dans une forme de « désorientation générale ».

2. Lettres océaniques

- 13 « Lettre-Océan » est publié pour la première fois dans *Les soirées de Paris*, en 1914. Au premier abord, le calligramme confronte le lecteur à bon nombre des mêmes questions suggérées par le texte d'Octavio Paz. De quoi parle le poème ? Comment donner un sens aux mots et images disjoints présentés sur la page ? Néanmoins, le poème d'Apollinaire est encore plus chaotique : il présente un désordre de mots, de lettres et de fragments textuels ; un assortiment de polices et de caractères dispersés sur toute la page. En abordant cette composition pour la première fois, l'impression du lecteur est celle du chaos, de la « désorientation ». Il ne sait pas où commencer sa lecture : le poème bouge et tourne dans tous les sens, de haut en bas, de gauche à droite. À certains endroits, le poème s'enroule en spirales centrifuges, hors de contrôle, et se transforme en l'une des expériences les plus radicales de la poésie moderniste⁴.
- 14 Mais pourquoi Octavio Paz inclurait-il ce calligramme d'Apollinaire comme seule œuvre littéraire citée dans son « *Poema Circulatorio* » ? Est-ce parce que « Lettre-Océan » est un poème dont les spirales textuelles en font un autre type de poème circulaire ? La clé se trouve peut-être dans les nombreux clins d'œil faits au Mexique au fil du poème.
- 15 Le nom du pays apparaît en effet plusieurs fois en espagnol avec les références « *REPUBLICA MEXICANA* » et « *Correos Mexico* ». Le poème comprend également les noms

de villes mexicaines, comme Coatzacoalcos et Veracruz. Quelques phrases donnent un aperçu de la vie quotidienne au Mexique : les « Jeune filles à Chapultepec » évoquent le spectacle courant que représentent des jeunes filles se promenant dans le célèbre parc de Mexico. Une phrase mal orthographiée, « il appelait l'Indien *Hijo de la Çingada* », dépeint une scène de discrimination raciale : un homme agressif insulte un Indien par une injure typiquement mexicaine. Ce sont d'ailleurs ces deux phrases qu'Octavio Paz incorpore dans son poème, soulignant l'humour et l'étonnement que lui suscite la lecture de ce poète français d'avant-garde qui écrivait sur Chapultepec et se servait de l'argot mexicain. « *Chingada* » n'est pas le seul mot d'argot dans le poème d'Apollinaire puisqu'un autre fragment, lui aussi mal orthographié, nous informe laconiquement que « *pendeco* [sic] c'est + qu'un imbécile ». On y retrouve finalement parmi les nombreuses allusions au Mexique une mention au « Chirimoya », un fruit tropical.

- 16 La première page du calligramme se termine par un mystérieux avertissement au lecteur : « Tu ne connaîtras jamais bien les Mayas ». Il semblerait donc qu'Octavio Paz, intrigué par cette déclaration, se soit senti obligé d'écrire une réponse dans son « *Poema circulatorio* », nous fournissant par là-même une explication plausible aux nombreuses interrogations soulevées précédemment. Octavio Paz aurait lu et interprété « Lettre-Océan » comme un poème surréaliste et aurait décidé de compléter la liste aléatoire des impressions mexicaines d'Apollinaire avec des événements plus surréalistes encore tels que la disparition du dadaïste Arthur Cravan au large du Mexique en 1918, et les rumeurs selon lesquelles il aurait été tué par des requins. Par la lecture qu'en offre Paz, le poème d'Apollinaire semble ainsi anticiper de deux décennies le célèbre dicton de Breton selon lequel le Mexique serait la terre d'élection du surréalisme.

3. Radio

- 17 Pourtant, « Lettre-Océan » n'est pas seulement un poème sur le Mexique ; c'est aussi un texte sur la radio et ses effets sur le langage. Les initiales « TSF » – acronyme de « Télégraphie Sans Fil » – dominent la première page du poème en caractères surdimensionnés et semblent flotter, comme des ondes radiotélégraphiques, dans l'espace vide entre les deux spirales textuelles qui ancrent le poème. Chacune de ces deux spirales contient une représentation ingénieuse de l'émission radiophonique : la première comporte divers morceaux de texte (« Vive le Pape », « Vive la République ») qui s'élancent dans toutes les directions à partir d'un point central, tandis que dans la seconde irradie également des phrases disjointes à partir d'un centre textuel. Comme l'a souligné Marjorie Perloff, ces révolutions sont conçues comme une représentation calligrammique d'une antenne vue d'en haut envoyant des ondes radio dans l'air ; une idée qu'Apollinaire semble avoir empruntée à Marinetti, qui avait conçu une spirale textuelle similaire pour représenter les émissions de radio dans son poème *Zang Tumb Tuuum*⁵.
- 18 Or, Apollinaire a une antenne bien précise en tête lorsqu'il écrit « Lettre-Océan » : la tour Eiffel, devenue en 1903 la tour sans fil la plus célèbre de France. Chacune des hélices s'articule en effet autour d'un texte qui décrit un attribut de la « Dame de Fer » : son emplacement (« Sur la rive gauche, face au pont d'Iéna »), puis sa hauteur (« 300 mètres de haut »). Le poème devient ainsi l'une des représentations les plus ingénieuses d'une image qui a fasciné de nombreuses figures d'avant-garde, de Robert Delaunay à Vicente Huidobro. La représentation de l'émission radiophonique est si précise qu'elle

inclut même le crépitement et le hurlement des interférences, représentées par les onomatopées « cré cré cré » et « hou hou hou » qui oscillent à partir de la deuxième spirale. Il n'est dès lors pas étonnant que Paz y fasse subtilement référence en enfermant de manière concrète le titre original d'Apollinaire dans les ondes radio typographiques induites par les doubles parenthèses : « ((Lettre-Océan)) ». Mais pourquoi Apollinaire a-t-il écrit un poème portant à la fois sur le Mexique et sur la radio ? Est-ce simplement une juxtaposition surréaliste du moderne et du primitif, de la France et du Mexique, de la Tour Eiffel et des Mayas ? Octavio Paz avait-il raison de suggérer que « Lettre-Océan » était écrit « pour la désorientation générale » du lecteur, qui se retrouve perdu parmi tant de référents littéraires et artistiques ? Ou y a-t-il quelque chose de plus complexe dans le rapprochement qu'opère Apollinaire entre le Mexique et la télégraphie sans fil ? La salutation « Bonjour mon frère Albert à Mexico » qui domine en typographie extra-large la deuxième page du calligramme semble fournir de nouvelles clés d'interprétation.

4. Révolution

- 19 En réalité, Apollinaire ne s'est jamais rendu au Mexique contrairement à son frère, Albert, qui a bel et bien effectué le voyage. Albert de Kostrowitzky (de son vrai nom) était un employé de banque passionné d'aventures qui avait travaillé en Russie, puis en Angleterre, avant de s'embarquer pour le Mexique au début de l'année 1913. Le 9 février, son navire accoste au port de Veracruz dont il est fait mention dans « Lettre-Océan » et, le lendemain, il poursuit son voyage par voie terrestre jusqu'à la capitale. Cependant, Albert n'aurait pu choisir pire moment pour arriver à Mexico : le 10 février 1913 marque le début de la « *decena trágica* », les dix jours tragiques, qui plongent la capitale dans l'un des épisodes les plus sanglants de la révolution mexicaine. Pendant ces dix jours, Mexico est le théâtre d'affrontements impitoyables entre des armées rivales qui laissent la ville à feu et à sang.
- 20 Immédiatement après son arrivée dans la capitale, Albert de Kostrowitzky se cache chez un compatriote français et correspond régulièrement avec son frère, Guillaume, pour le tenir informé de la situation. Les cartes postales d'Albert nous offrent un témoignage inédit de la perception d'un étranger soudainement emporté dans les tourments de la Révolution. Il y décrit avec précision les commerces fermés, les morts et les blessés. Le 19 février, dernier jour de la décennie tragique, il commente : « Les combats ont cessé hier. Plus de coups de canon. On s'y habitait. Les mitrailleuses tiraient 40 ou 50 coups sans interruption. Lors de mon premier jour ici, j'ai vu des gens se faire tirer par les fenêtres de la maison où j'habite⁶ ».
- 21 Albert a donc survécu à cet événement politique majeur, il est resté au Mexique pendant plusieurs années et a continué à écrire régulièrement à son frère. Ses lettres révèlent pourtant une curieuse incapacité à saisir les complexités de la situation politique ainsi que les subtilités de la vie mexicaine. Dans une lettre datée du 12 juillet 1914, quelques mois après l'invasion américaine de Veracruz, Albert déplore que la vie à Mexico ne soit pas aussi animée que celle des quartiers bohèmes de Paris : « Il n'y a pas de littérature populaire au Mexique », raconte-t-il « pas de chanteurs à voir dans les rues de la ville. Les Indiens ne savent ni lire ni écrire et ils dorment sur des nattes à même le sol... Il n'y a pas d'amusements, sauf la musique militaire et le cinéma, où l'on projette surtout des films français et italiens⁷ ».

- 22 Dans la même lettre, il commente également les vicissitudes du service postal en temps de révolution : « Je n'ai jamais reçu ton livre *La fin de Babylone* », raconte-t-il à Apollinaire. « Il a dû se perdre autour de Tembladeras, près de Vera Cruz, où ils ont laissé de nombreux sacs de courrier. L'acheminement du courrier depuis l'Europe a déjà été interrompu trois fois depuis l'invasion américaine⁸. Même les correspondances n'étaient pas à l'abri de la violence de la révolution, et Albert rapporte des rumeurs selon lesquelles des sacs de courrier entiers auraient été brûlés.
- 23 Il s'avère ainsi que les fragments de texte qui composent « Lettre-Océan » ne sont pas aussi aléatoires qu'ils en ont l'air. Beaucoup d'entre eux sont directement tirés des descriptions de la vie mexicaine dont Albert ponctue régulièrement ses lettres. Les phrases « *REPUBLICA MEXICANA / TARJETA POSTAL* », sont par exemple transcrites du texte imprimé au verso de l'une de ses cartes postales, reproduites dans l'*Album Apollinaire*⁹ ; l'expression « Jeunes filles à Chapultepec » s'inspire quant à elle d'une autre carte où était représenté le château de Chapultepec, monument emblématique de Mexico, qui a d'ailleurs ensuite été choisi comme site de la plus haute antenne radio du Mexique. Tandis que les vers qui suivent, situés en haut de la première page du poème, paraphrasent les efforts d'Albert pour faire parvenir son courrier jusqu'en France :
- Les voyageurs de l'Espagne devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu
de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sûr¹⁰.
- 24 « Lettre-Océan », comme le suggère son titre, est donc également un poème sur les difficultés de communication entre le Mexique et la France. Les lettres d'Albert devaient traverser l'Atlantique pour parvenir à son frère, un voyage douloureusement lent, même en temps de paix. On ne peut qu'imaginer l'angoisse qu'Apollinaire a dû ressentir en apprenant la nouvelle de la guerre civile au Mexique et de ses nombreux morts, d'autant plus que les missives rassurantes envoyées par son frère ne lui parvenaient que des semaines plus tard. « Ta voix me parvient malgré l'énorme distance », dit le poète dans le deuxième vers de « Lettre-Océan ». Or, la technologie radiophonique n'était pas assez avancée en 1913 pour envoyer des messages vocaux, la seule méthode fiable pour faire passer des messages à travers l'océan était alors le radiotélégraphe.
- 25 Une phrase du poème révèle en effet que la correspondance des deux frères ne se limitait pas aux cartes postales et aux lettres. Dans l'un des fragments textuels irradiant de la deuxième spirale se lit : « le / cablo / gramme / compor / tait / 2 / mots : / EN / SURETE ». En arrivant à Mexico, Albert voulait informer sa famille qu'il était sain et sauf, et le seul moyen rapide et fiable pour envoyer son message était la radiotélégraphie. Les messages, qui devaient être courts et précis, l'ont incité à envoyer deux mots : « en sureté », pour signifier qu'il n'avait pas été victime des événements politiques. Apollinaire, captivé par le message de son frère, a ainsi écrit un poème entier pour célébrer le radiotélégramme, « lettre » moderne capable de traverser « l'océan » presque instantanément et de contourner le tumulte révolutionnaire.
- 26 Les radiotélégrammes étaient reçus dans des bureaux radiotélégraphiques par l'entremise de procédés complexes : un opérateur écoutait les signaux en code morse (préalablement enregistrés sur une bande magnétique pour référence ultérieure) et retranscrivait chaque lettre du message au fur et à mesure qu'il arrivait. La salle de réception était ainsi une véritable chaîne de montage du langage : les mots et les

phrases – comme le « en sureté » d'Albert – étaient assemblés lettre par lettre par des agents littéralement pris entre deux machines : le poste radiotélégraphique et la machine à écrire. Au moment de recevoir le message, Apollinaire a dû être profondément impressionné par la transformation du langage – le support de son travail – en un produit sérialisé. Ce n'est pas un hasard si le poète a commencé à expérimenter l'écriture calligraphique au même moment que les échanges radiotélégraphiques avec son frère.

- 27 Le terme « Lettre-Océan » n'est pourtant pas une invention d'Apollinaire. Il s'agissait plutôt d'un nom commun pour les radiotélégrammes envoyés vers ou depuis les navires. Blaise Cendrars publie également un petit poème en prose du même titre en 1924. La composition décrit l'émerveillement du poète, fasciné par la possibilité d'envoyer et de recevoir des « lettres océaniques » alors qu'il naviguait vers l'Amérique du Sud :

La lettre-océan n'est pas un nouveau genre poétique
C'est un message pratique à tarif régressif et bien meilleur marché qu'une radio
[...]
La lettre-océan n'a pas été inventée pour faire de la poésie
Mais quand on voyage quand on commerce quand on est à bord quand on envoie
des lettres-océan
On fait de la poésie¹¹.

- 28 La « Lettre-Océan » d'Apollinaire est donc bien de la poésie, mais d'un genre nouveau. C'est un poème sur le Mexique et la radio, sur la révolution et le télégraphe sans fil. Curieusement, ce texte démontre que la transmission radiotélégraphique et les révolutions ont des effets similaires sur le langage. Alors qu'Albert se plaint que les combats en cours entraînent la destruction de sacs de courrier et que les communications postales soient désordonnées et fragmentaires, les contraintes de la radiotélégraphie obligent de même les écrivains à adopter un style partiellement inachevé. Et si la Révolution a transformé les rues de Mexico en un champ de bataille chaotique jonché de cadavres, Apollinaire crée à son tour un désordre textuel similaire sur les pages de son calligramme. Comme les foules révolutionnaires – ou les ondes radio – les mots de la page sont animés d'une énergie anarchique qui les fait courir en spirales multidirectionnelles ; une prose chaotique et fractionnée, en phase avec la fragmentation radiotélégraphique. Apollinaire n'écrit pas seulement sur la radiotélégraphie : son langage même est façonné par la stricte économie du médium. « Lettre-Océan » devient l'un des exemples les plus clairs de la théorie de Marinetti d'une écriture révolutionnaire inspirée par la radio.
- 29 Marinetti écrivait en effet dans l'un de ses premiers manifestes : « il faut détruire la syntaxe » et écrire télégraphiquement, « avec l'économie et la rapidité que le télégraphe impose aux reporters et correspondants dans leurs dépêches superficielles¹² ». Dans son *Manifeste du Stridentisme*, Manuel Maples Arce en arrive à une conclusion similaire et considère qu'à l'ère moderne, il est « télégraphiquement urgent d'employer une méthode [d'écriture] radicaliste et efficace¹³ ». Or, la « Lettre-Océan » d'Apollinaire n'est pas seulement télégraphique, elle est également radiotélégraphique.
- 30 Comme la machine à écrire, la radio a un effet « désublimateur » sur la littérature. Un poème véritablement inspiré de la radio, comme « Lettre-Océan », abandonne les thèmes transcendants de la Littérature au profit de faits simples et quotidiens, comme dire bonjour à son frère ou transcrire l'argot mexicain. Le calligramme, avec

son mélange de phrases aléatoires, est en ce sens extrêmement proche de la « *Máquina-de-Escrever* » de Mario de Andrade, qui présente des réflexions similaires (« ils ont volé la machine à écrire de mon frère¹⁴ »). Si le poème d'Andrade inaugure une « littérature des machines à écrire et des petites annonces », la composition d'Apollinaire est un exemple convaincant d'une forme de « littérature radiophonique ». Apollinaire n'a peut-être jamais compris les Mayas, mais il a très bien compris la radio !

- 31 Cet échange transatlantique entre Paz et Apollinaire, entre Guillaume et les Mayas, entre la transmission sans fil et la poésie d'avant-garde, est l'illustration de ce que nous pourrions nommer la condition radiophonique de la modernité. La navette étourdissante à travers les continents qui caractérise à la fois la « Lettre-Océan » et le « *Poema Circulatorio* » est une représentation métaphorique du *modus operandi* de la radiodiffusion et de sa capacité à abolir les distances et à franchir les frontières nationales. Une ubiquité qui a inspiré les artistes depuis Marinetti jusqu'au critique allemand Rudolph Arnhem, auteur d'un essai sur la radio¹⁵.
- 32 Si Octavio Paz n'était certainement pas conscient de la fascination d'Apollinaire pour la radiotélégraphie, il est malgré tout parvenu à rendre hommage au médium et à ses ondes invisibles par une sorte d'inconscient radiophonique – version sans fil de ce que Walter Benjamin nomme « l'inconscient optique » – qui sous-tend la plupart des littératures modernes, de Marcel Proust à Salvador Novo, de T. S. Eliot à César Vallejo, de Marinetti à Mario de Andrade, de John Dos Passos à Xavier Villaurrutia. Obsédées par la modernité, toutes ces figures ont, à leur façon, évoqué textuellement leur rencontre avec la transmission radiophonique. Et pour cause, radio et littérature moderne partagent une même impulsion cosmopolite pour outrepasser les barrières nationales et linguistiques, une appétence commune pour l'expression chaotique et fragmentaire, ainsi qu'un rapport particulier aux révolutions politiques qui ont marqué l'histoire du XX^e siècle.

5. Coda

- 33 Revenons maintenant, après ces multiples détours, au « *Poema circulatorio* » de Paz : on comprend alors pourquoi il a choisi de rendre hommage à Apollinaire et sa « Lettre-Océan ». La fascination d'Apollinaire pour le Mexique, le pays des Mayas, les demoiselles de Chapultepec et les *hijos de la chingada* fait écho à celle de Paz pour la France, pays de la bohème artistique, des expérimentations d'avant-garde et des images surréalistes. Apollinaire était un poète français écrivant sur un pays lointain qu'il n'avait jamais visité ; Paz un poète mexicain qui rêvait d'un pays dans lequel jamais il ne se sentirait dépaysé.
- 34 Cette fascination mutuelle éclaire les vers du « *Poema circulatorio* » qui présente le surréalisme comme un « *espejo magnético* », un miroir magnétique, où se reflète l'attirance de l'Europe pour le Mexique et du Mexique pour l'Europe. « Lettre-Océan » et « *Poema circulatorio* » établissent un dialogue trans-temporel et transatlantique qui incarne parfaitement les valeurs de la poésie d'avant-garde, de même que les possibilités techniques introduites par la radiophonie, une parole qui voyage d'un continent à l'autre, qui passe d'une langue à autre, de la France au Mexique et du Mexique à la France : voici la magie de la radiophonie !

BIBLIOGRAPHIE

- Andrade, Mario de, 1993, « Máquina-de-Escriver », *Losango caqui, Poesias Completas*, Belo Horizonte, Villa Rica [1928].
- Apollinaire, Guillaume, 1914, « Lettre-Océan », *Les soirées de Paris*, 25, n. p.
- Apollinaire, Guillaume, 1987, *Correspondance avec son frère et sa mère*, Gilbert Boudar et Michel Décaudin (éd.), Paris, Librairie José Corti.
- Adéma, Pierre-Marcel – Décaudin, Michel (éd.), 1971, *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard.
- Arnheim, Rudolf, 1986, *Radio*, Salem, Ayer.
- Breton, André, 2017, « Manifeste du surréalisme (1924) », *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais.
- Cendrars, Blaise, 1992, « Lettre-Océan », *Complete Poems*, Ron Padgett (trad.), Berkeley, University of California Press.
- Maples Arce, Manuel, 1991, « Actual No. 1 », *Las vanguardias latinoamericanas*, Jorge Schwartz (éd.), Madrid, Cátedra.
- Marinetti, Filippo Tommaso, 1996, « Futurist Sensibility and Wireless Imagination », *Selected Poems and Related Prose*, Luce Marinetti (éd.), New Haven, Yale University Press.
- Paz, Octavio, 1995, « Poema circulatorio (para la desorientación general) », *Obras completas*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 6 t.
- Perloff, Marjorie, 1986, *The Futurist Moment*, Chicago, University of Chicago Press.

NOTES

1. Paz 1995, pp. 331-333.
2. Breton 2017, p. 49.
3. Paz 1995, p. 332.
4. Apollinaire 1914, n. p.
5. Perloff 1986, p. 205-213.
6. Apollinaire 1987, p. 140.
7. *Ibid.*
8. *Ibid.*
9. Adéma, Décaudin 1971, p. 186.
10. Il reprend notamment presque mot pour mot les derniers mots de l'une de ses lettres : « J'envoie cette lettre avec un Espagnol qui part demain. De cette façon, il te parviendra à coup sûr. Il y a des rumeurs selon lesquelles l'Espagne n'a pas navigué hier », Apollinaire 1987, p. 142.
11. Cendrars 1992, p. 150.
12. Marinetti 1996, p. 87. Traduction personnelle. Sauf mention contraire toutes les traductions sont de l'auteur du présent article.
13. Maples Arce 2002, p. 270.
14. Andrade 1993, p. 124.

15. Arnheim qui a écrit : « La TSF [...] passe tous les douaniers, n'a pas besoin de câble, pénètre tous les murs et même dans les perquisitions, il est très difficile à attraper », Arnheim 1986, p. 10.

RÉSUMÉS

Cet article propose une analyse des liens qui unissent deux figures majeures du surréalisme : le poète français Guillaume Apollinaire, revendiqué par André Breton comme l'une des principales sources d'inspiration du mouvement, et le poète mexicain Octavio Paz, qui demeure l'un des plus fervents défenseurs et diffuseur du surréalisme en Amérique latine. L'argument repose sur une lecture croisée du calligramme « Lettre-Océan » (1914) d'Apollinaire et du « Poema circulatorio » (1973) de Paz. Deux poèmes qui, bien qu'écrits avec plus de cinquante ans d'intervalle, établissent un dialogue transatlantique révélant la fascination mutuelle de l'Europe pour le Mexique et du Mexique pour l'Europe avec pour fil conducteur la poésie surréaliste et l'expérimentation d'avant-garde.

This article analyzes the links between two major figures of Surrealism: the French poet Guillaume Apollinaire, whom André Breton considers to be one of the movement's main sources of inspiration, and the Mexican poet Octavio Paz, who remains one of Surrealism's most fervent supporters and promoters in Latin America. The argument is based on a cross-reading of Apollinaire's calligram «Lettre-Océan» (1914) and Paz's «Poema circulatorio» (1973). These two poems, written more than fifty years apart, establish a trans-Atlantic dialogue revealing the mutual fascination of Europe for Mexico and Mexico for Europe, with surrealist poetry and avant-garde experimentation as a common thread.

Este artículo analiza los vínculos que unen a dos grandes figuras del surrealismo: el poeta francés Guillaume Apollinaire, a quien André Breton reivindica como una de las principales fuentes de inspiración del movimiento, y el poeta mexicano Octavio Paz, uno de los más fervientes defensores y difusores del surrealismo en América Latina. El argumento se basa en una lectura cruzada del caligrama de Apollinaire «Lettre-Océan» (1914) y el «Poema circulatorio» (1973) de Paz. Estos dos poemas, escritos con más de cincuenta años de diferencia, establecen un diálogo transatlántico que revela la fascinación mutua de Europa por México y de México por Europa, con la poesía surrealista y la experimentación vanguardista como hilo conductor.

INDEX

Palabras claves : poesía, literatura comparada, México, siglo XX, Paz (Octavio), surrealismo, Apollinaire (Guillaume), radio

Keywords : poetry, comparative literature, Mexico, 20th century, Paz (Octavio), surrealism, Apollinaire (Guillaume), radio

Mots-clés : poésie, littérature comparée, Mexique, XXe siècle, Paz (Octavio), surréalisme, Apollinaire (Guillaume), radio

AUTEUR

RUBÉN GALLO

Princeton University

Rubén Gallo est actuellement professeur de littérature latinoaméricaine et comparée à l'université de Princeton. Il est l'auteur de *Proust's Latin Americans* (2014), de *Freud's Mexico* (2010, MIT Press), et de *Mexican Modernity* (2005, MIT Press).

gallo@princeton.edu

Mito y utopía en los estudios sobre surrealismo latinoamericano

Myth and utopia in studies on Latin American surrealism

Mythe et Utopie dans les études sur le surréalisme latino-américain

Janeth Alejandra García Herrera

- 1 América Latina se ha considerado a lo largo de su historia como el continente del futuro, aquel donde las aspiraciones políticas, culturales y económicas de muchos escritores e intelectuales europeos se han visto cumplidas o representadas. Durante el exilio provocado por la segunda guerra mundial, los surrealistas fueron uno de los grupos que vieron sus esperanzas proyectadas sobre el territorio especular de América Latina. Como lo desarrolla Juan Sebastián Fajardo Devia en su artículo sobre la dialéctica de la utopía en América Latina, además de convertirse en el paradigma de la utopía renacentista y moderna, el continente sirvió como parangón también de la utopía surrealista, ya que «el humanismo surrealista se jugó la experiencia de una epistemología poética integradora que halló en la inteligencia americana una favorabilidad relativa¹».
- 2 Sin embargo, este artículo no busca alimentar la literatura sobre las diferentes lecturas utópicas que surrealistas europeos como Artaud, Perét, Breton o Paalen proyectaron sobre el continente, sino que, siguiendo el camino contrario, se busca reconstruir algunas de las lecturas que desde América Latina se hicieron sobre el surrealismo en relación con las aspiraciones de revolución y de un mundo nuevo en varios momentos de la historia. Los autores y épocas estudiados serán los peruanos José Carlos Mariátegui y César Vallejo a finales de los años 1920, el español exiliado en México Juan Larrea, a mediados de los cuarenta, y el colombiano Carlos Martín a finales de los ochenta.
- 3 Las lecturas de estos autores tienen en común que se enmarcan en una concepción milenarista de la historia donde el mundo se encuentra cerca del fin y, por lo tanto, de un nuevo comienzo. Por esta razón, varios de ellos plantearán la base de la creación del nuevo mundo como una utopía vinculada a una función mítica que se adjudica al surrealismo. Por un lado, el mito se entiende aquí en términos cercanos a los

propuestos por Mircea Eliade, es decir, en relación con «las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el mundo²». El mito no haría referencia entonces al origen del mundo, sino a un reencantamiento de este, una recuperación no de un tiempo anterior, sino de un estado de comunión que no está relacionado con los dioses, ni con la búsqueda de una trascendencia. Al perder su contenido religioso, el mito se transforma «en una imagen profana de reencantamiento o, mejor, en una forma no religiosa de recuperar lo sagrado³». En el surrealismo, lo sagrado está lejos de cualquier trascendencia y se plantea más bien en términos de expansión de lo real y de la existencia misma. Esta concepción del mito estaría entonces más cercana a la búsqueda de correspondencias de los románticos y simbolistas, solo que ahora no se trata solo de cambiar la vida, sino también el mundo, como afirmaba Breton al final de su *Position Politique du Surréalisme* en 1935⁴.

- 4 Por otro lado, en los autores analizados este reencantamiento del mundo se presenta como una utopía, como una aspiración que está pendiente por realizarse en el futuro y que en la mayoría de los casos está relacionada de manera directa o indirecta con la transformación social del mundo. Según Fátima Vieira, en su origen el concepto de utopía estaba relacionado con la posibilidad de crear un mundo mejor, pero siempre como posibilidad y no como realización. Se trataba de un ejercicio teórico que no tenía lugar en el tiempo ni en el espacio. Sin embargo, «solo en las últimas décadas del siglo XVIII, las utopías estarían localizadas en el futuro; y solo entonces las utopías dieron lugar a la esperanza⁵». Un siglo más tarde, las teorías de Marx y Engels no solo pondrían la utopía del fin de la lucha de clases como realizable en el futuro, sino que formularían «el cumplimiento de la utopía como parte del desarrollo histórico», y por lo tanto, «el presente debería verse entonces en términos de su cumplimiento en el futuro⁶». De acuerdo con esto, en el siglo XX la utopía sería entendida ya no etimológicamente como un no-lugar, sino en términos de posibilidad futura. Por eso, para muchos intelectuales, entre ellos los surrealistas, «la utopía será considerada no como un concepto esencialista, sino en términos de proceso o búsqueda⁷». La utopía adquiere así ya no un carácter programático, sino un potencial latente, una fuerza que impulsa la acción hacia el futuro, sea esta la revolución social o artística, la transformación del mundo o de la vida.
- 5 Según Löwy, «la aspiración revolucionaria está en la fuente misma del surrealismo», por eso «todo indica que para Breton mito y utopía eran inseparables⁸». La utopía sería entonces una fuerza motora hacia el reencantamiento del mundo, hacia la creación de un mito colectivo cuya realización está siempre por venir: «la fusión futura de esos dos estados aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad⁹». Utopía y mito estarían entonces vinculados por una relación de fuerza y acción: mientras que la utopía es un impulso a la acción, el mito vendría a presentarse como el contenido de la acción, es decir, como las estrategias de recuperación de un mundo sagrado, en este caso, no trascendente. De acuerdo con lo anterior, la hipótesis del artículo plantea que mito y utopía, entendidos en los términos explicados anteriormente, fueron conceptos clave para las lecturas del surrealismo en Latinoamérica y sirvieron tanto para establecer una continuidad entre el «viejo» y «nuevo» mundo, en términos históricos, artísticos y culturales, como para plantear caminos posibles para la unión del arte y de la vida. Para comprobar esto, primero se hará una lectura de las posiciones de César Vallejo y José Carlos Mariátegui como paradigmáticas de las primeras recepciones del surrealismo en Latinoamérica. A

continuación, se analizará el texto de Juan Larrea, «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo», en diálogo con los textos de Pierre Mabille y otros autores de la época. Finalmente, se analizarán los planteamientos de *Hispanoamérica: mito y surrealismo* de Carlos Martín y algunas implicaciones de lo real maravilloso en esta historia de recepción y formulación de un surrealismo latinoamericano.

1. Dos polos de interpretación marxista: Mariátegui y Vallejo

- 6 En 1926, en un artículo titulado «Arte, revolución y decadencia», el peruano José Carlos Mariátegui afirma que «en el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia¹⁰». Según Mariátegui, la decadencia de la sociedad capitalista ha devenido en una crisis del arte que se manifiesta en su atomización, es decir, en la infinita y centrífuga proliferación de movimientos que surgieron a principios del siglo XX. Sin embargo, sigue Mariátegui, esta crisis es el anuncio del arte del porvenir, un periodo de transición y renovación que se aparta del ya desahuciado absoluto burgués, pues dentro de esos movimientos estaban surgiendo algunos que a la vez que reconocían la crisis anunciaban una reconstrucción. Solo el alma revolucionaria es capaz de crear un verdadero «arte nuevo», dice Mariátegui, porque el alma de la decadencia está vacía y no puede ofrecer nada más allá de una innovación técnica que carece de consecuencias en el mundo objetivo¹¹.
- 7 La formación marxista de Mariátegui puede identificarse en este artículo en la relación que establece entre arte y política, en la significación histórica que da a los acontecimientos y en su fe en que la decadencia de la civilización capitalista es el anuncio de un orden nuevo en el arte y la sociedad. Según Mircea Eliade, «para el marxismo los acontecimientos no son una sucesión de arbitrariedades; acusan una estructura coherente y, sobre todo, llevan a un fin preciso: la eliminación final del terror a la historia, la “salvación”¹²». Mariátegui intuyó muy pronto las cualidades míticas del pensamiento marxista y su función de satisfacer las necesidades espirituales en el hombre. En un artículo de 1925, titulado «El hombre y el mito», Mariátegui ya denunciaba la vacuidad del absoluto burgués y afirmaba que la Razón y la Ciencia de la civilización burguesa habían minado el campo religioso y ahora «ni la Razón ni la Ciencia pueden satisfacer toda la necesidad de infinito que hay en el hombre¹³». Por eso, a diferencia de la burguesía, el proletariado y su fuerza revolucionaria tienen una «fe vehemente y activa» que los impulsa, «es la fuerza del mito» y ese nuevo mito es la revolución social¹⁴. «Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra», dice Mariátegui, gracias al «carácter religioso, místico, metafísico del socialismo¹⁵».
- 8 La política estaría en el pensamiento de Mariátegui en la dimensión del mito, es decir, vendría a ocupar el plano que antes ocupaba la religión al darle al hombre no solo un sistema de valores, sino también una trama histórica que desemboca en la esperanza futura de la revolución. «El mito mueve al hombre en la historia¹⁶», afirma Mariátegui. Gracias a esto, el hombre ya no andaría errante y desesperanzado, sino que la promesa de la revolución convertida en mito sería su meta y guía: «el hombre no puede marchar sin una fe, porque no tener una fe es no tener una meta. Marchar sin una fe es *patiner sur place*¹⁷». Metafóricamente, el mito en Mariátegui se presenta relacionado con elementos dinámicos y de movimiento, pero no de movimiento estático, sino de desplazamiento. El mito, que se identifica en su correlato religioso con la fe, se

convierte en una fuerza propulsora, activa, que se mueve y avanza, que tiene una dirección y una meta.

- 9 Desde este marco de interpretación, Mariátegui lee y ubica históricamente la propuesta de los surrealistas. Mariátegui afirmaba ya en 1926 en «El grupo surrealista y Clarté» que contrario al dadaísmo, el surrealismo era un movimiento y una doctrina, ya que [...] por su antirracionalismo se emparenta con la filosofía y psicología contemporáneas. Por su espíritu y por su acción, se presenta como un nuevo romanticismo. Por su repudio revolucionario del pensamiento y la sociedad capitalistas, coincide históricamente con el comunismo, en el plano político¹⁸.
- 10 En su «Balance del suprarrealismo», que aparece en 1930, Mariátegui seguía afirmando que «ninguno de los movimientos literarios y artísticos de vanguardia de Europa occidental ha tenido, contra lo que baratas apariencias pueden sugerir, la significación ni el contenido histórico del suprarrealismo¹⁹». De acuerdo con lo anterior, la significación histórica del surrealismo para Mariátegui estaría entonces vinculada con su voluntad «destruktiva» de los paradigmas del racionalismo y sobre todo con su filiación marxista y su espíritu romántico en cuanto búsqueda social y espiritual del hombre.
- 11 Esta doble identificación del surrealismo con el comunismo y el romanticismo revela la particularidad del pensamiento marxista en Mariátegui. Lejos de una fe ciega en el progreso y el triunfo de la revolución social y material, Mariátegui reconoce la urgencia del mito, es decir, de satisfacer las necesidades espirituales del hombre. Por esto, la lectura marxista de Mariátegui estaría lejos de la ortodoxia comunista y más cerca de lo que se ha llamado «marxismo gótico» o, como lo llama Michael Löwy, «marxismo romántico», en cuanto la preocupación por satisfacer las necesidades espirituales del hombre, entendidas en términos no religiosos, es tan urgente como la transformación de sus condiciones materiales. Según Löwy, el marxismo gótico podría entenderse como un materialismo histórico que reconoce y se interesa por lo maravilloso y la parte irracional de la revolución. En otras palabras, vendría a ser «una lectura de la teoría marxista inspirada en Rimbaud, Lautréamont, y la novela gótica inglesa (Lewis, Maturin), sin perder de vista ni por un instante la necesidad vital de combatir el orden burgués²⁰». Por su parte, el marxismo romántico, explica Löwy, implica un rechazo a la racionalidad de la sociedad industrializada y una cierta nostalgia por un pasado anterior al capitalismo que deja de ser mera añoranza y se convierte en una fuerza revolucionaria que busca transformar un mundo desencantado y frío, carente de todo misterio. Löwy no establece una distinción clara entre el marxismo gótico y el romántico, pero es posible afirmar que ambos coinciden en su antirracionalismo y en su intento por «reencantar» un mundo reificado por el capitalismo, cualidades que Löwy identifica en el marxismo de Mariátegui, pero también en el de Breton, Benjamin, Bloch o Marcuse²¹.
- 12 El mito en el marxismo romántico adquiere, como ya lo hemos visto en Mariátegui, una cualidad utópica, en tanto promesa por cumplirse, fuerza de avance y esperanza futura. De acuerdo con Löwy, en su *Discourse on Mythology* de 1800, Schlegel sitúa la Edad de Oro en que los hombres son dueños de sus poderes divinatorios como una era por venir, es decir, en el futuro y no en un pasado al que se debe retornar. Al hacer esto, dice Löwy, «Schlegel transfigura el mito en energía utópica e inviste la mitopoética de un poder mágico²²». En estos términos, mito y utopía estarían unidos por la aspiración a un mundo mejor y, en un contexto marxista, esa aspiración adquiere un sentido de acción

en la revolución. Años después de la muerte de Mariátegui, en el prefacio a su *Position politique du surréalisme*, Breton corroboraba que su preocupación durante los últimos diez años había sido conciliar el surrealismo como modo de creación de un mito colectivo con el movimiento mucho más general de liberación del hombre. Este es el potencial que Mariátegui defendió y vislumbró ya en los albores del movimiento surrealista. En su «Balance del suprarrealismo», Mariátegui critica algunas frases del segundo manifiesto que califica de infantiles o «ambiciosas, de intención epatante y ultraísta²³» que, dado el punto histórico que ha alcanzado el movimiento, no le puede excusar. No obstante, también reafirma la significación histórica del que considera «es verdaderamente, un movimiento, una experiencia²⁴», ya que la empresa surrealista se concibe como un proceso en constante cambio: Dadá en su infancia, luego la pubertad con su correspondiente crisis y, finalmente, la adultez con la consecuente responsabilidad política que se manifestó en su unión al partido comunista. Aunque Mariátegui no llegaría a ver la ruptura definitiva entre el surrealismo y el comunismo, su simpatía hacia el movimiento, como hemos visto hasta ahora, estaba más ligada al espíritu romántico y al potencial utópico que percibía en la revolución espiritual que buscaban los surrealistas.

- 13 Muchas de las primeras lecturas del surrealismo en América Latina estuvieron marcadas por esta interpretación marxista de la historia y, de acuerdo con sus distintas visiones, condenaron o alabaron la empresa surrealista. Bajo este marco interpretativo, César Vallejo publicó en 1930 su «Autopsia del Superrealismo», donde afirma que solo cuando el surrealismo se vinculó al partido comunista adquirió cierta relevancia histórica: «De simple fábrica de poetas en serie, se transforma en un movimiento político militante y en una pragmática intelectual realmente viva y revolucionaria²⁵». Como Mariátegui, Vallejo también identifica la proliferación de escuelas e ismos como un síntoma de la decadencia de la civilización capitalista, pero, a diferencia del primero, no concibe este síntoma como un anuncio de la reconstrucción futura. Para Vallejo, no es el romanticismo el que estaría detrás del lado espiritual de la revolución, sino que «el verdadero y único espíritu revolucionario de estos tiempos [es] el marxismo²⁶». Mientras que, para Mariátegui, la revolución social tenía también una dimensión mítica, Vallejo afirma con vehemencia que «no hay más que una sola revolución: la proletaria y que esta revolución la harán los obreros con la acción y no los intelectuales con sus “crisis de conciencia”²⁷». Según Vallejo, en el surrealismo pesaron más el pesimismo y la desesperación que marcaron sus inicios. Este pesimismo y esta desesperación, acota Vallejo, «a su hora pudieron motorizar eficazmente la conciencia del cenáculo²⁸». No son pues negativos del todo, pero «deben ser siempre etapas y no metas. Para que ellos agiten y funden el espíritu, deben desenvolverse hasta transformarse en afirmaciones consecutivas²⁹». No obstante, para Vallejo, los surrealistas no pudieron superar «su famosa crisis moral e intelectual» con «formas realmente revolucionarias, es decir, destructivo-constructivas³⁰».
- 14 Esta concepción del pesimismo como un momento positivo que motiva la acción revolucionaria parece estar relacionada con la propuesta de Pierre Naville en 1927 en un artículo publicado en *La révolution surréaliste*. En este artículo, Naville pone el pesimismo «en el origen del método revolucionario de Marx³¹», ya que lo entiende no como una desesperación social, sino como una desconfianza que le impide al hombre esperar en sus contemporáneos y lo lleva a buscar «medios extremos para escapar de las utilidades y decepciones de una época de compromiso³²». Por eso, ese pesimismo estaría lejos de la contemplación y el escepticismo, dice Naville, y haría falta

organizarlo para la acción. Este artículo lo escribe Naville en un intento por conciliar el surrealismo con el comunismo, poniendo este tipo de pesimismo como piedra de toque entre los dos movimientos. No obstante, un año más tarde Naville abandonaría el surrealismo por seguir un comunismo más «concreto»: «A este problema, se podría añadir que Naville, a diferencia de los surrealistas, no era un romántico³³». El pesimismo de los revolucionarios surrealistas se entendería entonces en los términos en que lo define Löwy, como motivado no por una fe ciega «en un giro y cierto triunfo, sino por la profunda convicción sostenida de que es imposible vivir como ser humano, siendo merecedor de tal nombre, sin luchar ferozmente y con voluntad incommovible contra el orden establecido³⁴». Paradójicamente, esta desconfianza en el curso de la historia sería mal vista también por los comunistas, que en 1928 expulsarían a Naville del partido³⁵.

- 15 Según Melanie Nicholson, la opinión negativa de Vallejo sobre el surrealismo se da en un contexto histórico importante de lectura y difusión del pensamiento marxista, pero también influyeron sus propias experiencias vitales: «Breton había llegado a representar para él la antítesis misma de una respuesta válida al sufrimiento humano del que había sido testigo en su Perú natal y en sus viajes alrededor de Europa y la Unión Soviética³⁶». Mientras Breton hablaba de intervenir en la vida mítica del hombre y la creación de un mito colectivo, para Vallejo, era difícil concebir una revolución que no tuviera efectos concretos sobre la vida de las personas. Así lo dejan ver también los versos de uno de sus últimos poemas que apareció en su libro póstumo *Poemas humanos*:

Un cojo pasa dando el brazo a un niño
¿Voy, después, a leer a André Bretón?

Otro tiembla de frío, tose, escupe sangre
¿Cabría aludir jamás al Yo profundo?³⁷

- 16 Los textos de Vallejo y Mariátegui son representativos de los polos que captarían las lecturas de artistas e intelectuales latinoamericanos sobre el surrealismo en el contexto mundial. Sin embargo, no se empezaría a hablar de la relación entre el surrealismo y el continente americano sino hasta casi quince años después, ahora además con el peso de otra guerra mundial, el resultado de la guerra civil española y la migración de muchos artistas e intelectuales, entre ellos varios surrealistas, al continente americano. Solo entonces el mito y la concepción marxista de la historia comienzan a formularse sobre el territorio americano y el surrealismo serviría de bisagra en algunas de estas formulaciones para articular la emergencia de América como el continente del futuro. A continuación, a la luz del marco de interpretación esbozado en esta primera sección, analizaremos brevemente la relación entre Pierre Mabille, Juan Larrea y la revista *Cuadernos Americanos* a principios de los años 1940 en la formulación del mito americano.

2. El «mito inmenso» de Juan Larrea

- 17 No sería sino a principios de los años 1940 que se empezaría a hablar de los vínculos del surrealismo con Latinoamérica y de su significado para la afirmación –o la negación– de una cultura latinoamericana. Quizá sea el texto «El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo», que el exiliado español Juan Larrea publicó en 1944 en la revista *Cuadernos Americanos* de México, uno de los primeros en formular una relación histórica, poética e incluso mítica que ubicaba al surrealismo como bisagra entre el final del viejo mundo y

el advenimiento de uno nuevo, geográficamente localizado en el continente americano. La presencia de varios miembros del grupo surrealista francés (Breton, Artaud, Perét, Buñuel, Ernst, Paalen, Carrington, Moro, Varo, entre muchos otros) y su establecimiento en México, Estados Unidos y otros países de América, junto con los textos, exposiciones y grupos que se produjeron a su alrededor, plantearon más urgentemente la pregunta por la existencia de un surrealismo latinoamericano, así como la necesidad por parte de los artistas e intelectuales de establecer límites y diferencias con el objetivo de alcanzar una independencia cultural e intelectual y con ello la definición de un arte latinoamericano. En este contexto se escribe y lee el texto de Larrea, en relación con el marco de interpretación marxista que identificamos en Mariátegui y Vallejo.

- 18 Juan Larrea había llegado hacía poco a México como exiliado de la guerra civil española y en 1942 ayudó a fundar la revista *Cuadernos Americanos*, junto con el también escritor español León Felipe y el periodista mexicano Bernardo Ortiz de Montellano, gracias al apoyo del economista mexicano Jesús Silva Herzog³⁸. Es en esta revista donde Larrea publica su ensayo en cuatro partes. Larrea presenta el surrealismo como el último producto cultural de Occidente, que después de las guerras civiles y mundiales se ha agotado y ha llegado a su fin. En la misma línea de interpretación mítica de Mariátegui, Larrea construye aquí un mito milenarista de corte marxista. En la formulación de su mito inmenso, Larrea sigue las ideas de *La decadencia de Occidente* de Spengler, pero sobre todo la narrativa propuesta en los *Egrégores Ou la vie des civilisations* de Pierre Mabilie, publicado en 1938. Michael Richardson explica que el concepto de *egrégore*, que Mabilie toma de teorías ocultistas y esotéricas, se refiere a una «fuerza energética por la cual un cuerpo colectivo asume una identidad separada de aquella de los individuos que lo constituyen³⁹». Mabilie teoriza sobre un tipo de estos *egrégores* que sería el de las civilizaciones y, particularmente, sobre el de la civilización cristiana que está llegando a su fin. En el capítulo final, «Afloramiento del Alba», que fue traducido y publicado en 1942 en *Cuadernos Americanos*, Mabilie ve la guerra civil española como «el acontecimiento sensacional que servirá de test para apreciar los diversos componentes de la realidad colectiva de hoy y de mañana⁴⁰». Sin embargo, tras la derrota de los republicanos, «el esfuerzo balbuciente del futuro debe encontrar por sí mismo la fuerza nueva de su devenir⁴¹». Entonces, México acoge a los exiliados españoles, emerge como el lugar de este nuevo devenir y «se dispone a aceptar fraternalmente la tarea de llevar a feliz término la obra renovadora⁴²». Larrea retomará parte de la narrativa de Mabilie en su teleología poético-cultural y se apropiará del término «mito inmenso» que apareció por primera vez en los *Egrégores*.
- 19 En la primera entrega de su ensayo, Larrea establece una genealogía del surrealismo que parte desde Nerval y el romanticismo alemán, pasando por Novalis, Nietzsche, Rimbaud, Apollinaire, Freud y hasta Rubén Darío, es decir, como Mariátegui, le da también una genealogía o filiación romántica al surrealismo, de manera que este viene a ocupar un lugar y una función en la historia. Para Larrea, el punto en común de esta genealogía es la búsqueda de lo sobrenatural en la vida, el elemento mítico, fuera de la religión, y sitúa su comienzo después de la Revolución francesa⁴³. Esta búsqueda, continúa Larrea, se va haciendo progresivamente colectiva, es decir, va de la vida interior nervaliana al anhelo del mito colectivo surrealista, donde encuentra su máximo desarrollo. Larrea identifica esta vocación colectiva del surrealismo no solo en los escritos de Breton y sus compañeros, sino que posiblemente esté relacionada

también con las formulaciones de Pierre Mabilie en *Le Miroir du Merveilleux*, donde se plantea la existencia de un inconsciente colectivo a través del concepto de lo maravilloso. Mabilie afirma en *Le Miroir* que el centro de la vida sensible interior es al mismo tiempo la parte más colectiva de nuestro ser y reconoce que las exploraciones surrealistas a través de las diferentes manifestaciones del automatismo lograron abolir el carácter personal e íntimo de la inspiración y convertirla en una búsqueda de las fuentes de lo maravilloso. No obstante, el surrealismo tiene para Larrea una posición doble, un pie en Europa y otro en América, pero está más cerca de la decadencia que de la revolución. Como el último hijo de Occidente, el surrealismo alcanza a vislumbrar el advenimiento de un nuevo mundo y lo anuncia, pero es incapaz de alcanzarlo por su linaje europeo.

- 20 En la segunda parte de su ensayo, Larrea se ocupa del caso Brauner⁴⁴ y, además de exponerlo, extiende su interpretación hasta las últimas consecuencias, ya que es «el mito Brauner que viene a adjetivar calificativamente el “mito inmenso” de Mabilie⁴⁵». Larrea identifica en el caso Brauner varios elementos míticos como la coincidencia del autorretrato de Brauner, donde se pintaba tuerto años antes de la pérdida del ojo, y la aparición de varias obras surrealistas sobre los ojos que serían para Larrea manifestaciones poéticas que anunciaban el fin de la civilización europea. La cadena de inteligentes conexiones que construye Larrea incluye la escena del ojo y la navaja en *Un chien andalou* de Luis Buñuel y Salvador Dalí, la publicación de los *Egrégores* de Mabilie e incluso su propia interpretación del caso como español y exiliado en México. Larrea destaca el protagonismo de los españoles en el caso Brauner y ve esto como una señal más del desplazamiento del mito hacia América. El sentido histórico que en Mariátegui anunciaba el arte nuevo, se convierte en Larrea en automatismo histórico, es decir, en manifestación de una estructura poética del universo que está latente y espera no solo manifestarse, sino también ser interpretada. Varias veces Larrea recurre a la metáfora de la historia como un sueño, interpretable y latente, y la define «como la realización de los deseos subconscientes de la Humanidad –deseos emitidos a través de aquel individuo que, dormido, fuera de sí y de su inmediato mundo, entra en contacto con la realidad genérico-cósmica⁴⁶». La subjetividad del individuo estaría entonces íntimamente relacionada con la Humanidad y el individuo solo tendría que aprender a interpretar y abrir su mente a las manifestaciones de la historia universal en su propia historia individual. En una reseña que apareció en 1946, en la *Revista Sur*, César Fernández Moreno se pregunta por el tipo de transformación social que plantea Larrea y aunque descubre que esto no queda claro en el ensayo sobre el surrealismo, el autor lo busca en otras intervenciones del mismo Larrea donde afirma que se llegará a «la comunión espiritual y material de los hombres dentro del organismo creador de la universalidad⁴⁷». En este aspecto, la revolución espiritual estaría estrechamente ligada a la revolución social en términos materiales, lo que lo ubica en un espectro cercano a las ideas de revolución del marxismo romántico de Breton y Mariátegui.
- 21 El mito de Larrea es «inmenso» porque tiene en su base una pretensión universalista: se trata de la emergencia de una estructura poética del universo, una «realidad genérico-cósmica» común a todos los hombres, que está latente y mueve la historia buscando su manifestación total y definitiva. Esta manifestación se ha anunciado cada vez con más inminencia, pero su cumplimiento está todavía en el futuro. La latencia del mito inmenso de Larrea es la expresión de su carácter utópico, mientras que los elementos premonitorios y poéticos lo serían de su función mítica. Marcos Canteli concibe la propuesta de Larrea como una utopía melancólica, ya que se trata de la búsqueda por

compensar la pérdida que produjo el fracaso de la República. Bajo esta luz, la utopía sería melancólica porque «la pérdida (el Proyecto de una España republicana) es borrada por el anuncio de la ganancia, la inminencia del Nuevo Mundo⁴⁸». De ahí la importancia que concede al universalismo de la cultura que está por alcanzarse en el Nuevo Mundo: «la utopía de Larrea pretende negar la espectralidad de lo español afirmando el universalismo como voluntad de trascendencia⁴⁹». El mito tendría entonces una función unificadora de la cultura, donde se rompen las contradicciones del hombre y la realidad, pero para el propio Larrea tendría además una función especular, al proyectar el cumplimiento de una posibilidad de trascendencia perdida: «La invocación obsesiva de un “pueblo español sacrificado”, portador de los valores del Nuevo Mundo, hace que el pensamiento de la República se convierta en algo más que un proyecto político para tocar el plano de la trascendencia mítica⁵⁰».

- 22 El mito inmenso que Larrea construye en este texto y que podría considerarse fundacional de los estudios sobre surrealismo latinoamericano no se queda en ese ensayo, sino que la obra ensayística de Larrea y su trabajo intelectual pueden entenderse como un trabajo consciente hacia la utopía. La fundación y el proyecto de la revista *Cuadernos Americanos* tiene como objetivo contribuir a la construcción de ese nuevo mundo que es inminente. Luego de su aparición, la revista fue calificada por uno de sus contemporáneos, Carlos Zalcedo, como «más que una revista, el órgano de expresión de un mito que se pone en marcha, el mito de América lanzada a la conquista de su nuevo mundo⁵¹». Para terminar, vamos a ver algunas de las consecuencias de América Latina como utopía cumplida y la aparición del concepto de lo real maravilloso, a través de la lectura de Carlos Martín en *Hispanoamérica: mito y surrealismo*.

3. Lo maravilloso mítico de Carlos Martín

- 23 Más de cuarenta años después de la publicación del texto de Larrea, Carlos Martín reactiva la discusión de la relación mítica entre el surrealismo y el continente americano en *Hispanoamérica: mito y surrealismo* (1987). Esta vez la relación ya no se concibe en términos de revolución y decadencia, sino que se habla de una aproximación histórica de dos polos: la realidad objetiva y el mito colectivo. La tesis de Martín en este libro parte de los siguientes acontecimientos que se presentan como originarios: el descubrimiento de América que da integridad a la tierra (realidad objetiva) y el surrealismo que lucha por descubrir el hombre integral (mito colectivo). Como en Larrea, Martín también percibe una estructura poética de corte sobrenatural que ha aproximado estos dos acontecimientos de manera paralela a lo largo de la historia para alcanzar por fin la síntesis en un nuevo mundo. Recurriendo a los conocidos versos de Novalis de «El mundo se convierte en sueño» y «El sueño se convierte en mundo», Martín explica cómo la aproximación de la realidad americana y la concepción surrealista existía desde antes de su existencia objetiva.
- 24 Por un lado, con el verso «El mundo se convierte en sueño» Martín retoma la metáfora de Larrea de la historia como sueño. Sin embargo, mientras que en Larrea la historia permitía la interpretación simbólica de las manifestaciones de lo poético, es decir, la universalidad en las realidades subjetivas, como en el caso Brauner, para Martín se trata de manifestaciones artísticas que prefiguran el deseo colectivo que se está cumpliendo en el presente. En este sentido, Martín afirma que América ya había sido prefigurada en la literatura, desde el mito de la Atlántida hasta la *Divina Comedia*⁵². Por

otro lado, «El sueño se convierte en mundo» gracias a que el surrealismo reactiva el mito, lo maravilloso en la vida cotidiana, a través de las fuentes míticas del nuevo mundo y al reconocer en América el cumplimiento de sus postulados. En este sentido, América cumple la función de ensanchar no solo el territorio físico del mundo, con la llegada de Colón, sino también su horizonte mítico, con la llegada de los surrealistas. Mientras que en el mito de Larrea, la estructura poética o mítica de la historia alteraba el orden teleológico de los acontecimientos y borraba la distinción entre historia y sujeto, estableciendo interrelaciones simbólicas entre lo individual y lo universal; para Martín se trata más bien del poder del descubrimiento que en el plano mítico termina por borrar las fronteras de lo físico y lo simbólico, la geografía y la historia, y muestra que pasado, presente y futuro están contenidos el uno en el otro. Por eso, para Martín, en América «se dan la mano la prehistoria y la utopía⁵³».

- 25 Con la abolición del tiempo en América, la utopía deja de estar en el futuro y pasa a habitar tanto el presente como el pasado. El mito se aproxima en diferentes momentos de la historia hasta encontrar su exégesis en el surrealismo y su definición en el concepto de lo real maravilloso, como lo planteó Alejo Carpentier en 1949 en su prólogo a *El reino de este mundo*⁵⁴. El libro de Martín esboza una serie de correspondencias entre los postulados surrealistas y elementos de la realidad histórica, literaria, geográfica, etc., de América a modo de «comprobaciones». Desde esta perspectiva, «la visión de América Latina se presenta como un inmenso mural en que la aproximación de elementos disímiles recuerda un montaje surrealista⁵⁵». A pesar de su dismorfismo, dice Martín, «los textos de sociología sobre el Nuevo Mundo» confirman la escisión múltiple del continente en su aspecto material, «pero unificado vigorosamente por sus elementos espirituales⁵⁶», es decir, por lo maravilloso. América se presenta entonces como el continente de síntesis, donde la disparidad de sus elementos geográficos, étnicos, políticos, históricos y económicos es una cualidad constitutiva, no algo negativo, sino una manifestación más del principio de integración cósmica. Aunque Martín reconoce la «necesidad de un cambio social fundamental de las estructuras sociales y económicas de la América latina», concibe este cambio como una «anhelada finalidad⁵⁷» que no tiene lugar ni tiempo en su discurso y tampoco hace parte del tiempo mítico de la aproximación más que como una «tradición revolucionaria» presente desde la Colonia y hasta la actualidad en los escritores y artistas del continente⁵⁸. La revolución se vuelve entonces tradición y el potencial revolucionario que Mariátegui y Larrea proyectaban en las aspiraciones míticas del surrealismo, se convierte en un motivo estético.
- 26 En este sentido, se puede afirmar que el horizonte mítico de Martín se encuentra principalmente en el plano poético, es decir, en las obras de escritores y artistas, pero también en una interpretación estética de la realidad. Dice Martín que el sentido revolucionario en Latinoamérica coincide con el de Breton al abogar «por la infinitud del espíritu en busca de una verdad indestructible ante la eficacia⁵⁹». Esta verdad indestructible para Martín –y para muchos otros escritores latinoamericanos– estaría encarnada en lo maravilloso, entendido como «la tendencia del hombre a realizarse en pos de un arquetipo ideal» que estaría dado en «la unidad del mundo en que vivimos⁶⁰». Lo maravilloso es para Martín un principio unificador que permite la convivencia de los contrarios. Mientras que para un Aragon o un Mabille, lo maravilloso expresa «una forma de vida alternativa o una forma más expansiva de re-visionar el mundo⁶¹», que implica un cuestionamiento de lo real en busca de mejora y se convierte en aspiración y búsqueda, para Martín «no constituye una negación de la realidad sino la afirmación de

la amplitud de lo real⁶²». La literatura, según Martín, ha logrado ampliar sus representaciones de lo real en Latinoamérica y la utopía se ha hecho presente. Por eso, en la segunda parte del libro, Martín presenta un catálogo de las manifestaciones del surrealismo en diferentes países y autores con el objetivo de mostrar la pervivencia y el desarrollo de lo maravilloso en el continente⁶³. La utopía se había hecho presente, al menos en el plano artístico. Al identificar la utopía surrealista con un concepto estático de lo real-maravilloso que se prueba cumplido en América Latina, Martín cancela el potencial utópico del surrealismo. Cuando la utopía se hace real, pierde su capacidad revolucionaria.

Algunas consideraciones finales

- 27 Como hemos visto a lo largo de este artículo, en las primeras lecturas de principios de siglo se pudo comprobar una fuerte lectura marxista del movimiento surrealista, que era capaz de concebir una relación entre el arte y la revolución social. El mito de la revolución fue entonces, para Mariátegui, la fuerza motora que muchos vislumbraron en el surrealismo. Era un ánimo de ruptura que invocaba a la acción y caminaba hacia la meta de la liberación total que planteaban tanto el surrealismo como el marxismo. Luego, a mediados de siglo, con el peso de las dos guerras mundiales y la guerra civil española, el surrealismo encontró suelo, se hizo inmenso y buscó entonces la universalidad de la cultura en este nuevo terreno que se mostraba fértil y hospitalario con nativos y extranjeros. La promesa de la revolución social, para Larrea y para varios de los intelectuales que participaron en las discusiones de *Cuadernos Americanos*, iría de la mano con la creación de una nueva cultura y de un nuevo hombre, limpio de toda mancha de occidente y, en muchos casos, del capitalismo.
- 28 Ya a finales del siglo XX, luego de la guerra fría y el triunfo y desencanto de la revolución cubana, para Martín el mito aseguraba su pervivencia en el arte, despojado de pretensiones de influencia directa en la realidad social, su huella permanecía en las obras de sus seguidores. Lo maravilloso surrealista se había probado fructífero para la cultura latinoamericana con la aparición y el éxito de la «nueva novela hispanoamericana» y su correspondiente reconocimiento global en ventas y galardones, que incluyen unos cuantos premios Nobel⁶⁴. María Clara Bernal hace un análisis de varias exposiciones de arte que se dieron en el marco del quinto centenario del descubrimiento de América donde se reforzaba «frecuentemente la visión exótica y primitiva de Latinoamérica», la cual, sin embargo, era «una imagen proyectada desde Latinoamérica misma⁶⁵». El triunfo del mito de lo real maravilloso fue absorbido y transformado en estereotipo, se convirtió en una «carga apremiante y pesada» para artistas e intelectuales⁶⁶. Como concluye Bernal, frente a esta preeminencia de un marco interpretativo, «se hace evidente la importancia de explorar asuntos concernientes al origen de estereotipos como lo fantástico⁶⁷».
- 29 En el siglo XXI, son varios los estudios que han tratado de redescubrir los vínculos de Carpentier, el surrealismo y «lo real maravilloso», así como las relaciones más amplias del movimiento surrealista con América Latina, no ya en un intento de identificación o diferenciación de uno y otro, sino de interacción. Se trata ahora no de vincular a América Latina a la historia universal, ponerla como el lugar de salvación de la Humanidad o descubrir su esencia y singularidad, sino de comprender su historia del arte. En este contexto, son válidos los intentos contemporáneos por explorar las

migraciones, vínculos e intercambios de artistas de varias latitudes del mundo y plantear relecturas en términos que hablan a las preocupaciones del nuevo milenio. Como afirma Dawn Ades, «se puede argumentar que existen características particulares de América Latina que han atraído a sus artistas, poetas y escritores hacia el surrealismo y a su vez les han proporcionado un punto de vista independiente desde el cual articular una variedad de respuestas⁶⁶». En este sentido, reevaluar la relación de Latinoamérica con el surrealismo en términos como el Antropoceno, las humanidades ambientales, las perspectivas de género, la ecología etc., puede ser un camino fértil para encontrar puntos de contacto y descubrimientos comunes que mantengan la utopía en movimiento.

BIBLIOGRAPHIE

- Adamowicz, Elza, 2015, «Surrealism's Utopian Cartographies», *Utopia: The Avant-Garde, Modernism and (Im)Possible Life*, David Ayers, Benedikt Hjartarson, Tomi Huttunen & Harri Veivo (eds.), Berlín, De Gruyter, pp. 73-88, <<https://doi.org/https://doi.org/10.1515/9783110434781-007>>.
- Ades, Dawn, 2016, «Surrealism in Latin America», *A Companion to Dada and Surrealism*, David Hopkins (ed.), Hoboken, John Wiley & Sons, pp. 177-96.
- Bernal, María Clara, 2006, *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*, Bogotá D.C., Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte.
- Breton, André, 1971, *Position politique du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.
- Breton, André, 2012, *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires, Argonauta.
- Birkenmaier, Anke, 2006, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid, Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Canteli, Marcos, 2004, «Juan Larrea: la utopía melancólica», *Res Publica*, 13-14, pp. 199-207, <<https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/view/45998>>.
- Cantón, Wilberto, 1945, «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo, por Juan Larrea», *Revista Iberoamericana*, IX, 18, pp. 360-63, <<https://doi.org/https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1945.3923>>.
- Chiampi, Irlemar, 1981, «Alejo Carpentier y el surrealismo», *Revista de La Universidad de México*, 5, pp. 2-10.
- Eliade, Mircea, 1978, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.
- Eliade, Mircea, 1982, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Alianza.
- Fajardo Devia, Juan Sebastián, 2022, «Dialéctica de la utopía en América Latina: encuentro de dos mundos, modernidad y surrealismo», *Poligramas*, 54, pp. 1-31, <<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i54.12270>>.
- Ferentinou, Victoria, 2017, «The Quest for the Marvellous: Pierre Mabilie's *Le Miroir Du Merveilleux*, Surrealism and Art Theory», *Beyond Given Knowledge: Investigation, Quest and Exploration*

- in *Modernism and the Avant-Gardes*, Berlín, De Gruyter, pp. 205-223, <<https://doi.org/10.1515/9783110569230-015>>.
- Fernández Moreno, César, 1946, «Juan Larrea: El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo», *Sur*, XV, 145, pp. 83-93.
- Gremels, Andrea –Strom, Kirsten, 2023, «The Marvelous and the Uncanny», *The Routledge Companion to Surrealism*, Kirsten Strom (ed.), New York, Routledge, pp. 28-36.
- Henríquez Ureña, Pedro, 1949, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Larrea, Juan, 1944a, «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo I», *Cuadernos Americanos: La Revista Del Nuevo Mundo*, XV, 3, pp. 216-235.
- Larrea, Juan, 1944b, «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo II y III», *Cuadernos Americanos: La Revista Del Nuevo Mundo*, XVI, 4, pp. 201-228.
- Larrea, Juan, 1944c, «El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo IV», *Cuadernos Americanos: La Revista Del Nuevo Mundo*, XVIII, 5, pp. 235-256.
- Löwy, Michael, 2009, *Morning Star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, Austin, TX, University of Texas Press.
- Löwy, Michael, 2020, «Walter Benjamin and José Carlos Mariátegui: Two Dissenting Marxists against the Ideology of “progress”», *Utopia y Praxis Latinoamericana*, 25, 89, pp. 13-21, <<https://doi.org/10.5281/zenodo.3740117>>.
- Mabille, Pierre, 1942, «Afloramiento del alba», *Cuadernos Americanos: La Revista Del Nuevo Mundo*, II, 2, pp. 33-45.
- Mariátegui, José Carlos, 1972, «El hombre y el mito», *El alma matinal y otras estaciones del hombre de hoy*, Tomo 3, Lima, Amauta, pp. 18-22.
- Mariátegui, José Carlos, 2014, *Arte y literatura a principios del siglo xx*, Medellín, UNAUCLA.
- Martín, Carlos, 1986, *Hispanoamérica: Mito y surrealismo*, Bogotá, Procultura.
- Naville, Pierre, 1927, «Mieux et moins bien», *La Révolution Surréaliste*, 9-10, pp. 54-61.
- Nicholson, Melanie, 2013, «Peru: The Surrealist Space between Mariátegui and Vallejo», *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 77-101.
- Reyes, Alfonso, 1942, *Última Tule*, México D. F., Imprenta Universitaria.
- Richardson, Michael, 2023, «Capitalism and Colonialism», *The Routledge Companion to Surrealism*, Kirsten Strom (ed.), New York, Routledge, pp. 63-70, <<https://doi.org/10.4324/9781003139652-9>>.
- Salazar Rebolledo, Juan Alberto, 2023, «Presente y pretérito: la crítica antiimperialista de la revolución mexicana desde la mirada iberoamericana de *Cuadernos Americanos* en torno del triunfo de la revolución cubana en 1959», *Encartes*, 6, 11, pp. 29-126.
- Vallejo, César, 1930, «Autopsia del suprerrealismo», *Variedades*, 26 de marzo de 1930.
- Vallejo, César, 1988, *Obra poética*, Bogotá, Archivos.
- Vieira, Fátima, 2010, «The Concept of Utopia», *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, Gregory Claeys (ed.), Londres, Cambridge University Press, pp. 3-27, <<https://doi.org/10.1017/CCOL9780521886659.001>>.
- Zalcedo, Carlos, 1942, «Aparición de una gran revista», *Letras de México*, enero, p. 9.

NOTES

1. Fajardo Devia 2022, p. 29.
2. Eliade 1978, p. 12.
3. «*into a profane image of reenchantment or, rather, a nonreligious way of regaining the sacred* », Löwy 2009, p. 13, traducción personal. Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son de la autora.
4. Breton 1971, p. 18.
5. «*only in the last decades of the eighteenth century are utopias to be placed in the future ; and only then does the utopian wish give place to hope* », Vieira 2010, p. 9.
6. «*the fulfilment of utopia as part of historical development* », «*the present should therefore be seen in terms of its fulfilment in the future* », *Ibid.*, p. 14.
7. «*utopia will be considered not as an essentialised concept but in terms of process or quest* », Adamowicz 2015, p. 75.
8. «*revolutionary aspiration is at the very source of Surrealism* », «*everything indicates that for Breton myth and utopia were inseparable* », Löwy 2009, p. 21.
9. Breton 2012, p. 31.
10. Mariátegui 2014, p. 25.
11. *Ibid.*
12. Eliade 1982, p. 137.
13. Mariátegui 1972, p. 18.
14. *Ibid.*, p. 22.
15. *Ibid.*
16. *Ibid.*, p. 19.
17. Mariátegui 2014, p. 27.
18. Mariátegui 2014, p. 118.
19. *Ibid.*, p. 103.
20. «*a reading of Marxist theory inspired by Rimbaud, Lautréamont, and the English Gothic novel (Lewis, Maturin) without losing sight for even an instant of the vital need to combat the bourgeois order* », Löwy 2009, p. 22.
21. *Ibid.* Sobre los puntos de contacto entre Mariátegui y Benjamin, véase Löwy 2020.
22. «*Schlegel transfigures myth into utopian energy and invests mythopoetics with a magical power* » *Ibid.*, p. 14.
23. Mariátegui 2014, p. 109.
24. *Ibid.*, p. 104.
25. Vallejo 1930, p. 22.
26. *Ibid.*, p. 23.
27. *Ibid.*, p. 24.
28. *Ibid.*, p. 23.
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*
31. «*à la source de la méthode révolutionnaire de Marx* », Naville 1927, p. 58.
32. «*moyens extrêmes pour échapper aux utilités et aux déconvenues d'une époque de compromis* », *Ibid.*
33. «*To this problem one could add that Naville, unlike the Surrealists, was not a Romantic* », Löwy 2009, p. 53.
34. «*in a swift and certain triumph, but by the deeply held conviction that it is impossible to live as a human being worthy of that name without fighting fiercely and with unshakable will against the established order* », *Ibid.*, p. 9.
35. Sobre la historia de Naville y su relación con Mariátegui y los surrealistas, es interesante y muy completo el capítulo 5 del libro de Löwy 2009 sobre el surrealismo.

36. «Breton had come to represent for him the very antithesis of a valid response to the human suffering he had witnessed in his native Peru and in his travels throughout Europe and the Soviet Union », Nicholson 2013, p. 97.
37. Vallejo 1988, p. 414.
38. Las versiones de la fundación de la revista están muy bien esbozadas en la introducción del artículo de Salazar Rebolledo 2023.
39. «energy force by which a collective body assumes an identity separate from that of the individuals constituting it », Richardson 2023, p. 68.
40. Mabile 1942, p. 41.
41. *Ibid.*, p. 42.
42. *Ibid.*, p. 43.
43. Larrea 1944a, p. 220.
44. En su reseña de 1945, Wilberto Cantón lo resume así: «A Victor Brauner, pintor rumano residente en París, un vaso lanzado contra otra persona le vació enteramente un ojo; lo significativo y epatante del caso es que, varios años antes, Brauner había pintado un autorretrato donde se representaba precisamente tuerto. Esta extraña relación, que va más allá de la mera coincidencia, da motivo a Larrea para arborizar una cadena de inteligentes teorías que enlazan el accidente con motivos poéticos, políticos y sociales: la guerra de España, México y el Nuevo Mundo, la integración doble de la Realidad, vuelven a aparecer a este propósito. La mayor conclusión identifica la pérdida del ojo con “la muerte de esa civilización de ojos clausos en cuyas venas circulan todavía las tinieblas recalcitrantes del medievo” », Cantón 1945, p. 362.
45. Larrea 1944b, p. 224.
46. Larrea 1944c, p. 251.
47. Larrea en Fernández Moreno 1946, p. 90.
48. Canteli 2004, p. 202.
49. *Ibid.*, p. 203.
50. *Ibid.*, p. 202.
51. Zalcedo 1942, p. 9.
52. Esta idea de la prefiguración de América antes del descubrimiento aparece en dos textos seminales de los estudios literarios latinoamericanos: *Las corrientes literarias de la América Hispánica* de Pedro Henríquez Ureña (1949), cuyo primer capítulo se titula «El descubrimiento del nuevo mundo en la imaginación europea », y *Última Tule* de Alfonso Reyes (1942), también en su primer capítulo que se titula «El presagio de América ».
53. Martín 1986, p. 32.
54. Sobre los puntos de convergencia entre lo «maravilloso » de Pierre Mabile y lo «real maravilloso » de Carpentier, véase el artículo de Chiampi 1981. Para un análisis de la relación de Carpentier con el surrealismo, véase también el libro de Birkenmaier 2006, y el libro de Bernal 2006.
55. Martín 1986, p. 43.
56. *Ibid.*
57. *Ibid.*, p. 113.
58. *Ibid.*
59. *Ibid.*, p. 112.
60. *Ibid.*, p. 75.
61. «an alternative way of life or a more expansive way of re-visioning the world », Ferentinou 2017, p. 209.
62. Martín 1986, p. 156
63. De Chile, cuya vertiente define como telúrica, cita a Huidobro como fundador y a Ángel Cruchaga, Pablo de Rokha, Neruda, Braulio Arenas, entre otros. De Perú, cuya poesía define como un ejercicio de rebeldía, dedica dos capítulos a la obra de César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

De Argentina, donde identifica los influjos más universales del movimiento, cita a Gironde, Pellegrini y la revista *Qué* como la primera revista surrealista hispanoamericana, Olga Orozco y Enrique Molina. De México, nombra a Paz y le dedica un amplio capítulo y termina con el análisis breve de algunos autores de la nueva narrativa hispanoamericana, entre los que incluye a Cortázar, García Márquez, Asturias y Carpentier, a quienes dedica un capítulo a cada uno.

64. Miguel Ángel Asturias ganó el Nobel en 1967 ; Pablo Neruda en 1971 ; Gabriel García Márquez en 1982, Octavio Paz en 1990 y el último fue Mario Vargas Llosa en el año 2010.

65. Bernal 2006, p. 22.

66. *Ibid.*, p. 17.

67. *Ibid.*, p. 22.

68. «*it can be argued that there are particular features of Latin America that have both drawn its artists, poets and writers to Surrealism and given them an independent standpoint from which to articulate a variety of responses* », Ades 2016, p. 178.

RÉSUMÉS

Cet article cherche à étudier la réception du surréalisme en Amérique latine à travers le prisme de la pensée marxiste dont témoignent les propositions d'auteurs tels que Mariátegui et Vallejo au Pérou à la fin des années 1920, Juan Larrea au début des années 1940 au Mexique en tant qu'exilé espagnol et le poète colombien Carlos Martín, au milieu des années 1980. Ces textes convergent en effet dans leur utilisation d'un mythe millénaire de la fin du monde et du début d'un nouveau, non seulement pour présenter le surréalisme comme une nécessité historique, mais également pour démontrer le rôle de l'Amérique latine dans la culture universelle comme lieu de réalisation des postulats surréalistes et de déploiement de « l'homme nouveau » et du « nouveau monde ». Nous analyserons donc ces auteurs afin d'identifier les aspects mythiques et utopiques de leurs travaux, ainsi que les implications de leurs recherches dans le cadre de l'élaboration de discours identitaires sur l'art et l'artiste latino-américain, durant la seconde moitié du xx^e siècle. Cet article fait partie du projet de recherche doctorale intitulé « Un futur à réaliser : latitudes du surréalisme en Amérique latine » qui a pour objectif d'étudier la production de différents artistes d'Amérique latine au cours de la seconde moitié du xx^e siècle.

Este artículo analiza la corriente de recepción del surrealismo en Latinoamérica que se dio en el marco del pensamiento marxista y que se evidencia en las propuestas de autores como José Carlos Mariátegui y César Vallejo en Perú a finales de la década de 1920, Juan Larrea a principios de los años cuarenta en México como exiliado español y el poeta colombiano Carlos Martín a mediados de los ochenta. La convergencia de estos textos se da a partir de un mito milenarista del fin del mundo y el comienzo de uno nuevo para mostrar no solo el surrealismo como necesidad histórica, sino también el papel de Latinoamérica en la cultura universal como lugar de realización de los postulados surrealistas y de la fundación del «nuevo hombre» y del «nuevo mundo». Se analizarán los textos de los autores mencionados con el fin de elucidar los aspectos míticos y utópicos de sus propuestas, así como las implicaciones de estas propuestas para los discursos sobre la identidad del arte y el artista latinoamericanos que se dieron durante la segunda mitad del siglo xx. Este artículo forma parte del proyecto de investigación de doctorado titulado «Un futuro por realizar: latitudes del surrealismo en América Latina» que busca estudiar la obra de diferentes artistas del continente americano durante la segunda mitad del siglo xx.

This article analyses the reception of surrealism in Latin America in the framework of Marxist thought, as evidenced in the proposals of authors such as José Carlos Mariátegui and César Vallejo in Peru at the end of the 1920s, Juan Larrea in the early forties in Mexico as a Spanish exile and the Colombian poet Carlos Martín in the mid-eighties. These texts converge in their use of a millennial myth of the end of the world and the beginning of a new one to show not only surrealism as a historical necessity but also the role of Latin America in universal culture as a place of realization of surrealist postulates and the foundation of the «new man» and the «new world». The texts of the aforementioned authors will be analysed in order to elucidate the mythical and utopian aspects of their proposals, as well as the implications of these proposals for the discourses on the identity of Latin American art and artists that occurred during the second half of the 20th century. This article is part of the doctoral research project entitled «A future to be realized: latitudes of surrealism in Latin America» that seeks to study the work of different artists from Latin America during the second half of the 20th century.

INDEX

Keywords : latin american surrealism, surrealism studies, myth, utopia, 20th century

Palabras claves : surrealismo latinoamericano, estudios sobre surrealismo, mito, utopía, siglo XX

Mots-clés : surréalisme latino-américain, études surréalistes, mythe, utopie, XXe siècle

AUTEUR

JANETH ALEJANDRA GARCÍA HERRERA

Freie Universität Berlin

Profesional y magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, Janeth Alejandra García Herrera es actualmente estudiante doctoral del Colegio Internacional de Graduados «Temporalidades del Futuro» de la Freie Universität Berlín con un proyecto titulado «Un futuro por realizar: Latitudes del Surrealismo en América Latina».

j.garcia.herrera@fu-berlin.de

Miroirs du merveilleux : réceptions et reformulations du surréalisme en Amérique latine (1920-2000)

Mirrors of the Marvellous: Surrealist Imprints in Latin America
Especjos de lo maravilloso: improntas surrealistas en América latina

Karla Segura Pantoja

Introduction

- 1 Depuis les années 1920, le surréalisme s'est imposé comme un mouvement artistique cosmopolite et ouvert sur le monde. Il a commencé à circuler en Amérique Latine à cette même période par le biais de correspondances, de collaborations littéraires, d'expositions, de traductions ou de rencontres transatlantiques.
- 2 Néanmoins, son histoire en Amérique latine a été écrite tant par ses sympathisants que par ses détracteurs. Malgré le fait que le surréalisme ait été traduit et diffusé par des acteurs clef de la littérature latino-américaine, il s'est en effet rapidement confronté à une résistance considérable de la part des intellectuels nationalistes et des réseaux communistes staliniens à l'international, idéologiquement opposés au mouvement du fait notamment de sa proximité avec le trotskisme.
- 3 Quelles ont été les conditions de réception et de diffusion du surréalisme en Amérique latine hispanophone ? Quelles ont été les conséquences de cette migration sur sa diffusion et sa reformulation ? Pour répondre à ces questions, nous proposons de contextualiser les conditions de circulation du mouvement et d'identifier tout d'abord les principaux acteurs à l'origine des contacts établis entre le surréalisme et l'Amérique latine. Nous abordons ensuite les reformulations du surréalisme qui ont permis sa survivance chez les auteurs latino-américains. L'objectif est ainsi d'étudier les premières irruptions surréalistes en Amérique latine à partir de la fin des années 1920, afin de comprendre l'état de la réception du surréalisme dans les années 1940 et au-delà, de même que le déplacement du mouvement dans la partie hispanophone du

continent américain. C'est en Argentine, au Pérou, au Chili et au Mexique que nous trouvons les exemples les plus significatifs qui illustrent ces différents transferts et mutations.

1. Conditions matérielles et immatérielles de la circulation du surréalisme en Amérique latine

- 4 Plusieurs intellectuels latino-américains tels que Vicente Huidobro, Alejo Carpentier, Luis Cardoza y Aragón, Agustín Lazo, ou César Moro ont voyagé à Paris dans les années 1910 et 1920 et ont réinterprété, de retour en Amérique latine, une majorité des grands mouvements modernistes de l'entre-deux-guerres. C'est notamment le cas de Diego Rivera avec le cubisme ou de Roberto Matta, un peu plus tard, avec le surréalisme. Les trajectoires individuelles d'Antonin Artaud et d'André Breton qui ont visité le Mexique ont également joué un rôle important dans la diffusion de l'esthétique surréaliste. Enfin, les surréalistes exilés au Mexique durant la Seconde Guerre mondiale ont à leur tour exercé une influence décisive dans le développement de l'identité artistique du continent et incité les artistes et écrivains latino-américains à se réapproprier le surréalisme et à le reformuler, en produisant une grande variété d'innovations formelles.
- 5 La géographie affective et imaginaire du surréalisme se reflète dans la *Carte du monde au temps des surréalistes*¹, dans laquelle les surréalistes opèrent un déplacement du centre, critique acerbe de la vision eurocentrée du monde et des cartes qui en découlent. Les proportions de chaque territoire sont altérées : les États-Unis n'y figurent pas, contrairement au Mexique qui y occupe une place de choix, confirmée par les visites successives d'Artaud, de Breton et, plus tard, par l'installation des surréalistes en exil.

1.1. Premiers pas

- 6 C'est à Buenos Aires que le poète Aldo Pellegrini fonde le premier groupe surréaliste en 1926 avec quelques camarades afin d'expérimenter avec l'écriture automatique collective. Ainsi, la première revue surréaliste latino-américaine paraît sous le titre *Qué, revista de interrogantes* entre 1928 et 1930. Si le groupuscule autour de la revue *Qué* n'a pas perduré dans le temps, ce sont néanmoins les traductions d'Aldo Pellegrini, ses publications dans des nombreuses revues et son *Antología de la poesía surrealista*² qui ont contribué jusqu'à nos jours à la diffusion du surréalisme en Amérique du Sud. Ainsi, à partir de la fin des années 1940, l'Argentine voit naître un surréalisme de « seconde vague³ », dont la spécificité serait son aspect occulte, illustré par les œuvres d'Enrique Molina ou d'Alejandra Pizarnik⁴.
- 7 Rappelons également le contexte péruvien : en 1930 le poète César Vallejo déclare la mort « officielle » du surréalisme dans son article « Autopsia del superrealismo », paru dans le numéro 30 de la revue *Amauta*, publié en avril-mai 1930 à Lima. Dans ce texte, César Vallejo attire l'attention sur le fait que depuis l'apparition du surréalisme, toutes sortes d'écoles artistiques ont vu le jour, ce qui pour lui est un signe de décadence. César Vallejo discrédite le surréalisme en le qualifiant d'« école littéraire » morte, faite de recettes préconçues et de mots d'ordre :

Vers 1914, l'expressionnisme est né (Dvorack, Fretzer). Vers 1915, le cubisme est né (Apollinaire, Reverdy). Le dadaïsme est né en 1917 (Tzara, Picabia). En 1924, le

surréalisme (Breton, Ribemont-Dessaignes). Sans compter les écoles existantes : symbolisme, futurisme, néo-symbolisme, unanimisme, etc. Enfin, à partir du moment où le surréalisme se formule, une nouvelle école littéraire surgit presque chaque mois. Jamais la pensée sociale ne s'est scindée en formules aussi nombreuses et aussi éphémères. Jamais elle n'a connu un goût aussi frénétique et un tel besoin de se stéréotyper en recettes et en clichés, comme si elle avait peur de sa liberté ou ne pouvait pas se produire dans son unité organique. Une telle anarchie et une telle désintégration n'ont été observées que chez les philosophes et les poètes de la décadence, au crépuscule de la civilisation gréco-latine. Ceux d'aujourd'hui, à leur tour, annoncent une nouvelle décadence de l'esprit : le déclin de la civilisation capitaliste.

La dernière grande école d'art, le surréalisme, vient de mourir officiellement.

En vérité, le surréalisme, en tant qu'école littéraire, n'a apporté aucune contribution constructive. Il n'était qu'une recette de plus pour faire des poèmes sur mesure, comme le sont et le seront les écoles littéraires de tous les temps. Plus encore. Ce n'était même pas une recette originale⁵.

- 8 Vallejo critique le fait que le surréalisme n'ait adhéré au communisme que pendant un court moment ; selon lui, le surréalisme en tant que « mouvement marxiste » n'est plus qu'un cadavre. Vraisemblablement, Vallejo fait ici référence au pamphlet *Un Cadavre*⁶, qui avait circulé à Paris en janvier 1930, dans lequel André Breton avait été violemment critiqué. Par ailleurs, parmi les contributeurs de ce pamphlet, se trouve l'écrivain cubain Alejo Carpentier avec un témoignage dans lequel il affirmait n'avoir rencontré Breton qu'une seule fois et faisait la caricature d'un chef de file capricieux. Ce pamphlet témoigne des divergences politiques qui affectent la compréhension du surréalisme en Amérique latine. On constate dès les années 1930 une réception critique du surréalisme de la part des auteurs latino-américains en réponse à l'éloignement progressif entre le surréalisme et le communisme, suite à la publication du *Second manifeste du surréalisme* (1930) qui dénonçait « l'affaiblissement du niveau idéologique⁷ » du P.C.F.
- 9 En 1936, Antonin Artaud visite le Mexique, alors qu'il ne fait plus partie du mouvement surréaliste depuis 1926. Il a pour mission de donner trois conférences à l' Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en février, et c'est durant ce séjour qu'il explore le pays des Tarahumaras. Durant son séjour, il rencontre des personnalités telles que la peintre María Izquierdo, les poètes José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Elías Nandino et l'écrivain guatémaltèque Luis Cardoza y Aragón⁸. Bien que les conférences d'Artaud n'aient été suivies que par un public assez restreint⁹, son opposition au mouvement a certainement contribué à la mauvaise presse du surréalisme. Il a ainsi prononcé dans ses discours des phrases éloquentes telles que : « Je ne suis pas venu ici porter un message surréaliste ; je suis venu dire que le surréalisme était passé de mode en France¹⁰ ».

1.2. Terre de la beauté convulsive

- 10 L'écrivain guatémaltèque Luis Cardoza y Aragón, qui a séjourné à Paris en 1920, est un autre acteur de la circulation du surréalisme en Amérique latine. Exilé au Mexique depuis 1932, il décrit en 1938 son pays d'accueil dans une lettre à André Breton comme « la terre de la beauté convulsive, la patrie des délires comestibles », faisant référence à la phrase finale de *Nadja* « La beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas¹¹ », centrale dans la pensée surréaliste :

Nous sommes dans la terre de la beauté convulsive, la patrie des délires comestibles. [...]

Voici, parmi bien d'autres choses, ce que je voulais vous dire, mes amis, sur le Mexique, moi qui suis le plus étranger des Mexicains et le plus mexicain des étrangers. André Breton vous le dira mieux à son retour dans ce livre qu'il écrira sur lui-même au Mexique, pour mieux parler du Mexique ; dans ce livre où il nous parlera du Mexique pour mieux nous faire connaître le grand poète qu'est André Breton¹².

- 11 Dans ses mémoires publiées en 1986 sous le titre *El río : Novelas de caballería*¹³, Cardoza y Aragón parle de sa période de formation à Paris et de sa relation avec les surréalistes, mais il critique également le manque de sérieux du groupe. Malgré ses affinités esthétiques et affectives – il avait reçu André Breton au Mexique en 1938 –, il critique les procédés poétiques du mouvement dans la presse mexicaine à l'heure de l'*Exposition internationale du surréalisme* organisée à Mexico en 1940 par César Moro et Wolfgang Paalen :

Le surréalisme a insisté sur un aspect « abominable » de la tâche poétique, a sombré dans la « littérature » et a échangé contre des jeux banals et des superstitions l'ardeur séculaire de l'homme à se libérer du conventionnel, de la routine, jusqu'à atteindre une liberté sans limites. Les ressources « nauséabondes » et « conventionnelles » du surréalisme le conduisent à « amuser les gens » et à « devenir une académie » où règnent « l'insulte », la vulgarité, l'inexactitude. Et il n'est finalement qu'une « dégénérescence prétentieuse » de l'activité romantique du XIX^e siècle¹⁴.

- 12 Cardoza y Aragón travaille alors pour les importants journaux *El Nacional* et *Excelsior*, ainsi que pour la revue populaire *Novedades*. Sympathisant du communisme, il s'éloigne idéologiquement du cercle de Breton. Or, les tensions internes du surréalisme ont été exacerbées par la montée du fascisme en Europe durant les années 1930. À cette période le surréalisme passe par une phase d'internationalisation intense et de fortes tendances trotskistes le confrontent radicalement au communisme stalinien. Selon Gérard Roche, « Breton et le groupe surréaliste se sont opposés, à plusieurs reprises, à la politique du P.C.F. avec lequel ils ont définitivement rompu en juin 1935¹⁵ ».

1.3. Premières expositions

- 13 Le poète péruvien César Moro fait également partie des artistes latino-américains qui sont passés par Paris. Il y séjourne de 1925 à 1933 et rencontre Breton, Benjamin Péret et Paul Éluard. Il est par ailleurs le seul poète latino-américain à avoir participé à la revue *Le surréalisme au service de la révolution* avec le poème « Renommée de l'amour¹⁶ ». De retour à Lima en 1933, Moro est devenu l'un des acteurs principaux de la diffusion du surréalisme en Amérique latine. Il y organise notamment l'*Exposición de las obras de Jaime Dvor, César Moro, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira, Carlos Sotomayor, y María Valencia* en 1935 ; première exposition surréaliste non seulement du Pérou, mais de tout le continent.
- 14 Le catalogue de l'exposition présente une composition typographique dans le style des tracts et papillons surréalistes et reproduit des fragments de textes de Breton, Giorgio de Chirico, Paul Éluard, René Crevel, Emilio Adolfo Westphalen, Salvador Dalí, Lautréamont, Rafo Mendez, Eduardo Anguita, Gérard de Nerval, Francis Picabia, Louis Aragon et Moro lui-même. En outre, Moro et Westphalen conçoivent à ce moment-là la publication d'une revue à fortes résonnances surréalistes : *El uso de la palabra*, qui ne voit pas le jour avant 1939 et ne connaîtra qu'un numéro¹⁷. Dans la dernière page du catalogue, Moro dénonce le plagiat du poème de Luis Buñuel « Une girafe », paru dans

Le surréalisme au service de la révolution en 1933¹⁸. Selon César Moro, Vicente Huidobro aurait fait plus que s'en inspirer pour écrire en 1934 son texte « *El árbol en cuarentena*¹⁹ » et il qualifie le poète chilien de « médiocre copiste²⁰ ».

- 15 De son côté, Vicente Huidobro est l'un des premiers poètes à abandonner la ponctuation et à importer l'esthétique avant-gardiste en Amérique du Sud. Il séjourne à plusieurs reprises en France entre 1916 et 1932. Le texte de Moro a suscité la réprobation de Huidobro qui contre-attaque en publiant des textes à caractère homophobe²¹. Plusieurs poètes font circuler en réponse un tract avec des textes en espagnol de Westphalen, Rafo Mendez, Dolores R. de Velázquez et un texte en français de Moro, intitulé « La pâtée des chiens » explicitement adressé à Huidobro :

Une fois de plus l'infamie, le bas esprit policier et mystique, se font jour à travers la littérature misérable du célèbre crétin : « Vicente HUIDOBRO, DEL GRATIA VATES ». Personne n'a oublié les simagrées de tout genre de cette bête sinistre : tantôt il s'affirme communiste, tantôt il défend à l'artiste d'imiter la nature propriété privée de son Bon Dieu de merde ; il cite pêle-mêle MUSSOLINI et LENINE, il voudrait « être le fils de LAUREL et HARDY » : il dit d'un ton à faire débâter : « L'homme est l'homme et je suis son prophète ». Merde pour l'homme et son prophète constipé²².

- 16 Malgré cette querelle, Huidobro continuera à diffuser le surréalisme au Chili et participera en 1938 à la revue *La Mandrágora*, fondée par les poètes Braulio Arenas, Teófilo Cid et Enrique Gómez Correa²³. Dans un texte collectif paru dans le quatrième numéro de la revue, Huidobro est considéré comme celui qui aurait libéré la poésie en espagnol :

Nous pensons que le plant de mandragore n'aurait pas pu porter ses fruits dans ces terres arides, sans se préoccuper outre mesure des questions morales, si notre ami Vicente Huidobro ne s'était pas d'abord levé, comme le plus habile des moissonneurs, dans une entreprise de nettoyage révolutionnaire. C'est lui qui a libéré la poésie de notre langue de sa bassesse, de sa rhétorique et de son emprisonnement, et qui l'a placée dans son rôle de perfection et de pureté active²⁴.

- 17 Huidobro restera une figure de proue du surréalisme au Chili, notamment grâce à la revue *Mandrágora*, et cela en dépit du fait qu'il n'a jamais adhéré au mouvement : s'il méprisait l'écriture automatique²⁵, il instaure un dialogue avec l'avant-garde parisienne dans ses revues et manifestes et contribue ainsi à sa diffusion. Pourtant, malgré les différentes initiatives chiliennes afin d'organiser des activités surréalistes, le groupe *Mandrágora* a mauvaise presse chez des critiques littéraires tels que Stefan Baciou ou Enrique Lihn. On lui reproche notamment de reproduire sans originalité le mouvement français²⁶.

1.4. Terre d'asile

- 18 En 1938, César Moro demande asile politique au Mexique après avoir participé à un bulletin antifasciste, sympathisant de la république espagnole, à cause duquel il a été persécuté et incarcéré²⁷. Il est accueilli par le peintre et dramaturge Agustín Lazo, compagnon du poète Xavier Villaurrutia, et vit au Mexique jusqu'en 1947. Malgré la distance qu'il prend envers le surréalisme à partir de 1945 à cause de la posture hétéronormative de Breton²⁸, il entretient une correspondance avec les acteurs principaux du mouvement en Amérique latine jusqu'à la fin de ses jours. Il est également proche du cercle des surréalistes exilés au Mexique, en particulier de

Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahon, Wolfgang Paalen et Eva Sulzer qui arrivent dans cette terre d'asile peu de temps après lui.

- 19 Parallèlement à sa participation à l'organisation de la première *Exposition Internationale du surréalisme* qui a lieu à la Galería de Arte Mexicano en 1940, organisée avec Wolfgang Paalen, Moro contribue également à plusieurs revues littéraires, notamment *Letras de México*, *El hijo pródigo* et *Poesía*. Pour cette dernière, il traduit et présente une brève anthologie des poètes surréalistes français où il utilise l'image de la mèche qui relie le feu à la bombe pour parler du surréalisme :

Le surréalisme est la mèche qui relie la dynamite au feu pour faire exploser la montagne. Le rendez-vous des orages portant la foudre et la pluie de feu. La forêt vierge et la myriade d'oiseaux au plumage électrique couvrant le ciel orageux. L'émeraude de Néron. Une plaine immense peuplée de sarcophages de glace renfermant des lianes et des lampes à acétylène, des globes de vif-argent, des femmes nues couronnées de chardons et de fraises. Le tigre royal ravageant les terres du trésor. La statue de la nuit du paradis aux plumes éclaboussées du sang des girafes massacrées sous la lune. L'immense jour de cristal de roche et les jardins de cristal de roche. Les noms de SADE, LAUTRÉAMONT, RIMBAUD, JARRY, en formes aérolithiques diverses et délirantes sur une feuille de sang transparent qui agite le vent de la nuit sur le basalte brûlant de l'insomnie²⁹.

- 20 André Breton visite le Mexique peu de temps après l'arrivée de Moro, pour donner une série de conférences à l'UNAM, après quoi il aurait obtenu le titre de « professeur honoraire ». Mais ses conférences sont boycottées par la section mexicaine de l'AÉAR (Association des écrivains et artistes révolutionnaires), encouragée par les stalinien français Louis Aragon et Paul Éluard³⁰. Breton et plusieurs de ses amis au Mexique font alors circuler un pamphlet avec le titre *Al pueblo de la América latina*, signé par les artistes les plus connus de la capitale dans le but de dénoncer ce sabotage. Le fait est que Breton était venu avec l'intention de voir Trotski, qui était alors exilé au Mexique. Cette rencontre a permis la rédaction du *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant* en 1938, qui dénonçait ouvertement les dangers du stalinisme sur la science et l'art et proposait la création de la Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant (FIARI)³¹.
- 21 Pour sa visite au Mexique, Breton est accueilli par Frida Kahlo et Diego Rivera. Il rentre en France enchanté du pays et décrit son admiration en termes d'une passion amoureuse, notamment dans son texte *Souvenir du Mexique*³² et dans l'introduction au catalogue de l'exposition *Mexique* qu'il organise en 1939, de retour à Paris, à la galerie Renou et Colle : « Que dire de ce que l'on aime et comment le faire aimer³³ ? »
- 22 Au Mexique, Breton avait promis à Kahlo de lui organiser une exposition individuelle en France, mais l'exposition est finalement présentée sous le titre plus général de *Mexique* et rassemble des objets d'art populaire et précolombiens aux côtés des toiles de Kahlo. Dans une lettre à Nicolas Murray, Kahlo qualifie de « junk » (camelote) les objets exposés et les surréalistes de bande de lunatiques fous : « *bunch of coocoo lunatic sons of bitches of the surrealists*³⁴ » (sic). Sans « réhabiliter l'exotisme pour l'exotisme³⁵ », André Breton s'appropriait selon elle la culture mexicaine et alimentait une certaine animosité de la part des artistes nationalistes et notamment des muralistes qui souhaitaient alors s'affranchir des influences européennes et ne voulaient pas être associés au surréalisme. Or, le surréalisme, avec sa posture anticolonialiste allait au-delà des cercles nationalistes, des frontières et affiliations politiques et ne pouvait

s'imposer au Mexique. Dans le canon artistique national postrévolutionnaire, la posture des surréalistes s'opposait aux idéaux du discours patriotique soutenu par l'État.

- 23 Par la suite, dans les années 1940, l'arrivée d'artistes et de poètes surréalistes exilés au Mexique durant la deuxième guerre mondiale passe plutôt inaperçue. Ces exilés vivent dans des conditions assez précaires et ont peu de possibilités d'exposer ou de publier. Par ailleurs, les différentes tentatives d'implanter le surréalisme au Mexique sont étouffées par le fait que le surréalisme est considéré comme un mouvement mort en raison de l'importance du nationalisme au Mexique, et surtout à cause des blocages stalinien sur la politique culturelle. Ces influences renforcent l'isolement des surréalistes exilés et les empêche d'accéder à la scène artistique³⁶. Les galeries, les maisons d'édition et les revues qui acceptent les contributions des étrangers sont alors peu nombreuses. À cette époque, au Mexique comme aux États-Unis, il vaut mieux ne pas dire que l'on est surréaliste. La galeriste Inés Amor résume la situation dans ses mémoires :

Les peintres mexicains ont manifesté un grand rejet à l'égard du groupe d'exilés étrangers. Diego [Rivera], qui connaissait l'importance de Breton, lui rendit hommage, mais il entrava le processus qui aurait produit un contact entre les artistes mexicains et les nouveaux arrivants. Je me souviens de Péret comme d'une âme en peine qui cherchait quelqu'un avec qui communiquer. Il y avait des écrivains, comme Jorge Cuesta, qui s'intéressaient au mouvement surréaliste, mais en réalité il y avait un blocage, non pas par mauvaise foi mais par incompréhension³⁷.

- 24 C'est seulement à partir des années 1950 que le Mexique connaît une période de modernisation et d'ouverture culturelle à l'international avec des figures comme Octavio Paz, Juan Soriano et Juan García Ponce. En effet, le muralisme qui avait été au centre de la scène artistique mexicaine dès les années 1920, n'offre plus d'innovations formelles et perd progressivement sa place.
- 25 C'est également dans les années 1950 qu'un nombre important d'artistes, que certains historiens de l'art appelleront par la suite « *la generación de la ruptura*³⁸ », commence à s'opposer à l'hégémonie de l'école mexicaine de peinture et au nationalisme artistique, représentée par le trio David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera et José Clemente Orozco. L'ouverture de plusieurs galeries dans la capitale favorise l'émergence d'un art indépendant en dehors des lieux publics monopolisés par l'école mexicaine. Plusieurs personnalités en lien direct avec le surréalisme sont associées à ce mouvement : tel est le cas d'Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Gunther Gerzso et Lilia Carrillo.

2. Miroirs du merveilleux : suprarrealismo, surréalisme, réalisme magique, réel merveilleux, vitarréalisme, infra-réalisme, réalisme viscéral et merveilleux poétique en Amérique latine

- 26 En étudiant ce contexte agité, on constate que la situation politique a eu un effet considérable sur la compréhension critique des idées surréalistes en Amérique latine. C'est ainsi que plusieurs reformulations du mouvement se sont développées. Signalons tout d'abord la traduction du mot « surréalisme » par « *suprarrealismo* » ou « *sobrerrealismo* », alors que l'usage du mot « *surrealismo* » en espagnol s'est imposé. D'autre part, nous pourrions mentionner le réel merveilleux d'Alejo Carpentier, le

vitarréalisme inventé par Leonora Carrington et présenté comme une parodie d'école d'art, l'*anti-isme* de Wolfgang Paalen, le réalisme magique en peinture, littérature et en cinéma, ou encore l'*infra-réalisme* de Roberto Matta, qui sera repris par Roberto Bolaño et mis en scène dans le roman *Los detectives Salvajes* (1998) sous le nom de *réalisme viscéral*.

2.1. Au-dessus et au-dessous de la réalité

- 27 Conscient du risque d'une transmission erronée du surréalisme, Breton mettait en garde dès 1935 dans son texte *Position politique du surréalisme* contre la possibilité que des productions selon lui « plus ou moins douteuses » utilisent l'étiquette du surréalisme³⁹. Cependant, plutôt que d'adopter cette appellation, les artistes latino-américains ont souvent eu recours à une reformulation.
- 28 De plus, un glissement de sens est manifeste dans les traductions du mot surréalisme en espagnol. Comme le signale le psychanalyste Nestor A. Braunstein dans son article « *Las pinturas superrealistas y el psicoanálisis* », en français, le préfixe « sur » correspond à « sobre » ou « super » en espagnol, tandis que le préfixe « sub » en espagnol correspond à « sous ». La Real Academia de la Lengua Española reconnaît en effet les mots « *sobrerrealismo* » et « *superrealismo* » comme les traductions correctes du mot surréalisme malgré le fait que le mot *surrealismo* se soit imposé dans l'usage courant⁴⁰.
- 29 Historiquement, le surréalisme français et plus généralement européen s'est ainsi consacré à l'expression de ce qui est au-dessus de la réalité (sur-), tandis que le surréalisme latino-américain, du fait de son occultation, de sa relation conflictuelle au surréalisme et de son évolution depuis les marges, pourrait bien exprimer ce qui est au-dessous de la réalité...

2.2. Réalisme magique et réel merveilleux : un nouveau rapport à la géographie

- 30 Plus que le surréalisme, c'est le réalisme magique qui prend un essor considérable en Amérique latine. Or, les termes « réalisme magique » et « surréalisme » sont nés parallèlement en Europe et répondaient au besoin de s'exprimer contre la réalité écrasante de la guerre. Les deux termes ont pourtant évolué de manière très distincte, notamment au niveau géographique. Si le réalisme magique a eu peu d'écho en France – ceci du fait que l'essai de Franz Roh *Post-expressionnisme, Réalisme magique. Problèmes de la peinture européenne la plus récente*, écrit en allemand en 1925, n'est pas traduit en français à cette époque-là⁴¹ –, la formule rencontre néanmoins un certain succès en espagnol dès sa traduction en 1927. L'évolution de l'expression « réalisme magique » comporte d'une part le déplacement des disciplines à laquelle elle est appliquée, c'est-à-dire qu'elle glisse de la peinture à la littérature, et de nos jours au cinéma⁴², et d'autre part, le passage d'un contexte culturel européen à un autre, latino-américain.
- 31 Franz Roh, lui-même peu convaincu du terme « réalisme magique », propose deux autres alternatives ; le néologisme « *post-expressionnisme* », un peu plus général mais lié tout de même au moment historique durant lequel les artistes abandonnent l'expressionnisme pictural, ou bien le terme « nouvelle objectivité » qui révélerait un nouveau rapport aux objets, exprimé dans l'art.

- 32 En préférant le terme « réalisme magique » au surréalisme, les auteurs latino-américains définissent progressivement l'importance de l'identité géographique dans leur création. Quant à l'écrivain Alejo Carpentier, il propose dans son prologue à *El Reino de este mundo* (1948)⁴³ de parler de « *lo real maravilloso* » pour définir une nouvelle manière de représenter le merveilleux propre au continent américain, issue d'une vision pessimiste de l'occident d'après-guerre⁴⁴. Il affirme que le réel merveilleux est un « patrimoine de l'Amérique entière, où l'on n'a pas fini d'établir, par exemple, un recueil de cosmogonies⁴⁵ ». À travers le réel merveilleux il cherche à s'affranchir de l'influence européenne, alors que lui-même, inspiré des procédés d'écriture issus du surréalisme, diffuse largement ces méthodes sans être explicite dans ses sources⁴⁶. Carpentier était proche de Robert Desnos – certes exclu du cercle d'André Breton en 1929 – et de Pierre Mabille, médecin et ami des surréalistes, qui a vastement nourri l'imaginaire surréaliste et latino-américain avec son anthologie *Le Miroir du merveilleux* en posant les bases d'un merveilleux poétique universel dont la métaphore est le miroir⁴⁷. Alejo Carpentier est à la fois héritier et contestataire du surréalisme dans sa définition du « réel merveilleux ». Son discours appartient néanmoins à un régionalisme auquel les surréalistes n'étaient pas favorables. Si le surréalisme s'est intéressé aux arts premiers et populaires, son interprétation comportait une visée universaliste qui cherchait à dépasser les questions identitaires et politiques. C'est ainsi que Benjamin Péret étudie le merveilleux poétique des civilisations précolombiennes des Amériques, en composant à sa manière un « recueil de cosmogonies » dans son *Anthologie de mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* (1960), sujet qui sera au cœur de ses préoccupations littéraires depuis ses premiers séjours dans le continent jusqu'à la fin de ses jours.
- 33 Refugié au Mexique, le peintre Wolfgang Paalen prend ses distances avec le surréalisme à partir de la fin 1941. Il ne croit plus aux fondements marxistes et hégéliens qui avaient structuré le surréalisme. C'est alors qu'il commence à formuler ses nouvelles idées sur l'art. Mais Paalen ne cherche pas à fonder un nouveau mouvement, son objectif est plutôt de se libérer de tout « isme ». Ainsi, il écrit dans sa revue *Dyn* : « DYN restera indépendante de tout engagement commercial ou politique. Elle n'appartient ni ne propose d'établir aucun "isme", groupe ou école⁴⁸. » Il commence à s'intéresser à la physique moderne pour trouver de nouvelles voies de la pensée, de nouvelles perspectives, notamment pour l'art. À travers sa revue *Dyn*, il cherche à réunir le passé historique avec la préfiguration de ce qui est possible. En effet, le titre de la revue fait référence au grec « *κατὰ τὸ δυνατόν* », « ce qui est en accord avec le possible⁴⁹ ». Avec son article « *Farewell au Surréalisme* » (1942) il rompt temporairement avec le surréalisme⁵⁰. C'est pour lui l'occasion d'une exploration réflexive de la conscience de l'art moderne⁵¹. Il s'explique sur sa démarche dans une lettre du 30 novembre 1941 à Breton : « Dans cette activité je n'espère pas mieux que de compléter l'admirable effort surréaliste, à tout prix j'éviterai de mener vers ce qui pourrait aboutir à un nouvel "isme"⁵² ».
- 34 Au-delà des divergences idéologiques, la démarche de Paalen avec la publication de *Dyn* semble une stratégie pour atteindre un public anglophone qui associait trop facilement le surréalisme avec Dalí ou avec le communisme. Tout comme Moro, Paalen était conscient du fait qu'il ne fallait pas dire trop ouvertement que l'on était surréaliste au Mexique⁵³. Dans le milieu culturel de l'époque, il n'était pas non plus souhaitable de se présenter comme surréaliste car le mouvement était généralement perçu comme

démodé. Ainsi, Paalen explique dans une lettre à Mabile pour quoi il ne songe pas à publier sa revue en espagnol :

[...] je n'ai même pas l'idée de mettre [Dyn] en vente au Mexique. Ici, on ne « s'intéresse » (et c'est une façon de parler) qu'à ce qui est mexicain, c'est à dire on ne rêve qu'à maintenir un régionalisme dont les produits se vendent aux U.S.A. dans la mesure où ils satisfont le besoin d'exotisme de l'américain moyen⁵⁴.

- 35 À cette réalité politique s'ajoutent les complications matérielles. Selon Paalen, seuls les étrangers ayant les moyens d'investir de l'argent pouvaient gagner leur vie facilement au Mexique⁵⁵. La circulation du surréalisme devait se confronter à des difficultés autant matérielles qu'immatérielles.

2.3. Le surréalisme marginal et insulaire

- 36 Certes, les surréalistes en exil au Mexique avaient la possibilité de se réunir, mais leurs activités étaient restreintes à un petit cercle d'amis. Une lettre de Leonora Carrington à Breton de 1943 décrit les conditions précaires dans lesquelles ils vivent en exil, sous la forme d'une parodie d'école d'art à laquelle ce cercle d'amis aurait songé :

[...] J'ai vu Péret et cet après-midi, plutôt ce soir et nous ferons quelque chose collectif pour vous, c'est-à-dire Mabile, Remedios, Péret, Esteban et moi – car en ceci existe notre groupe – [...] Nous avons inventé une école d'art basé sur les vitamines pour les Américains la culmination logique de cette école est que tout tableau enterré profondément sous terre et festins réguliers de carottes crues, de laitues et des pastilles de consistance les jours d'orgies. C'est le VITARREALISMO symbolisé par un bon verre d'eau et une tablette de vitamine A – on s'est entre-créatinisé toute une soirée avec ce projet⁵⁶.

- 37 Le « VITARREALISMO » apparaît alors comme un détachement ironique de la condition précaire de ces exilés et d'un surréalisme marginal qui peine à se renouveler matériellement et idéologiquement en exil. Si l'arrivée des surréalistes exilés au Mexique passe inaperçue dans un premier temps, ils influencent néanmoins des écrivains comme Carlos Fuentes, Octavio Paz ou encore plus récemment, l'écrivaine cubaine Zoé Valdés qui a écrit un roman biographique sur Remedios Varo intitulé *La cazadora de astros*, dans une écriture qui jongle entre fiction et exploitation d'archives⁵⁷.
- 38 Autour de Carrington, Varo, Péret, Moro, Rahon, Paalen, Edward James et Kati et José Horna gravitent toute une nouvelle génération d'artistes et d'écrivains latino-américains. C'est le cas du peintre Gunther Gerzso, du poète Octavio Paz, de l'écrivain Carlos Fuentes, et plus tard du cinéaste chilien Alejandro Jodorowsky, du peintre Pedro Friedeberg, de l'artiste multidisciplinaire Alan Glass, du poète et dramaturge Salvador Elizondo, du médecin et homme de lettres Juan Vicente Melo, de l'écrivain et dramaturge Juan García Ponce ou encore de l'essayiste et traducteur José de la Colina.
- 39 Les années 1960 sont un moment clef de mutation du surréalisme au Mexique : le 30 novembre 1961, le groupe de *Los Hartos* (littéralement, « Ceux qui en ont marre ») présente une exposition collective éponyme à la galerie Antonio de Souza qui n'a duré qu'un seul jour et incluait les œuvres de José Luis Cuevas, Mathias Goeritz, Pedro Friedeberg et Kati Horna, parmi d'autres. Le manifeste distribué lors de l'exposition met en évidence le caractère radical du groupe qui s'exprimait contre « la glorification de l'individu⁵⁸ » :

Nous en avons marre de l'imposition prétentieuse de la logique et de la raison, du fonctionnalisme, du calcul décoratif et, bien sûr, de toute la pornographie

chaotique de l'individualisme, de la gloire du jour, de la mode du moment, de la vanité et de l'ambition, du bluff et de la plaisanterie artistique, de l'égoïsme conscient et subconscient, de la fatuité des concepts, de la propagande très ennuyeuse des *ismes* et des *istes*, figuratifs ou abstraits⁵⁹.

- 40 Également dans les années 1960, naît le groupe de la *Generación de la Casa del Lago* dont font partie Salvador Elizondo et Juan Vicente Melo, responsable de la Casa del Lago entre 1963-1967, lieu culturel par excellence rattaché à l'UNAM. Plusieurs membres de ce groupe ont collaboré à la revue *S.NOB* (1962) qui comportait, entre autres, des contributions de Carrington, Horna, Jodorowsky et James⁶⁰.
- 41 Une autre mutation du surréalisme se trouve dans l'exemple du mouvement *Panique*, développé d'abord en 1962 à Paris par Roland Topor, Fernando Arrabal et Jodorowsky en réaction au surréalisme⁶¹. Introduit au Mexique par Jodorowsky la même année, il se concrétisera dans le continent par la création du *Teatro Pánico* et du *Grupo Pánico de México*.
- 42 La première création du mouvement au Mexique est la pièce de théâtre *La ópera del órden* (1962) dont la scénographie a été créée par Manuel Felguérez, Lilia Carrillo et Alberto Gironella. La pièce incluait un segment en « Hommage à Buñuel » d'un ton expressément iconoclaste⁶². Sous la direction de Jodorowsky, le *Grupo Pánico de México* présente également durant les années 1960 une série d'évènements appelés *Efimeros pánicos*, des performances travaillant sur l'endurance des acteurs et des spectateurs, qui ont une influence considérable sur la scène artistique de l'époque en repoussant les frontières du théâtre.
- 43 Bien qu'éphémères, ces groupes ont marqué l'imaginaire latino-américain par leur caractère radical. S'ils peuvent être vus comme les mauvais enfants du surréalisme du fait qu'ils se sont formés sans être officiellement rattachés au surréalisme historique, voire parfois en réaction à celui-ci, ils cherchaient néanmoins, tout comme le surréalisme, à transgresser les valeurs de la bourgeoisie en invoquant l'esprit révolutionnaire du mouvement.
- 44 Les allusions directes ou indirectes aux surréalistes exilés dans les productions littéraires latino-américaines sont abondantes. Ainsi, l'écrivain d'origine chilienne Roberto Bolaño décrit le groupe de surréalistes exilés dans son roman *Los detectives salvajes* (1998), dans lequel il parle notamment de Carrington et de Paalen⁶³. Plus tard, dans son roman *Amuleto* Bolaño imagine une scène avec la narratrice du roman et Remedios Varo⁶⁴.
- 45 Le surréalisme laisse progressivement des empreintes sur l'art et la littérature latino-américaines. Selon l'écrivain et traducteur Jaime Moreno Villareal⁶⁵, le fil rouge entre le surréalisme et l'*infra-réalisme* de Roberto Bolaño serait l'artiste chilien Roberto Matta. Selon Bolaño lui-même, Matta aurait créé le terme à l'issue de sa rupture avec le surréalisme au début des années 1940. Dans les années 1970, Bolaño reprendra le terme au Mexique avec Mario Santiago Papasquiaro et un groupe de jeunes poètes révoltés, faisant de l'*infra-réalisme* un mouvement mineur et tout à fait marginal qui restera néanmoins dans l'histoire littéraire latino-américaine :

L'*infra-réalisme* est un mouvement que Roberto Matta a créé lorsque Breton l'a exclu du surréalisme et qui a duré trois ans. Il n'y avait qu'une seule personne dans ce mouvement, Matta. Des années plus tard, l'*infra-réalisme* réapparaîtra au Mexique avec un groupe de poètes mexicains et deux poètes chiliens⁶⁶.

- 46 La réappropriation du terme se fait probablement après sa lecture du livre de Jean Schuster *Développements sur l'infra-réalisme de Matta* (1970) qui reprend les notes de Matta pour son intervention au Congrès culturel de La Havane de 1968, intitulée « *Guerrilla interior*⁶⁷ ». Peu à peu, plusieurs auteurs contribuent à une mythification du surréalisme et en particulier des surréalistes exilés au Mexique, en les insérant dans une sorte de panthéon de la culture *underground*. La préface de l'écrivain Fernando Savater aux contes de Leonora Carrington fait de l'auteure un personnage magique⁶⁸ ; selon lui, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss serait tombé fou amoureux d'elle. Alejandro Jodorowsky la considère comme un guide spirituel dans son livre *El maestro y las magas*⁶⁹, et l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, qui a fréquenté le cercle d'exilés, vouait une admiration particulière aux surréalistes :

Je crois que le surréalisme est l'un des derniers grands courants universels de sensibilité et de création. Le surréalisme permet la confluence de très nombreuses choses, et l'on ne peut pas dire [...] qu'il s'agisse d'un phénomène français : curieusement, les grands créateurs du surréalisme furent des étrangers⁷⁰.

Conclusion

- 47 Entre les années 1920 et 1950 la réception du surréalisme se confronte à un contexte politique identitaire hostile. Durant la Seconde Guerre mondiale et la période d'après-guerre, l'Amérique latine est un carrefour d'idéologies où agissent non seulement les puissances de l'Axe, mais aussi des Américains et des Soviétiques⁷¹. À partir de la deuxième moitié du XX^e siècle et jusqu'aux années 2000, le surréalisme continue de circuler à la marge et paradoxalement de manière beaucoup plus libre en Amérique latine.
- 48 Les différentes reformulations du surréalisme en Amérique latine reflètent ces postures politiques et idéologiques, notamment par rapport au facteur géographique. Libre de tout nationalisme, le surréalisme se propage discrètement, notamment à travers la notion du merveilleux poétique qui se distingue par sa capacité de voir au-delà des frontières politiques et géographiques, voire chronologiques, par la revalorisation des arts précolombiens. En effet, le merveilleux issu des arts premiers est une matière poétique féconde chez les surréalistes qui leur permet de dépasser le cadre étroit d'une vision eurocentrée du monde⁷². En ce sens, Péret proclamait dans la préface à son *Anthologie des mythes, légendes et contes d'Amérique* :
- Le merveilleux, je le répète, est partout, de tous les temps, de tous les instants. C'est, ce devrait être, la vie elle-même, à condition cependant de ne pas rendre cette vue délibérément sordide comme s'y ingénie cette société avec son école, sa religion, ses tribunaux, ses guerres, ses occupations et libérations, ses camps de concentration et son horrible misère matérielle et intellectuelle⁷³.
- 49 Le réel merveilleux, au niveau idéologique, s'appuie sur le régionalisme tandis que le surréalisme reste antinationaliste et universaliste. Le réalisme magique, héritier et contestataire du surréalisme, naît d'une interprétation magique de l'univers mais manifeste le besoin de s'affranchir du surréalisme et plus généralement des influences européennes.
- 50 Comme le signale Pierre Rivas, « le surréalisme hispano-américain reste, comme mouvement, insulaire et marginal⁷⁴ ». Contrairement aux affirmations de Vallejo, le surréalisme s'est déployé en Amérique latine hispanophone à travers de fécondes

reformulations qui, malgré leur caractère occulte, ont perduré dans l'art et la littérature. Le surréalisme en Amérique latine se propage comme une mauvaise herbe, se disperse en une multitude de miroirs qui reflètent le merveilleux. Les activités de *Los Hartos*, du *Teatro Pánico* ou encore des poètes de l'*infra-réalisme* confirment la survivance du surréalisme en tant que « pratique d'existence⁷⁵ », dont les reformulations et mutations le situent au-delà des systèmes, écoles et mouvements artistiques ou littéraires. C'est d'ailleurs ce qui pousse Roberto Bolaño, à l'instar de l'écrivain Jean Schuster lorsqu'il prononçait la dissolution du surréalisme historique⁷⁶, à suggérer l'existence d'un surréalisme éternel, occulté. Un « sous-réalisme » pour ainsi dire : « Admettons... que Matta est un classique, un surréaliste qui est à la surface alors qu'aujourd'hui le surréalisme vit sous terre et ne s'appelle probablement plus surréalisme⁷⁷... ».

BIBLIOGRAPHIE

Albertani, Claudio, 2010, « El último exilio de un revolucionario », *Tras desterrados*, Philippe Ollé-Laprune (dir.), Mexico, Fondo de Cultura Económica, pp. 11-35.

Amor, Inés, 1987, *Una mujer en el arte mexicano : memorias de Inés Amor*, Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde (dir.), Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Anonyme, 1929, « Le monde au temps des surréalistes », *Variétés*, numéro spécial surréalisme, pp. 26-27.

Artaud, Antonin, 1962, *México*, Luis Cardoza y Aragón Mexico (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México.

Artaud, Antonin, 2007, *Messages révolutionnaires*, Paris, Gallimard [1971].

Birkenmaier, Anke, 2009, *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid et Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.

Blanchot, Maurice, 1967, « Le demain joueur », *La Nouvelle Revue française*, 172, pp. 863-888.

Bolaño, Roberto, 1998, *Los detectives salvajes*, Barcelone, Anagrama.

Bolaño, Roberto, 2009, *Amuleto*, Barcelone, Anagrama.

Braunstein, Nestor A., 2012, « Las pinturas superrealistas y el psicoanálisis », *Surrealismo : Vasos comunicantes*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Breton, André, 1939a, « Souvenir du Mexique », *Minotaure*, III, 6, 12-13, pp. 29-52.

Breton, André, 1939b, *Mexique*, cat. exp., Galerie Renou et Colle.

Breton, André, 1971, *Position politique du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert.

Breton, André, 1988, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard.

Breton, André, 1999, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard.

- Breton, André, 2008, *Album André Breton. Iconographie choisie et commentée*, Robert Kopp (ed.), Paris, Gallimard.
- Breton, André – Péret, Benjamin, 2017, *Correspondance, 1920-1959*, Gérard Roche (ed.), Gallimard, Paris.
- Buñuel, Luis, 1933, « Une girafe », *Le Surréalisme au Service de la Révolution*, 6, pp. 34-36.
- Cárdenas, María Teresa – Díaz, Erwin, 2003, « Bolaño y sus circunstancias », *Revista de Libros de El Mercurio*, [25 octubre 2003], pp. 8-9.
- Cardoza y Aragón, Luis, 1938, « México de cerca, de lejos... », *El Nacional* [21 avril 1938].
- Cardoza y Aragón, Luis, 1940, « Demagogos de la poesía », *Taller*, n° 8-9, [janvier-février], pp. 47-50.
- Cardoza y Aragón, Luis, 1986, *El río : novelas de caballería*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- Carpentier, Alejo, 2010, *El reino de este mundo*, Mexico, Lectorum [1949].
- Carrington, Leonora, 2001, *Memorias de abajo*, Francisco Torres Oliver (trad.), Madrid, Siruela [1991].
- Cheyamol, Marc, 1986, « Entrevue à Carlos Fuentes », *IFAL 1945-1985, Histoire de l'Institut Français d'Amérique Latine*, pp. 114-120.
- Collectif, n. d. [15 janvier 1930], *Un Cadavre*, Paris, imp. Sp. du Cadavre, 288 rue de Vaugirard, avec des contributions de Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Michel Leiris, Georges Limbour, Robert Desnos, Georges Bataille, Jacques Baron, Raymond Queneau, Jacques Prévert et Alejo Carpentier.
- Collectif, 1940, *La Mandrágora*, 4, p. 7.
- Driben, Lelia, 2013, *La generación de la ruptura y sus antecedentes*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- Eder, Rita, 2012, « Benjamin Péret and Paul Westheim, Surrealism and Other Genealogies in the Land of the Aztecs », *Surrealism in Latin America Vivísimo Muerto*, Los Angeles, Getty Research Institute, pp. 77-94.
- Gee, Felicity, 2021, *Magic Realism, World Cinema, and the Avant-Garde*, New York, Routledge.
- Goeritz, Mathias – Nelken, Margarita – Rodríguez, Ida, 2014, *Estamos hartos (otra vez)*, Mexico, Museo experimental el Eco.
- González Dueñas, Daniel, 1996, « A 34 años de La ópera del orden de Jodorowsky (Crónica del escándalo y los casi desconocidos textos de Juan Vicente Melo, Rafael Solana y Jorge Ibarguengoitia) », *La Palabra y el Hombre*, 100, pp. 151-163.
- Grégoire, Vincent, 2015, « Entretien avec Fernando Arrabal », *Sens-Dessous*, 15, pp. 79-82.
- Huidobro, Vicente, 2012, *Revistas : Ombligo / Vital / Total / Actual*, Santiago, Ocho Libros Editores y Fundación Vicente Huidobro.
- Huidobro, Vicente, 1925, *Manifiesto de Manifiestos*, Paris, éditions mondiales.
- Jodorowsky, Alexandro, 2005, *El maestro y las magas*, Madrid, Siruela.
- Kahlo, Frida, 1939, *Lettre à Nickolas Muray*, [27 février 1939], Nickolas Muray papers, 1910-1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

- Kloyber, Christian, 2019, « Wolfgang Paalen in Exile in Mexico », *Wolfgang Paalen*, Stella Rollig, Andreas Neufert et Franz Smola (eds.), Vienne, Belvedere, pp. 167-178.
- Mabille, Pierre, 1940, *Le miroir du merveilleux*, Paris, Éditions du Sagittaire.
- Moreno Villareal, Jaime, 2013, « Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo », *Letras libres*, mis en ligne le 7 juin 2013, <<https://letraslibres.com/revista-mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo/>>, consulté le 10 mai 2023.
- Moro, César, 1933, « Renommée de l'amour ». *Le surréalisme au service de la Révolution*, 5, p. 38.
- Moro, César et al., 1935, *Exposición de pintura surrealista en Perú*, cat. exp., Lima. César Moro papers, series IV, Getty Research Institute.
- Moro, César et al., 1936, *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*, tract distribué à Lima en février 1936. Cesar Moro papers, series VI, box 3. Getty Research Institute.
- Moro, César, 1938, « Poetas surrealistas franceses », supplément de la revue *Poesía*, 3.
- Moro, César, 1940, *Lettre à Emilio Adolfo Westphalen*, [26 septembre 1940], Westphalen Papers, box 1. Getty Research Institute.
- Moro, César, 1945, « Arcane 17 », *El hijo prodigo*, III, IX, 15, 30, p. 180.
- Moro, César, 2015, *Obra poética completa*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos.
- Nandino, Elías, 2017, « Antonin Artaud », *Alebrije, Monstruo de papel, suplemento de la revista Artes de México*, 127, pp. 6-8.
- Nicholson, Melanie, 2013, *Surrealism in Latin American Literature : Searching for Breton's Ghost*, New York, Palgrave Macmillan.
- Noriega, Juilo E., 1994, « La Mandrágora en Chile : Profecías poéticas y revelaciones del género negro », *Revista Iberoamericana*, vol. LX, p. 168-169.
- Olivier, Florence, 1992, « S. NOB (1962-1963), revue du groupe de la Casa del Lago », *América. Cahiers du CRICCAL*, 9-10, pp. 165-173.
- Paalen, Wolfgang, 1941a, *Lettre à Pierre Mabille*, [21 mars 1941], Fonds Pierre Mabille, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD), MAB C 26.
- Paalen, Wolfgang, 1941b, *Lettre à André Breton*, [30 novembre 1941], Fonds André Breton, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD), BRT C 2243.
- Paalen, Wolfgang, 1942, *Dyn*, 1, p. 3.
- Paalen, Wolfgang (éd.), 1943, *Dyn. The Amerindian issue*, 4-5.
- Pellegrini, Aldo, 1961, *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Péret, Benjamin, 1960, *Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*, Paris, Albin Michel.
- Péret, Benjamin, 1995, *Œuvres Complètes, t. 7*, Paris, J. Corti.
- Pinto, Rodrigo, 2001, « Bolaño a la vuelta de la esquina », *Las Últimas Noticias* [28 janvier 2001].
- Rivas, Pierre, 1992, « Le surréalisme en Amérique hispanique : héritage et mutation », *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina : Avatars du surréalisme au Pérou et en Amérique Latine*,

Lima : Institut français d'études andines, <<http://books.openedition.org/ifea/2208>>, consulté le 10 mai 2023.

Roche, Gérard, 1986, « Breton, Trotsky : une collaboration », *Pleine Marge*, 3, pp. 73-93.

Roh, Franz, 2013, *Postexpressionnisme, réalisme magique : problèmes de la peinture européenne la plus récente*, Dijon, Les Presses du réel.

Segura Pantoja, Karla, 2018, *Le surréalisme déplacé, Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique*, thèse de doctorat en Littérature française et comparée, Université de Cergy-Pontoise, <<https://www.theses.fr/2018CERG0934>>, consulté le 13 septembre 2023).

Schuster, Jean, 1969, « Le quatrième chant », *Le Monde* [4 octobre 1969].

Schuster, Jean, 1970, *Développements sur l'infra-réalisme de Matta*, Paris, E. Losfeld.

Vallejo, César, 1930, « Autopsia del suprarrealismo », *Amauta*, 30, pp. 44-47.

Valdés, Zoé, 2007, *La cazadora de astros*, Barcelone, Plaza Janés.

Velayos Zurdo, Oscar, 1985, *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*, Barcelone, Península.

NOTES

1. Publiée dans le numéro spécial de la revue : Anonyme 1929, pp. 26-27.
2. Pellegrini 1961.
3. Nicholson 2013, p. 139.
4. *Ibid*, pp. 151-174.
5. « *Hacia 1914, nació el expresionismo (Dvorack, Fretzer). Hacia 1915, nació el cubismo (Apollinaire, Reverdy). En 1917 nació el dadaísmo (Tzara, Picabia). En 1924, el superrealismo (Breton, Ribemont-Dessaignes). Sin contar las escuelas ya existentes : simbolismo, futurismo, neosimbolismo, unanimismo, etc. Por último, a partir de la pronunciación superrealista, irrumpe casi mensualmente una nueva escuela literaria. Nunca el pensamiento social se fraccionó en tantas y tan fugaces fórmulas. Nunca experimentó un gusto tan frenético y una tal necesidad por estereotiparse en recetas y clisés, como si tuviera miedo de su libertad o como si no pudiese producirse en su unidad orgánica. Anarquía y desagregación semejantes no se vio sino entre los filósofos y poetas de la decadencia, en el ocaso de la civilización greco-latina. Las de hoy, a su turno, anuncian una nueva decadencia del espíritu : el ocaso de la civilización capitalista. La última escuela de mayor cartel, el superrealismo, acaba de morir oficialmente. En verdad, el superrealismo, como escuela literaria, no representaba ningún aporte constructivo. Era una receta más de hacer poemas sobre medida, como lo son y serán las escuelas literarias de todos los tiempos. Más todavía. No era ni siquiera una receta original* ». Vallejo 1930, pp. 44-47. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'autrice du présent article.
6. *Un Cadavre*, Collectif n. d. [15 janvier 1930], avec des contributions de Georges Ribemont-Dessaignes, Roger Vitrac, Michel Leiris, Georges Limbour, Robert Desnos, Georges Bataille, Jacques Baron, Raymond Queneau, Jacques Prévert et Alejo Carpentier.
7. Breton 1988, p. 795.
8. Luis Cardoza y Aragón traduire en espagnol ces conférences dans *México* (Artaud 1962).
9. Voir à ce sujet le témoignage d'Elías Nandino sur sa relation avec Antonin Artaud lors de sa visite au Mexique, où il affirme que ni lui ni aucun autre membre des *Contemporáneos* n'avaient conscience de la valeur intellectuelle d'Artaud lors de son séjour. Nandino 2017, pp. 6-8.
10. Artaud 2007, p. 36.
11. Breton 1988, p. 753.

12. « *Estamos en la tierra de la belleza convulsiva, en la patria de los delirios comestibles. [...] Esto, y mucho más quería decirlos, amigos, acerca de México, yo que soy el más extranjero de los mexicanos y el más mexicano de los extranjeros. Mejor os lo dirá André Breton a su regreso en ese libro que en México escribirá sobre sí mismo, para mejor hablar de México; en ese libro en que nos hablará de México para darnos a conocer mejor el gran poeta que es André Breton* », Cardoza y Aragón 1938.
13. Cardoza y Aragón 1986.
14. « *El surrealismo ha insistido en un aspecto “abominable” de la tarea poética, ha caído en la “literatura” y ha trocado por juegos banales y supercherías el secular afán del hombre por librarse de lo convencional, de la rutina, hasta alcanzar una libertad sin límites. Los “nauseabundos” y “convencionales” recursos del surrealismo lo llevan a “divertir a la gente” y a “convertirse en una academia” en la que prima el “insulto”, [la] vulgaridad, [la] inexactitud. Y en última instancia son sólo “degeneración pretenciosa” de la actividad romántica del siglo XIX* ». Cardoza y Aragón 1940, pp. 47-50.
15. Roche 1986, p. 73.
16. Moro 1933, 5, p. 38.
17. En effet, Benjamin Péret annonce la revue en 1935. Voir Péret 1995, p. 138.
18. Buñuel 1933, 6, pp. 34-36.
19. Paru dans la revue *Ombigo* à Santiago. Voir Huidobro 2012.
20. César Moro et al. 1935. César Moro papers, series IV, Getty Research Institute (GRI).
21. Voir *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*, Moro et al. 1936. Tract distribué à Lima en février 1936. César Moro papers, series VI, box 3. GRI.
22. *Ibid.*
23. Sept numéros parus entre 1938 et 1943.
24. « *Creemos que la planta de la mandrágora no podría haber fructificado en estas tierras estériles y sin mayores preocupaciones por ninguna cuestión moral, si antes no se hubiera alzado, como el más hábil segador, en una empresa de limpia revolucionaria nuestro amigo Vicente Huidobro. Él ha sido quien ha liberado a la poesía de nuestro idioma de la bajeza, de la retórica y de la prisión, y la ha puesto en su rol de perfeccionamiento y de pureza activa* », Texte collectif 1940, 4, p. 7.
25. En particulier dans *Manifiesto de manifiestos*, Huidobro 1925.
26. Noriega 1994, 168-169, pp. 751-760.
27. Voir à ce sujet l'introduction de Daniel Lefort à Moro 2015, p. XXXVIII.
28. Voir le compte rendu d'*Arcane 17* de Moro 1945, III, IX, 30, p. 180.
29. « *El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miriada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y de fresas. El tigre real que asola las tierras de tesoros. La estatua de la noche de plumas de paraíso salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines de cristal de roca. Los nombres de SADE, LAUTRÉAMONT, RIMBAUD, JARRY, en formas diversas y delirantes de aerolito sobre una sábana de sangre transparente que agita el viento nocturno sobre el basalto ardiente del insomnio* », notice de César Moro pour le supplément « *Poetas surrealistas franceses* » (1938) de la revue *Poesía*, dirigée par Neftali Beltrán. Moro 1938, n. p.
30. Voir Breton 2008, p. 235.
31. Manifeste rédigé par André Breton avec Léon Trotski mais signé par André Breton et Diego Rivera. Pour une étude approfondie du manifeste voir Roche 1986, pp. 73-93.
32. Breton 1939a, pp. 29-52.
33. Exposition organisée par André Breton à la galerie Renou et Colle du 10 au 25 mars 1939. Préface d'André Breton au catalogue de l'exposition *Mexique*, voir Breton 1999, p. 1232.
34. Kahlo 1939. Lettre à Nickolas Muray, New York, N.Y., 27 février 1939, Nickolas Muray papers, 1910-1992. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
35. Breton 1939b, n. p.

36. Plusieurs lettres témoignent des difficultés rencontrées par les surréalistes en exil au Mexique. Voir Segura Pantoja 2018.
37. « *Hubo un gran rechazo por parte de los pintores mexicanos hacia el grupo de exiliados extranjeros. Diego [Rivera], que bien se daba cuenta de la importancia de Breton, le rindió caravana, pero obstaculizó el proceso que hubiera producido el contacto entre los artistas mexicanos y los recién llegados. Me acuerdo de Péret como ánima en pena buscando a alguien con quién comunicarse. Hubo algunos escritores, como Jorge Cuesta, que se interesaron en el movimiento surrealista, pero en realidad existía un bloqueo, no por mala fe sino por incomprensión* », Amor 1987, p. 121.
38. Driben 2013.
39. Breton 1971, p. 23.
40. Braunstein 2012, p. 177.
41. Roh 2013, pp. 9-14.
42. Pour une étude approfondie sur le sujet, voir Gee 2021.
43. Le prologue est d'abord paru sous le titre « *Lo real maravilloso de América* » le 8 avril 1948 dans le journal *El Nacional* de Caracas. Voir Carpentier 2010.
44. Velayos Zurdo 1985, p. 92.
45. « [...] *patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías.* » Carpentier 2010, p. 24.
46. Voir Birkenmaier 2009.
47. Mabile 1940.
48. « *DYN will stay independent of all commercial or political compromises. It neither belongs to, nor proposes to establish any "ism", group or school* », Paalen 1942, 1, p. 3.
49. Voir Kloyber 2019, p. 168.
50. À partir de 1950, Paalen reprend contact avec André Breton et renoue ses activités avec le groupe surréaliste.
51. Notamment dans *Dyn*, 4-5, *The Amerindian issue*, décembre 1943. Paalen (éd.) 1943.
52. Paalen 1941b. Wolfgang Paalen à André Breton, 30 novembre 1941, Fonds André Breton, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD), BRT C 2243.
53. Dans une lettre de César Moro à Emilio Adolfo Westphalen du 26 septembre 1940, Westphalen Papers, box 1. GRI, Moro fait part à Westphalen de ses intentions d'accueillir des réfugiés au Mexique mais il signale qu'il valait mieux ne pas mentionner leur appartenance surréaliste dans les demandes d'asile. Voir Moro 1940.
54. Paalen 1941a. Wolfgang Paalen à Pierre Mabile, 21 mars 1941, Fonds Pierre Mabile, Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (BLJD), MAB C 26.
55. *Ibid.*
56. Lettre du 8 août 1943 de Leonora Carrington à André Breton, reproduite dans Breton, Péret 2017, p. 194. L'orthographe originale de Carrington a été en partie conservée.
57. Valdés 2007.
58. Goeritz, Nelken, Rodríguez 2014, p. 25.
59. « *Estamos hartos de la pretenciosa imposición de la lógica y de la razón, del funcionalismo, del cálculo decorativo y, desde luego, de toda la pornografía caótica del individualismo, de la gloria del día, de la moda del momento, de la vanidad y de la ambición, del bluff y de la broma artística, del consciente y subconsciente egocentrismo, de los conceptos fatuos, de la aburridísima propaganda de los ismos y de los istas, figurativos o abstractos* », Manifeste distribué lors de l'exposition *Los Hartos*. *Ibid.*, p. 3.
60. Voir Olivier 1992.
61. Grégoire 2015.
62. González Dueñas 1996.
63. Bolaño 1998.
64. Bolaño 2009.
65. Voir Moreno Villareal 2013.

66. « *El infrarrealismo es un movimiento que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había solo una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos* », Cárdenas, Díaz 2003, p. 8-9.
67. Schuster 1970.
68. La préface de Fernando Savater date de mars 1991, voir Carrington 2001, pp. IX-XII.
69. Jodorowsky 2005.
70. Entretien à Carlos Fuentes dans Cheymol 1986, p. 118.
71. Albertani 2010, p. 22.
72. Eder 2012, p. 77.
73. Péret 1960, p. 16.
74. Rivas 1992.
75. Blanchot 1967, pp. 863-888.
76. Jean Schuster, *Le Monde* le 4 octobre 1969. Cité dans Moreno Villareal 2013.
77. « *Admitamos... que Matta es un clásico, un surrealista que está en la superficie cuando hoy el surrealismo vive en los subterráneos y probablemente ya no se llama surrealismo* », Entretien de Roberto Bolaño par Rodrigo Pinto, voir Pinto 2001.
-

RÉSUMÉS

Ce travail explore les différentes empreintes du surréalisme en Amérique latine à partir des années 1920 jusqu'aux années 2000. Dans un premier temps, nous nous intéressons aux conditions matérielles et immatérielles de la circulation du surréalisme en Amérique latine, par le biais de livres, lettres, œuvres et expositions, ainsi qu'en interrogeant leur contexte idéologique et politique. Dans un second temps, nous évoquons les multiples reformulations et mutations du surréalisme qui ont circulé en Amérique latine, parmi lesquelles le *suprarrealismo*, le *réel merveilleux*, le *vitarealismo*, l'*anti-isme*, le *réalisme magique*, l'*infra-réalisme* et même le *réalisme viscéral*, afin de développer quelques réflexions sur la réception et la survivance du surréalisme en Amérique latine.

This work explores the different imprints of surrealism in Latin America from the 1920s to the 2000s. First, we look at the material and immaterial conditions of the circulation of Surrealism in Latin America, by the means of books, letters, works and manifestoes as well as through the analysis of their ideological and political contexts. Secondly, we discuss the multiple reformulations and mutations of Surrealism that have circulated in Latin America, including *suprarrealismo*, *marvelous realism*, *vitarealismo*, *anti-ism*, *magic realism*, *infra-realism* and even *visceral realism*, in order to address the issue of the reception and of the survival of Surrealism in Latin America.

Este trabajo explora las improntas del surrealismo en América Latina entre los años 1920 y 2000. En primer lugar, examinamos las condiciones materiales e inmateriales de la circulación del surrealismo en América Latina, a través de libros, cartas, obras y manifiestos, y por medio del análisis de sus contextos ideológico y político. En segundo lugar, se discuten las múltiples reformulaciones y mutaciones del surrealismo que circularon en América Latina, incluyendo el *suprarrealismo*, lo *real maravilloso*, el *vitarealismo*, el *anti-ismo*, el *realismo mágico*, el *infrarrealismo*

e incluso el *realismo visceral*, con el fin de desarrollar algunas reflexiones sobre la recepción y la supervivencia del surrealismo en América Latina.

INDEX

Keywords : surrealism, Latin America, cultural transfers, circulation, marvellous, exile, magic realism, 20th century

Mots-clés : surréalisme, Amérique latine, transferts culturels, circulation, merveilleux, exil, réalisme magique, XXe siècle

Palabras claves : surrealismo, América Latina, transferencias culturales, circulación, maravilloso, exilio, realismo mágico, siglo XX

AUTEUR

KARLA SEGURA PANTOJA

CY Cergy Paris Université – LT2D / AWARE

Karla Segura Pantoja est membre associé du laboratoire LT2D, titulaire d'un doctorat sur les surréalistes exilés au Mexique. Elle fait partie du comité éditorial des *Cahiers Benjamin Péret*. Elle a récemment traduit et préfacé les pièces de théâtre de Leonora Carrington pour leur publication chez Fage Éditions (2022). Elle est actuellement coordinatrice éditoriale pour l'association Archives of Women Artists : Research & Exhibitions (AWARE).

ksegurapantoja@gmail.com

Le génie du foyer : reconfigurations genrées du surréalisme dans l'œuvre mexicaine de l'artiste Remedios Varo

The spirit of the home: gendered reconfigurations of surrealism in the Mexican work of artist Remedios Varo

El espíritu del hogar: reconfiguraciones de género del surrealismo en la obra mexicana de la artista Remedios Varo

Clémence Higounenc

- 1 La maturité et la pleine expression de l'œuvre plastique de Remedios Varo se déploient à Mexico, depuis le début des années 1950 et jusqu'à sa mort, en 1963. Née en 1908 à Anglès, en Catalogne, Remedios Varo fuit la guerre civile espagnole en 1937 en compagnie de Benjamin Péret, venu à Barcelone rejoindre les rangs du POUM¹. À Paris, elle s'intègre au groupe surréaliste avant un nouvel exil, en 1941, pour Mexico². Cette émigration est rendue possible par la politique antifasciste d'ouverture aux réfugiés républicains espagnols voulue par le président Lázaro Cárdenas.
- 2 Le travail de Varo est traversé par une dimension autobiographique marquée par l'exil, ainsi que par une forme de réinterprétation du secret alchimique et des pratiques magiques, associées à la pratique picturale. Ce sont donc, souvent, des œuvres à énigmes, codifiées, qui contiennent plusieurs niveaux de lecture et qui doivent se comprendre dans la complexité et la fluidité du discours plastique et intellectuel de Varo.
- 3 S'il faut nous demander en quelle mesure et sous quelles réserves Mexico devient, pour Remedios Varo, une terre d'émancipation, peu d'éléments relèvent, dans l'œuvre de l'artiste, d'une référence directe au Mexique ou à ses mythes³. Elle-même déclare : « Je pense que je peindrais de la même manière n'importe où dans le monde, car cela vient d'une façon particulière de ressentir⁴ ». C'est néanmoins au Mexique que l'artiste

trouve indépendance et sécurité. À distance de l'influence du cercle surréaliste institué auprès d'André Breton, se forme autour du couple Péret-Varo une communauté d'artistes surréalistes exilés à Mexico, un cercle d'amis proches composé d'artistes européens et mexicains, notamment Leonora Carrington, arrivée à Mexico en 1943 aux côtés de Renato Leduc, les photographes Kati et José Horna, Emerico « Chiki » Weisz, que Carrington épouse chez les Horna en 1946, ainsi que les républicains espagnols Gerardo Lizárraga, premier époux de Varo, et Esteban Francés⁵. Un portrait collectif, peint par le mexicain Gunther Gerzso en 1944, retranscrit l'émulation intellectuelle et artistique de ce groupe, qui se retrouvait quotidiennement dans l'appartement de Péret et Varo, rue Gabino Barreda⁶. Se sentant particulièrement proche de Leonora Carrington et de Kati Horna, avec qui elle partage un imaginaire puissant nourri d'un goût pour l'alchimie, Remedios Varo crée un nouveau cercle féminin qui va permettre l'aboutissement de son langage plastique marqué par l'apport surréaliste — mouvement dans lequel elle s'inscrit depuis ses années de formation à Barcelone — et nourri de recherches autour de la magie et des ésotérismes⁷.

- 4 On discerne, dans son œuvre, une forme de division genrée : outre la figure de l'hermaphrodite, liée à la question alchimique, la plupart de ses motifs représentant des scientifiques semblent être des hommes, tandis que les artistes sont des personnages féminins⁸, majoritairement conscrits dans des espaces intérieurs, à la fois physiquement et spirituellement. Ces figures féminines appartiennent aux territoires de l'intime et de l'intériorité. Quels rôles sont joués par ces personnages dans ces espaces domestiques, ces lieux refuges ; serait-ce une forme de sublimation de la quête spirituelle, confinant jusqu'à une forme d'enfermement ?
- 5 Un autre aspect intéressant est celui du tissage, qui prend une place considérable dans l'espace domestique. Serait-ce un moyen de questionner les normes de genre au regard du surréalisme ? En effet, plusieurs historiennes ont insisté sur la puissance féminine dévoilée par les mondes ésotériques de Varo et ses vertus émancipatrices, notamment via cet espace du foyer, qui est également celui de la cuisine alchimique où se trouve l'Athanor, lieu central de l'élaboration du Grand Œuvre. Ne faudrait-il pas cependant problématiser cette approche, soumise à des tensions, entre puissance féminine retrouvée et retour à un cadre traditionnel et archétypal, donc limitant ?

1. L'espace du foyer : lieu refuge du déploiement de l'inconscient ou enfermement domestique ?

- 6 *Roulotte*, de 1955⁹, est l'une des nombreuses toiles de Remedios Varo évoquant le déplacement, le voyage, voire l'exil. À travers son discours à priori très polarisé entre féminin et masculin, extérieur et intérieur, mouvement et permanence, elle nous permet d'introduire les notions de division genrée et de foyer dans l'œuvre de l'artiste. Dans une lettre adressée à son frère Rodrigo Varo, elle décrit la scène ainsi : « Cette caravane représente une vraie maison harmonieuse, à l'intérieur de laquelle se trouvent toutes les perspectives possibles. Elle se déplace joyeusement d'un endroit à l'autre, l'homme la conduisant, la femme faisant tranquillement de la musique¹⁰ ». Cette caravane est donc un espace architectural improbable, impossible, dont l'intérieur est visible grâce à la suppression d'un pan du mur extérieur, et dans lequel se superposent de multiples couloirs, qui chacun ouvrent une perspective différente et autonome. Dans cette maison, une femme joue du piano. L'habitation est montée sur roues et, par un

système de poulies et d'hélices, elle est conduite par un homme enveloppé dans un grand manteau et un chapeau, à travers une forêt à l'aspect très dépouillé.

- 7 Cet effet est renforcé par le procédé pictural de Varo. À l'inverse des perspectives savantes de l'architecture, elle utilise pour ce paysage tout en ocre et bleus vert la technique surréaliste de la décalcomanie, transmise par Óscar Domínguez, ainsi qu'un travail d'éclaboussures humides qui vient donner à ce paysage une atmosphère irréaliste, vaporeuse¹¹. Au contraire, la caravane est, elle, composée de tons jaunes, terre de sienne et dorés, très chauds et lumineux. Ce jeu d'oppositions accentue l'aspect protecteur et paisible du foyer, isolé de l'exigence des conditions extérieures. Remedios Varo rejoint ici, en apparence, une division traditionnelle des espaces :

La division de l'espace en deux entités séparées — la sphère publique et la sphère privée — est la transposition de la division économique entre production et reproduction ; l'espace public étant dévolu aux hommes et l'espace privé, confondu avec le foyer ou la sphère domestique, aux femmes¹².

- 8 Si le conducteur de la maison opère un voyage physique, géographique, la musicienne, elle, effectue un voyage intérieur aux possibilités qui semblent illimitées, car relevant des potentialités infinies qui sont celles de l'imagination. Cette quête identitaire peut trouver un écho dans les « demeures » de Georges Malkine, dix ans plus tard. De façon similaire, celui-ci construit des espaces architecturaux impossibles comme les reflets d'une exploration complexe de l'identité et de l'inconscient :

Les maisons de Malkine sont bien le siège de l'intime qui se trouve ici désavoué au profit d'un espace si vaste que tout repli sur soi paraît vain. Les « demeures » de Malkine sont le repère des chimères de l'inconscient que l'on peut croiser au détour d'un escalier ou d'un passage¹³.

- 9 De même, *Roulotte* surprend par son impression de silence et de solitude¹⁴, dans une multiplication des perspectives qui s'accorde mal avec l'idée de sécurité et de sérénité apportées par le foyer¹⁵.
- 10 La peintre transforme donc cet intérieur en lieu surréaliste par excellence, celui du rêve et de l'inconscient, dans une subversion de l'espace de l'architecture. Nous pouvons rejoindre l'analyse menée par Pierre Taminiaux à propos des maisons de Magritte :

Le voyage, chez lui, sera surtout intérieur, cadré par le tableau et issu de lui. L'architecture, par définition, implique le sens d'une certaine immobilité, elle exprime l'attachement à un lieu. On peut parler, à cet égard, d'une statique inhérente à l'architecture, de la maison au temple, par opposition à la fluidité naturelle qu'implique à la fois le travail du rêve et de l'automatisme¹⁶.

- 11 En cela peut-on comprendre ce lieu hétérotopique¹⁷ comme un espace des possibles qui engage pleinement la notion d'absurde, dans un double mouvement entre voyage et inertie, claustration et libération anarchique de ce labyrinthe architectural, intérieur et intériorité. Cette interrogation, sur les liens opérants entre exil géographique et errance poétique, suggère une dimension autobiographique, tout en relevant, aussi, de l'exil surréaliste¹⁸.

- 12 Le lien entre espace physique et territoire onirique est exemplifié avec *Nacer de nuevo*¹⁹. Dans une salle octogonale envahie par la végétation, est posée sur une table en bois une coupe dans laquelle se reflète le croissant de lune, visible dans le ciel par une trouée dans le plafond. Attirée par ce reflet, une jeune femme, nue, pâle et lumineuse, s'introduit dans la pièce en traversant le mur aux connotations vulvaires²⁰, alors pourtant qu'une entrée, accessible depuis la forêt par des escaliers, est prévue sur l'un

des côtés. Il ne s'agit donc pas d'une figure humaine, mais d'un esprit entre-deux, un être élémentaire, naturel, qui entre par effraction dans cet espace, archétype²¹ du lieu caché et secret, celui de l'aboutissement d'une quête²². Remedios Varo réactive ainsi l'espace du foyer comme lieu du secret, des savoirs intimes ; il est ici celui de la transformation magique. Le rôle de la nature, notamment celui de la forêt, sacralise cet espace métaphorique qui concentre les grands mystères de l'univers.

- 13 Si la toile évoque les liens archétypaux entre la femme et la lune²³ — l'arcane lunaire devenant peut-être ici une source de pouvoir, mais aussi de libération féminine — elle fait également appel à l'imaginaire surréaliste mêlant l'idée d'un « éternel féminin » en dialogue poétique avec la nature. Femme et nature entretiennent une correspondance métaphorique récurrente dès les premières années du mouvement, de *Nadja* d'André Breton et ses « yeux de fougère²⁴ » à *Je ne vois pas (la femme) cachée dans la forêt* de Magritte (1929). Cette analogie — étudiée par Xavière Gauthier dans *Surréalisme et sexualité*²⁵ — est reprise par Remedios Varo dégagée de l'aliénation implicite qu'elle suppose par l'altérisation qu'elle provoque. Ainsi que l'analyse Whitney Chadwick :

Les femmes artistes surent vite reconnaître et s'approprier cette identification entre les pouvoirs créatifs de la femme et ceux de la nature. [...] Elles remplacèrent l'intérêt du surréalisme pour l'érotisme latent par une identification intuitive à l'inconscient et à la nature qui est toujours, implicitement, et parfois, explicitement, féminine²⁶.

- 14 L'appropriation de ce thème par Varo le transforme en une quête de la connaissance de soi et du savoir magique ; en cela, *Nacer de nuevo* évoque une forme d'émancipation.
- 15 Cette quête spirituelle est aussi, parfois, celle d'une introspection laborieuse et d'écue. Avec *Encuentro*²⁷, une femme ouvre une boîte pour n'y découvrir que son double. Elle est repliée sur elle-même, le visage résigné, car ce dépouillement du contenu des coffrets, enquête savante ou recherche de soi, se trouve dans une impasse. Aux questions posées par André Breton en incipit de *Nadja*, « Qui suis-je ? » et « qui je "hante" ? », cette femme incarne cette première hypothèse²⁸ :

Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre, et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié²⁹.

- 16 Le motif introspectif d'une femme à l'étude se retrouve de nouveau, la même année, avec *Presencia inquietante*³⁰, cette fois-ci avec plus de succès puisqu'elle arrive à faire émerger depuis sa table une végétation qui commence à envahir la pièce. Elle est cependant dérangée par une tête d'homme qui surgit du dossier du fauteuil, en tentant de lui lécher la nuque. C'est une présence sexuelle chaotique et menaçante qui vient briser la sérénité de la scène, l'harmonie à laquelle la femme était parvenue. Peut-être s'agit-il encore d'une énergie incontrôlable, qu'elle a fâcheusement libérée en faisant naître ce lierre, comme le suggère Janet Kaplan³¹. Ces espaces sont donc ouverts aux influences, de même qu'ils ne sont pas hermétiques aux intrusions. La quête de soi et le savoir magique demandent un apprentissage, long, qui se fait dans ce lieu dédié, intime, offrant une protection relative.
- 17 Une autre irruption extérieure dans l'espace domestique vient déranger la femme de *Visita inesperada*³², que Varo décrit ainsi :

Cette femme attendait un invité, mais pas celui qui vient d'arriver, et elle est terrifiée. Alors qu'elle tend la main en arrière comme pour demander de l'aide, son souhait se matérialise et une main sort du mur, qu'elle agrippe. Sous la table se trouve une fosse dissimulée où elle a l'habitude de jeter ses victimes, mais elle ne

peut pas jeter celle-ci, car elle ne rentre même pas. L'animal de droite, en bas, a été formé à partir d'un conglomérat de feuilles sèches³³.

- 18 Il s'agit donc ici d'un espace merveilleux abouti et harmonieux, chaleureux malgré la neige extérieure et dominé par ce vert caractéristique de Varo. La transformation magique du lieu est si réussie que la pièce se fait complice de la magicienne, capable de résister et de se défendre face aux intrus, elle en est le prolongement.
- 19 Les foyers de Remedios Varo sont donc des lieux vivants chargés de magie, qui portent en eux l'empreinte psychique de leur occupant. Dans le dessin *Visita al pasado*³⁴, une femme, une figure qui relève probablement de l'autoportrait³⁵, entre dans un appartement parisien assez dépouillé, une « chambre meublée à louer », ainsi qu'indiqué sur la fenêtre. Un bagage à la main, cette visiteuse est une ancienne locataire qui revient dans une chambre précédemment habitée par elle et qui porte encore le souvenir de sa présence. Varo montre bien ici l'importance émotionnelle quasiment charnelle du foyer, ainsi que la puissance du souvenir, celui-ci gardant une empreinte sensible dans l'espace. Avec *Visita al pasado*, foyer et identité sont profondément mêlés.
- 20 L'assimilation de la femme à son espace domestique prend un tour dangereux et parodique avec *Mimetismo*³⁶ où la domesticité, devenant extrême passivité, met en danger l'intégrité de son occupante. Dans un intérieur chaleureux où cohabitent harmonieusement orange et verts, une femme est assise sur un fauteuil. Parfaitement immobile, elle a déjà commencé sa transformation, ses mains et pieds prenant la forme du fauteuil et son visage copiant le motif à fleurs de lys ; Varo joue ici avec humour entre les caractéristiques du vivant et celles du mobilier. Son intégration à l'espace domestique est presque complète. Cette extrême passivité contraste avec la vitalité de l'ameublement : alors que le pied du panier à couture s'enroule autour du fauteuil, ce dernier réplique en le mordant. De ce panier s'élève un grand tissu vert, prenant lui aussi sa liberté. Au fond, une armoire est ouverte sur un ciel dont les nuages s'échappent dans la pièce, faisant penser aux juxtapositions de Magritte³⁷, notamment à l'œuvre *La voix du sang* (1948), où les questions d'intériorité et d'inconscient incarnés dans l'espace domestique rejoignent celles de Varo³⁸. Seul un chat, dans un trou du plancher, est témoin de la scène. Le chat, qui s'associe par excellence à la mythologie de la sorcière, est aussi une référence à l'amour que l'artiste porte à cet animal. Ce plancher troué peut, quant à lui, évoquer avec une certaine poésie le premier logement de Remedios Varo et Benjamin Péret à leur arrivée au Mexique, rue Gabino Barreda, où, sous le plancher plein de trous, vivaient des rats nourris de fromage par Varo³⁹. L'humour et l'inventivité de la scène viennent ainsi atténuer l'aspect dramatique de cette représentation dans laquelle, malgré sa profonde apathie, la femme conserve une expression étonnement sereine. Inés Ferrero Cándenas propose de lire cette œuvre comme « une réflexion sur la synthèse du psychique et du physique en relation avec la condition existentielle et l'apparence de la femme⁴⁰ ». S'il faut bien y observer une critique de la condition des femmes au foyer et ce qui semble être, malgré tout, un commentaire acerbe de la passivité et de l'abandon soumis à la vie domestique, il faut aussi, selon elle, y voir une remise en cause du regard surréaliste qui, construisant la femme comme un objet de désir, lui retire toute réelle désirabilité⁴¹.
- 21 Un autre exemple critique de cette intégration à la domesticité peut être lu dans *Papilla estelar*⁴². Dans un espace restreint et clos, une tour octogonale, complètement isolée, une femme est en train de nourrir une jeune lune enfermée dans une petite cage avec

une bouillie qu'elle fabrique à partir d'étoiles. Se retrouve cet archétype de la lune, associé ici à une occupation symptomatique du rôle des femmes dans le système patriarcal : le soin aux enfants. Cette double iconographie vient alors contrarier le lien magique traditionnel, puisque, loin de dépendre de l'énergie de la lune, cette femme l'alimente, la soigne à ses dépens. Gloria Orenstein soutient l'hypothèse de l'utilisation, par les figures féminines de Varo, de l'art du camouflage afin de masquer leur pouvoir ésotérique aux yeux du monde. Selon elle, la femme de *Papilla estelar* serait déguisée en ménagère, « mais, à un niveau ésotérique, elle nourrit les pouvoirs cosmiques liés à la lune et au principe féminin de création⁴³ ». De même, la femme de *Mimetismo* serait en réalité en train de camoufler l'influence réelle qu'elle exerce sur son environnement. Quoiqu'il en soit, la puissance évocatrice de cette représentation et sa valeur mythique s'ancrent profondément dans le fait que le personnage endosse le rôle traditionnel des femmes, celui de la reproduction sociale et particulièrement ici du nourrissage des enfants. Enfermée, cloîtrée, asservie à la domesticité dans un espace métaphoriquement clos, c'est cet enracinement historique et social puissant qui est le vecteur d'une transformation ésotérique, qu'elle soit sublimation du rôle des femmes ou acceptation de leur place dans l'univers, déploiement magique ou atrophie psychique : c'est la réactivation d'une mythologie traditionnelle féminine nourrie du poids de la réalité concrète de l'existence des femmes.

2. Une pratique domestique féminine : le tissage

- 22 Au sein de ces espaces domestiques, le fil et les travaux d'aiguille occupent une place particulière dans l'œuvre de Remedios Varo. D'abord une pratique magique, le tissage évoque sa croyance en un continuum qui lie les êtres et la matière : « Issus de la matière même, certains de ses personnages communiquent d'emblée avec le cosmos, comme le signifient les fils qui les rattachent directement à l'espace stellaire⁴⁴ ». Cette approche est imprégnée par le caractère mythique du tissage, souvent lié au destin⁴⁵, ainsi les Moires, Arachné ou Ariane⁴⁶.
- 23 Rappelons également l'importance du tissage et de la broderie au Mexique, où certaines des techniques traditionnelles ont résisté à la colonisation espagnole et se transmettent depuis l'époque précolombienne⁴⁷. Le tissage est, là encore, une activité domestique prise en charge par les femmes ainsi qu'un marqueur de leur rôle social. Les nouvelles découvertes archéologiques du début du XX^e siècle permettent de mettre au jour l'existence ancienne du tissage du coton au Mexique⁴⁸, un artisanat qui est mis en valeur comme participant de l'identité mexicaine⁴⁹. Une exposition de l'art du tissage mexicain a par exemple lieu dès 1922⁵⁰.
- 24 Il faut aussi noter que les activités textiles ont, chez Remedios Varo, un ancrage biographique et affectif et sont donc potentiellement porteuses, dans leurs représentations, d'une puissance émotionnelle singulière tout en s'inscrivant dans une historicité qui est celle de l'apprentissage traditionnel des travaux féminins. La couture, qu'elle pratique, lui a été enseignée par sa grand-mère, portraituree à plusieurs reprises dans ses premières productions. Cette connaissance des techniques de la couture lui est notamment utile lors de ses premières années à Mexico, alors qu'elle et Benjamin Péret peinent à trouver des sources de revenus — elle seule subvient aux besoins du couple. Elle crée ses propres vêtements et travaille aux costumes du ballet *Aleko*, pour Marc Chagall⁵¹. Si nous nous intéressons ici seulement

aux représentations plastiques de cette activité féminine, il reste important de se souvenir qu'elle est, chez Varo, une pratique incarnée.

- 25 Par ailleurs, cette référence aux travaux d'aiguille se retrouve très tôt dans la carrière de Varo. Dès 1936, elle expose à Barcelone sa toile *Sewing Lessons*, aujourd'hui perdue⁵². Si nous n'en connaissons pas le contenu, son titre indique déjà l'intérêt pour les représentations de la couture, ici renvoyant probablement à l'apprentissage, et donc à la transmission intergénérationnelle des activités et travaux féminins. Enfin, il nous semble possible de rapprocher la technique picturale de Varo, précise, lente et rigoureuse, de l'activité tout aussi minutieuse et silencieuse du tissage. Tout comme les femmes de ses toiles, dont la création s'inscrit dans un cadre restreint, Remedios Varo avait une pratique intime de la peinture, n'ayant pas cherché de reconnaissance. Dans l'histoire des femmes artistes, les arts textiles sont par ailleurs à comprendre comme un entrecroisement de l'intime et du politique, entre occupation traditionnelle, assignation idéologique et pratique subversive. Comme l'analyse Rozsika Parker dans son ouvrage *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine* : « Imprégnée du privé, mais façonnée par le politique, la broderie a montré le pouvoir du politique sur la vie personnelle, ainsi que les implications politiques des relations personnelles⁵³ ». La broderie, qui incarne le concept de féminité et de domesticité⁵⁴, est caractéristique d'un art situé puisqu'elle découle d'une oppression de genre et peut être transformée, pour cette raison, en un outil de subversion.
- 26 *Bordando el manto terrestre*⁵⁵ s'inscrit dans un triptyque autobiographique, elle est donc l'une des toiles empreinte d'une dimension émotionnelle et intime manifeste. Dans une grande tour octogonale, six jeunes filles sont sous la direction d'un personnage masqué qui dirige les brodeuses tout en remuant un récipient d'où s'échappent les fils à broder. Toutes sont silencieuses. Face à leur ouvrage, elles brodent une étoffe qui s'échappe de la tour dans un flot continu. Au fond, un autre personnage joue de la flûte. On devine que les brodeuses sont les élèves d'un couvent, Janet Kaplan notant bien l'ambiance qui rappelle celle d'un scriptorium médiéval⁵⁶ ; l'œuvre est ici une référence à l'éducation religieuse de Varo, où les jeunes filles apprennent traditionnellement les travaux d'aiguille. Nous pouvons une nouvelle fois y trouver une résonance forte avec les analyses de Roszika Parker sur la broderie, selon qui le geste de la brodeuse rejoint celui de la prière. Ces deux activités se font en silence, dans une sphère fermée au monde extérieur. Aussi, comme le synthétise Julie Crenn, « La femme brodeuse, dans l'imaginaire collectif, est seule, dans sa maison, assise, la tête penchée vers son travail, silencieuse⁵⁷ ».
- 27 Remedios Varo décrit ainsi la scène : « Sous les ordres du Grand Maître, ces filles brodent le manteau terrestre, les mers, les montagnes et les êtres vivants. Mais une jeune fille a tissé un piège dans lequel on la voit en compagnie de son amant⁵⁸ ». Malgré les contraintes, l'aspect répétitif presque mécanique de la tâche, dans un travail reproductif et impersonnel et tout en déjouant la surveillance, une jeune fille tente une action délibérément personnelle. Cette tentative de libération, réelle ou projetée, pourra prendre vie au-delà de sa tour, dans le monde extérieur. Janet Kaplan analyse *Bordando el manto terrestre* comme une subversion de la pratique de la broderie relevant d'une féminité docile, en l'associant au mythe de la création du monde⁵⁹. Le caractère mythique de la broderie est alors réactivé dans sa dimension magique et poétique ainsi que subversive — bien que traditionnelle — dans une forme de négociation des limites et contraintes de la féminité :

La manière dont la broderie signifie à la fois la maîtrise de soi et la soumission est la clé pour comprendre la relation des femmes à cet art. La broderie a été une source de plaisir et de pouvoir pour les femmes, tout en étant indissolublement liée à leur impuissance. La présence et la pratique de la broderie procurent des états d'esprit particuliers et une expérience de soi. En raison de son histoire et de ses associations, la broderie évoque et inculque la féminité à la brodeuse. Mais elle peut aussi amener les femmes à prendre conscience des contraintes extraordinaires de la féminité, leur fournissant parfois un moyen de les négocier, et provoquant parfois le désir d'échapper à ces contraintes⁶⁰.

- 28 Malgré l'expression d'un désir de liberté, cette activité créatrice est donc, malgré tout, fondamentalement contrainte et conscrée, l'ironie cruelle de la situation faisant que ces jeunes filles tissent un monde dont elles sont exclues, recluses dans leur tour, sous la surveillance étroite d'un Maître. Elles sont ainsi condamnées à leur labeur, devant sans cesse renouveler cette trame du monde. Il s'agit donc bien du travail de reproduction constant, invisible, mais nécessaire, qui caractérise les fonctions sociales féminines ; un travail de récréation bien plus que d'invention.
- 29 Le seul acte de création consiste donc en ce geste d'indocilité de la jeune fille, qui est, finalement, plutôt modeste et restreint, portant peu à conséquences au-delà d'un fantasme d'évasion, bien que la fuite semble être réalisée dans le troisième panneau du triptyque, *La huida*. Tout comme avec *Papilla estelar*, si le travail de soin féminin est sublimé en étant investi d'une capacité magique, il s'agit bien de figures pouvant difficilement échapper à leur condition. Dans un monde de possibilités réduites, l'imagination se fait vertu cardinale. C'est avant tout une émancipation intellectuelle, poétique, une quête de liberté qui anime la rébellion de cette jeune fille.
- 30 Cette toile n'est pas la seule évocation de la broderie comme pratique magique. Avec *Bordando el manto lunar*, de 1956⁶¹, la dimension métaphysique est explicite puisque la tisserande crée à partir d'une lumière céleste une trame qui s'échappe ensuite du métier à tisser pour rejoindre sa première origine. Notons que, dans la cosmogonie maya, la lune est la patronne du tissage⁶². Contrairement à d'autres tisseuses et à la majorité des figures féminines, celle-ci ne se trouve pas recluse, mais est assise à l'extérieur, sur le seuil de sa tour. Nous pouvons postuler qu'il s'agit d'une figure ayant atteint un certain niveau d'élévation spirituelle ou de connaissance ésotérique, comme en témoigne son aspect lumineux, presque irréel, et qu'elle est donc à un stade supérieur de transformation de soi et du monde. Il y aurait donc là une réelle émancipation.
- 31 Enfin, deux toiles de Varo représentent un acte magique par la pratique du tricot : *La tejedora roja*⁶³ et *La tejedora de Verona*⁶⁴, deux toiles également de 1956 qui produisent un discours très similaire. Seule dans un intérieur, une femme tricote une grande figure féminine. Comme l'explique Remedios Varo, « Ce qui se déroule ici est évident : cette femme qui tricote crée des personnages animés qui s'envolent par la fenêtre⁶⁵ ». Presque complet, il ne manque à ce double que les pieds pour que la transmutation soit achevée et qu'elle puisse gagner sa liberté. L'extérieur est visible avec *La tejedora de Verona*, rappelant les architectures de la Renaissance italienne. Le procédé n'est pourtant pas sans difficulté, comme en témoignent les silhouettes suspendues autour de *La tejedora roja*, explicitant les échecs passés. Malgré leur vitalité, la liberté n'est pas encore acquise et la frontière vers l'extérieur n'est pas franchie. Fragiles, mais tendant vers l'indépendance, elles nous fixent avant de dépasser le seuil, nous posant la question de leur réussite. Il est intéressant de constater que, chez Varo, l'espace public

représente souvent un danger pour les femmes, ce qu'elle exprime avec *Locomoción capilar*⁶⁶ et *Caminos tortuosos*⁶⁷, où deux jeunes femmes sont les proies fragiles des hommes barbus. À travers le tricot, ces tisseuses recluses et solitaires mettent en jeu leur capacité de métamorphose créatrice, de réencodage du monde, par cette tentative de se constituer un double magique qui pourrait ainsi, à leur place, prétendre à la liberté.

3. Entre retour aux normes traditionnelles et subversion du surréalisme : quelle émancipation réelle ?

- 32 Lorsque Remedios Varo arrive à Mexico fin 1941, elle est avant tout une exilée ayant traversé plusieurs épreuves traumatisantes sur une courte période. Elle déclare : « Je suis venue au Mexique à la recherche de la paix que je n'avais pas trouvée, ni en Espagne — à cause de la révolution — ni en Europe — à cause de la terrible guerre — pour moi, il était impossible de peindre au milieu d'une telle angoisse⁶⁸ ». En compagnie d'autres artistes émigrés européens, le Mexique devient ainsi un lieu refuge, éloigné des conflits, leur offrant sécurité, foyer, travail et une relative sérénité. Pour cette artiste qui se considérait « plus originaire du Mexique que de tout autre endroit⁶⁹ », le voyage peut alors se faire intérieur. Contrairement à de nombreuses femmes, la domesticité a ainsi pu constituer une sécurité bien plus qu'une contrainte, particulièrement après son mariage avec Walter Gruen qui lui a offert la sécurité financière nécessaire à sa pratique artistique ainsi que la possibilité d'installer un atelier permanent pour se consacrer à son travail pictural. Une situation qui ne désavoue toujours pas les propos de Virginia Woolf : « une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction⁷⁰ ».
- 33 Par ailleurs, le Mexique lui permet de trouver sa propre identité artistique à distance du discours surréaliste parfois normatif, notamment envers les femmes du groupe. En cela, sa rupture en 1947 avec Péret et son choix de rester à Mexico marquent un tournant décisif dans le développement artistique de Remedios Varo⁷¹ ; elle ira jusqu'à écrire, alors en séjour à Paris pour visiter Péret malade⁷² : « Aujourd'hui, cela fait huit jours que je suis partie [du Mexique]. Mon Dieu ! Combien je désire revenir, bien que je ne me sente plus si mal, mais je vois que je n'appartiens définitivement plus à ces gens [les surréalistes] et à ces choses, qui ne m'intéressent pas⁷³ ».
- 34 Lorsqu'elle se souvient des premiers contacts avec les surréalistes parisiens, au début des années 1940, en tant que compagne de Péret, Remedios Varo évoque une certaine fragilité ressentie vis-à-vis du groupe, notamment de la figure de Breton : « Ma position était celle, timide et humble, d'une auditrice ; je n'avais ni l'âge ni l'aplomb pour les affronter, un Paul Éluard, un Benjamin Péret, un André Breton. J'étais là, la bouche béante, dans ce groupe de gens brillants et doués⁷⁴ ». Le manque de confiance en elle de cette artiste pourtant déjà âgée d'une trentaine d'années et se décrivant comme « tremblante, effrayée, éblouie », se manifeste non seulement face à Breton, mais aussi face à Péret. Il est donc plus que probable que, même au Mexique, l'influence de Péret, le « Grand Inquisiteur⁷⁵ » du surréalisme, ait joué un rôle, potentiellement inhibiteur, sur le déploiement artistique de Varo⁷⁶. Si, de plus, on reconnaît dans la tête du père que jette dans un puits la femme de *Mujer saliendo del psicoanalista*⁷⁷ les traits de

Benjamin Péret, cette émancipation artistique prend un tour autant humoristique que cathartique.

- 35 Ainsi, Remedios Varo développe librement un discours qui, depuis les expériences surréalistes autour de l'inconscient, se déplace vers une recherche de déploiement spirituel érudit. Ses figures féminines, dans cet espace du foyer et grâce à des techniques traditionnelles, engendrent des correspondances magiques entre intériorité et espace domestique, ce lieu du secret et des savoirs patiemment assimilés. Les femmes de Remedios Varo ne sont pas les supports révolutionnaires d'une projection de l'inconscient masculin, érotisées et primitives dans leur rapport trop spontané à la spiritualité, figures de la femme-enfant, mais gagnent une agentivité dans une nouvelle narration de la quête du savoir et de la connaissance de soi. Bien que l'œuvre de Varo ne puisse se comprendre comme un propos militant, ce retour aux normes traditionnelles peut se concevoir comme à la fois participant à la vision surréaliste de transformation de la vie, de révolution spirituelle, tout en s'en émancipant fermement, par l'établissement d'un discours plastique et intellectuel propre. Surtout, Varo donne à ses femmes une puissance personnelle, magique et créatrice qui, par cet ancrage dans une idée de pouvoirs spécifiquement féminins, leur accorde autonomie et puissance d'agir au-delà de l'exégèse surréaliste.
- 36 Cette prise de pouvoir reste pourtant limitée, restreinte souvent à l'espace domestique, mais aussi limitée dans sa portée politique, puisque solitaire : l'accession au savoir spirituel est un travail intime et personnel. Limitée également dans son champ d'action, ce pouvoir s'exerce avant tout sur soi-même et sur un environnement immédiat, l'espace du foyer étant compris comme une prolongation de l'espace spirituel et psychique, ainsi que comme le lieu d'une relative sécurité face aux dangers extérieurs, quitte à devenir séquestration.

Conclusions

- 37 La peinture mexicaine de Remedios Varo est donc une œuvre opérant une transformation magique à partir de la fusion d'éléments potentiellement antagonistes. Construite dans l'exil et traversée par celui-ci, c'est pourtant dans la permanence sédentaire de l'espace domestique que se libèrent les capacités alchimiques de ses personnages féminins, tisserandes de liens magiques et métaphoriques dans l'univers. Sphères et techniques féminines délimitent alors l'activité créatrice dans ces espaces ambigus ; acceptation comme subversion des divisions de genre. Remedios Varo rejoint en cela les pratiques émancipatrices d'autres femmes surréalistes, qui fondent leur résistance artistique dans la transfiguration des usages et espaces dits féminins auxquels elles sont conscrées.
- 38 Amie intime de Remedios Varo, Leonora Carrington témoigne elle aussi de cet intérêt pour l'imaginaire domestique pensé comme lieu refuge de la création féminine, qui devient ici sorcellerie. Pour ces artistes, tout comme la peinture, la cuisine et l'écriture de recettes imaginaires sont une pratique magique partagée quotidiennement. L'espace domestique, dans les œuvres et écrits de Carrington, correspond à un lieu merveilleux dans lequel l'acte de cuisiner, qui devient incantation, sortilège et fabrication de potions, est inséparable de l'idée du foyer alchimique, espace ésotérique de transformation⁷⁸.

- 39 Il est également possible d'inscrire Remedios Varo dans les prémices d'un intérêt plus large porté par les femmes artistes aux questions de la maison et des tâches domestiques, sujets exploités de façon frontalement politique à partir des années 1970⁷⁹. Parmi les surréalistes, les travaux d'artistes aussi diverses que Dorothea Tanning, Bona, Gisèle Prassinos ou Aline Gagnaire, signalent, dès la fin des années 1960, un nouvel intérêt pour les arts textiles — déjà présent en germe chez Remedios Varo — faisant alors écho à la revalorisation féministe des travaux domestiques. À cet égard, l'œuvre de Louise Bourgeois est particulièrement riche. Son travail autour des « Femme Maison », à partir de 1946, semble témoigner des mêmes préoccupations que celles de Remedios Varo, en proposant une lecture féministe et corrosive de la domesticité féminine. Son œuvre, traversée par la question du fil et du tissage, entremêle, dans un rapport de correspondances et d'associations organiques, rôles féminins, foyer et toiles tissées.
- 40 Ainsi, l'œuvre de Remedios Varo nous permet de reconsidérer l'apport iconographique et symbolique des femmes aux recherches ésotériques du surréalisme. Doublement marginalisée par l'exil et par sa condition de femme artiste, c'est depuis les marges mêmes qu'elle forge son pouvoir de résilience et ses potentialités émancipatrices.

BIBLIOGRAPHIE

- Aberth, Susan L., 2010, *Leonora Carrington : Surrealism, Alchemy and Art*, Burlington, Lund Humphries.
- Antle, Martine, 1999, « Errance et voyage à partir de Remedios Varo », *Mélusine : Mexique, miroir magnétique*, Henri Béhar (ed.), Paris, L'Âge d'homme, pp. 163-172.
- Arcq, Tere, 2013, « Déesses ou démons ? Identité et autoreprésentation dans l'œuvre des artistes liées au surréalisme du Mexique », *Mélusine : Autoreprésentation féminine*, Henri Béhar (ed.), Paris, L'Âge d'homme, pp. 161-171.
- Barret, Paule (B. P.), 1939, « Le tissage du coton dans l'ancien Mexique » et « La plus ancienne couverture », *Journal de la Société des américanistes*, 31, p. 258.
- Blidon, Marianne, 2016, « Espace urbain », *Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), Paris, La Découverte, pp. 242-251.
- Breton, André, *Nadja*, 1964, Paris, Gallimard.
- Castells, Isabel – Varo, Remedios, 1997, *Remedios Varo: Cartas, sueños y otros textos*, Mexico, Éditions Era.
- Chadwick, Whitney, 1986, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Éditions du Chêne.
- Chevalier, Marguerite, 1974, « Lune », *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, t. 3, H à Pie*, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant (dir.), Paris, Seghers, pp. 154-162.

- Crenn, Julie, 2012, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Lafargue, Université Michel de Montaigne – Bordeaux III.
- Durand-Forest, Jacqueline de, 1966, « Survivance de quelques techniques précolombiennes dans le Mexique moderne : I. Le tissage », *Journal de la Société des américanistes*, 55, 2, p. 525-535 et 537-561.
- Ferrero Cándenas, Inés, 2011, « Reconfiguring the Surrealist Gaze : Remedios Varo's Images of Women », *Bulletin of Hispanic Studies*, 88, 4, pp. 455-467.
- Flahutez, Fabrice, 2009, « Les demeures de Georges Malkine ou la fabrique de la maison de compensation (1966-1970) », *Mélusine : Le surréalisme sans l'architecture*, Henri Béhar et Emmanuel Rubio (eds.), Paris, L'Âge d'homme, pp. 149-158.
- Foucault, Michel, 2004, « Des espaces autres », *Empan*, 54, <https://doi.org/10.3917/empa.054.0012>.
- Gauthier, Xavière, 1971, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard.
- Harding, Esther, préface de Jung, Carl Gustav, 2001, *Les mystères de la femme. Interprétation psychologique de l'âme féminine d'après les mythes, les légendes et les rêves*, Éveline Mahyère (trad.), Paris, Éditions Payot et Rivages [1953].
- Kaplan, Janet A. – Varo, Remedios, 1988, *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*, New York, Abbeville Press.
- Langlois, 1922, « Une exposition de l'art du tissage au Mexique », *Journal de la Société des Américanistes*, t. 14-15, p. 340.
- Martinez, Fanny, 2018, *Remedios Varo et Leonora Carrington en miroir : images croisées*, thèse de doctorat sous la direction de Benmiloud Karim, Université Paul Valéry Montpellier 3.
- Orenstein, Gloria, 2012, « Dans le terrier : initiation chamanique et renaissance mythique », *Au pays des merveilles. Les aventures surréalistes des femmes artistes au Mexique et aux États-Unis*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art & Munich, DelMonico Books, p. 177.
- Ovalle, Ricardo, 2008, *Remedios Varo: catálogo razonado = catalogue raisonné*, Mexico, Ediciones Era, [1994].
- Parker, Rozsika, 1986, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women Press Limited.
- Raay, Stefan van – Moorhead, Joanna – Arcq, Teresa – Kusunoki, Sharon-Michi – Rodriguez, Rivera, 2010, *Surreal friends: Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna*, Farnham/Burlington, Lund Humphries (en association avec la Pallant House Gallery).
- Roche, Gérard, 1999, « Le Mexique visible et invisible de Benjamin Péret », *Mélusine : Mexique, miroir magnétique*, Henri Béhar (ed.), Paris, L'Âge d'homme, pp. 58-70.
- Segura Pantoja, Karla, 2018, *Le surréalisme déplacé. Inventaire, établissement et étude des œuvres des surréalistes exilés au Mexique*, thèse de doctorat sous la direction de Mayaux Catherine et Guerrero Gustavo, Université de Cergy-Pontoise/Paris Seine.
- Taminiaux, Pierre, 2009, « L'architecture intérieure de René Magritte », *Mélusine : Le surréalisme sans l'architecture*, Henri Béhar et Emmanuel Rubio (eds.), Paris, L'Âge d'homme, pp. 159-170.
- Vovelle, José, 2000, « Métamorphoses et merveilleux, rencontres de la femme et du végétal dans la peinture surréaliste », *Mélusine : Merveilleux et surréalisme*, Henri Béhar (ed.), Paris, L'Âge d'homme, pp. 219-232.
- Wolf, Virginia, 2016, *Un lieu à soi*, Marie Darrieussecq (trad.), Paris, Éditions Denoël [1929].

NOTES

1. Parti ouvrier d'unification marxiste.
2. Benjamin Péret et Remedios Varo débarquent à Veracruz le 16 décembre 1941 : Roche 1999, p. 61.
3. Castells, Varo 1997, pp. 14-15.
4. « Creo que pintaría de la misma forma en cualquier lugar del mundo, puesto que proviene de una manera particular de sentir », *ibid.*, p. 67. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur du présent article.
5. Sur l'œuvre des artistes surréalistes exilés au Mexique, voir Segura Pantoja 2018.
6. Gunther Gerzso, *Los días de la calle Gabino Barreda*, 1944, huile sur toile, 46,6 × 61 cm, collection particulière. Visible sur : <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/835009> (Consulté le 13/12/2023). Varo est représentée au centre, entourée de chats, masquée et vêtue d'une cape verte.
7. Sur les liens artistiques et d'amitié entre ces trois artistes, voir notamment Raay, Moorhead, Arcq, Kusunoki et Rodriguez 2010.
8. Martinez 2018, p. 259.
9. *Roulotte [Interior en marcha]*, 1955, huile sur masonite, 78 x 60 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/roulotte-interior-en-marcha>, consulté le 26/02/2024. Toutes les œuvres citées de Remedios Varo sont consultables dans le catalogue raisonné de l'œuvre de l'artiste : Ovalle 2008, ainsi que sur le site internet <https://remediosvaro.art/>, consulté le 26/02/2024 dont sont issus les liens de consultation des œuvres.
10. « Este carricoche representa un hogar verdadero y armonioso, dentro de él hay todas las perspectivas y felizmente se transporta de acá para allá, el hombre dirigiéndolo, la mujer produciendo música tranquilamente », lettre de Remedios Varo à son frère Rodrigo Varo, citée dans Ovalle 2008, p. 112.
11. Kaplan, Varo 1988, p. 122.
12. Blidon 2016, p. 243.
13. Flahutez 2009, p. 157.
14. Kaplan, Varo 1988, p. 122.
15. Martinez 2018, p. 212.
16. Taminiaux 2009, p. 164.
17. Voir Foucault 2004, pp. 12-19.
18. « Les motifs de l'errance, et les facettes multiples d'un voyage intérieur dans l'imaginaire recourent des points fondamentaux du surréalisme. Ils se font porte-parole et préceptes du surréalisme en ce qu'ils nous font traverser des espaces magiques, oniriques, à mi-chemin du poétique et du pictural, et qu'ils révèlent une vérité intérieure » : Antle 1999, p. 167.
19. *Nacer de nuevo*, 1960, huile sur masonite, 81 x 47 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/nacer-de-nuevo>, consulté le 26/02/2024.
20. Kaplan, Varo 1988, p. 167.
21. Nous utilisons ici la notion d'archétype dans sa compréhension jungienne, la plus proche de l'acception surréaliste.
22. Martinez 2018, p. 282.
23. Voir à ce sujet Harding, préface de Jung 2001. Si nous nous tenons à distance du caractère profondément essentialiste de l'idée d'un « principe féminin », ces travaux témoignent de l'intérêt de la psychanalyse pour le lien mythique entre femme et lune, qui est, chez Varo, avant tout un lien poétique.
24. Breton 1964, p. 130.
25. Gauthier 1971. Voir aussi Vovelle 2000.
26. Chadwick 1986, p. 142.

27. *Encuentro*, 1959, huile sur toile, 40 x 30 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/encuentro>, consulté le 26/02/2024.
28. Antle 1999, p. 169.
29. Breton 1964, p. 10.
30. *Presencia inquietante*, 1959, huile sur toile, 55 x 38 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/presencia-inquietante>, consulté le 26/02/2024.
31. Kaplan, Varo 1988, p. 158.
32. *Visita inesperada [El visitante]*, 1958, huile sur masonite, 60 x 61 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/visita-inesperada-el-visitante>, consulté le 26/02/2024.
33. « Esta mujer esperaba un invitado, pero no ése, y está asustadísima, al echar la mano atrás como pidiendo auxilio, su deseo se materializa y sale una mano de la pared que ella estrecha. Debajo de la mesa hay un pozo disimulado donde acostumbra precipitar a las víctimas, pero a este que llega no lo podrá precipitar, pues ni siquiera cabe. El animal a la derecha, abajo, se formó de un conglomerado de hojas secas », Remedios Varo citée dans Ovalle 2008, p. 117.
34. *Visita al pasado*, 1957, crayon et poudre de couleur sur papier, 59 x 55 cm, Collection particulière, New-York. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/visita-al-pasado>, consulté le 26/02/2024.
35. Kaplan, Varo 1988, p. 146.
36. *Mimetismo [Mimesis]*, 1960, huile sur masonite, 48 x 50 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/mimetismo-mimesis>, consulté le 26/02/2024.
37. Kaplan, Varo 1988, p. 59.
38. L'œuvre de Magritte, tout comme celle de Varo, se distingue dans le mouvement surréaliste par un rejet apparent de l'automatisme : voir Taminiaux 2009, pp. 137-147.
39. Kaplan, Varo 1988, p. 92.
40. « Hence, rather than portraying horror or desperation, I would suggest that it conveys a reflection upon the synthesis of the psychic with the physical in relationship within the woman's existential condition and appearance », Ferrero Cándenas 2011, p. 462.
41. *Ibid.*, pp. 455-467.
42. *Papilla estelar*, 1958, huile sur masonite, 92 x 62 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/papilla-estelar>, consulté le 26/02/2024.
43. Orenstein 2012, p. 177.
44. Antle 1999, p. 169.
45. Castells, Varo, 1997, pp. 132-133.
46. Dans *Cartas, sueños y otros textos*, Isabel Castells signale le sonnet XI (« Hermosas ninfas, que, en el río metidas ») du poète espagnol Garcilaso de la Vega (1501-1503). Notons également deux références aux femmes qui tissent dans l'*Anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique* de Benjamin Péret, une activité féminine néanmoins marginale, au regard, par exemple, de la cuisine.
47. Durand-Forest 1966.
48. Par exemple : Barret 1939.
49. Voir notamment l'un des panneaux de la fresque *Epopéya del pueblo mexicano* peint par Diego Rivera au Palais national de Mexico 1929-1935. Le port de robes traditionnelles de *tehuanas* par Frida Kahlo se comprend également, dans ce contexte, comme une démarche politique.
50. Langlois 1922.
51. Arcq 2013, p. 167.
52. Kaplan, Varo 1988, p. 44.
53. « Steeped in the personal, yet shaped by the political, embroidery displayed the power of the political on personal life, as well as the political implications of personal relationships », Parker 1986, p. XIV.

54. Crenn 2012, p. 437.
55. *Bordando el manto terrestre*, 1961, huile sur masonite, 100 x 123 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/bordando-el-manto-terrestre>, consulté le 26/02/2024.
56. Kaplan, Varo 1988, p. 19.
57. Crenn 2012, p. 436.
58. « Bajo las órdenes del Gran Maestro, bordan el manto terrestre, mares, montañas y seres vivos. Sólo la muchacha ha tejido una trampa en la que se le ve junto con su bienamado », Varo citée dans Ovalle 2008, p. 119.
59. Kaplan in Ovalle 2008, p. 41.
60. « The manner in which embroidery signifies both self-containment and submission is the key to understanding women's relation to the art. Embroidery has provided a source of pleasure and power for women, while being indissolubly linked to their powerlessness. The presence and practice of embroidery promotes particular states of mind and self experience. Because of its history and associations embroidery evokes and inculcates femininity in the embroiderer. But it can also lead women to an awareness of the extraordinary constraints of femininity, providing at times a means of negotiating them, and at other times provoking the desire to escape the constraints », Parker 1986, p. 11.
61. *Bordando el manto lunar*, 1956, technique mixte sur papier, 53,5 x 41,5 cm, Collection particulière, Houston. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/bordando-el-manto-lunar>, consulté le 26/02/2024. Voir également, très similaire : *Tejedora*, 1956, technique mixte sur papier, 52 x 41 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/tejedora>, consulté le 26/02/2024.
62. Chevalier 1974, p. 157.
63. *La tejedora roja [Mujer roja] [La tejedora]*, 1956, huile sur toile, 43,5 x 28,5 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://www.remedios-varo.com/la-tejedora-roja-1956/>. (Consulté le 13/12/2023).
64. *La tejedora de Verona*, 1956, huile sur masonite, 86 x 105 cm, Collection particulière, Monterrey. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/la-tejedora-de-verona>, consulté le 26/02/2024.
65. « Lo que aquí sucede es evidente : Esa señora que está tejiendo punto inglés fabrica personajes animados que salen volando por la ventana », Varo citée dans Ovalle 2008, p. 113.
66. *Locomoción capilar [Detectives]*, 1959, huile sur masonite, 83 x 61 cm, Collection particulière, Monterrey. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/locomocion-capilar-detectives>, consulté le 26/02/2024.
67. *Caminos tortuosos*, 1957, technique mixte sur carton, 47 x 27,5 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/caminos-tortuosos>, consulté le 26/02/2024.
68. « I came to Mexico searching for the peace that I had not found, nether in Spain – that of the revolution – nor in Europe – that of the terrible war – for me it was impossible to paint amidst such anguish », Varo citée par Luis Islas García dans Kaplan, Varo 1988, p. 85.
69. « I am more from Mexico than from any other place », citée dans Kaplan, Varo 1988, p. 113.
70. Woolf 2016, p. 20.
71. Pour Martine Antle, la décision de rester au Mexique constitue un exil volontaire qui alimente son œuvre : Antle 1999.
72. Kaplan, Varo 1988, p. 148.
73. « Hoy hace ocho días que salí [de México], ¡Dios mío !, qué deseos tengo de regresar, aunque ya no me siento tan mal, sin embargo veo que definitivamente he dejado de pertenecer a estas gentes [los surrealistas] y a estas cosas, que no me interesan », citée dans Ovalle 2008, p. 107.

74. « My position was the timid and humble one of a listener ; I was not old enough nor did I have the aplomb to face up to them, to a Paul Eluard, a Benjamin Péret, or an André Breton. There I was with my mouth gaping open within this group of brilliant and gifted people », citée par Raquel Tibol in Kaplan, Varo 1988, pp. 55-56.

75. Kaplan, Varo 1988, p. 55. Kaplan cite ici Patrick Waldberg.

76. Remedios Varo participe cependant régulièrement aux expositions surréalistes. À sa mort, André Breton lui rend un hommage émouvant, déclarant que « le surréalisme la revendique toute entière » (Manuscrit d'André Breton, 16 novembre 1964, visible sur : <https://www.andrebretton.fr/fr/work/56600100657780>) [Consulté le 13/12/2023].

77. *Mujer saliendo del psicoanalista [Podría ser Juliana]*, 1960, huile sur toile, 70,5 x 40,5 cm, Collection particulière, Mexico. Visible sur : <https://remediosvaro.art/paintings/mujer-saliendo-del-psicoanalista>, consulté le 26/02/2024.

78. Voir notamment le chapitre « The alchemical kitchen : domestic space and sacred space » : Aberth 2010, pp. 57-94.

79. À ce sujet notons, par exemple, l'exposition *Women House*, organisée à la Monnaie de Paris du 20 octobre 2017 au 28 janvier 2018. Les œuvres présentées, de 1966 à 2015, consistent souvent en des remises en cause critiques de l'enfermement domestique et de l'assimilation des femmes au foyer.

RÉSUMÉS

La question du lieu dans l'œuvre de Remedios Varo, artiste surréaliste espagnole exilée au Mexique, renvoie fréquemment à l'espace du foyer comme celui du déploiement de l'intime et de l'intériorité. Articulant les problématiques de l'identité et de l'émancipation, ce texte propose, à travers l'analyse d'œuvres entre 1955 et 1961, une réflexion autour de ces espaces domestiques comme lieux d'élaboration de la quête de soi et de la puissance créatrice des femmes, un pouvoir néanmoins conscrit et limité à un cadre traditionnel archétypal. Une attention particulière est portée à l'iconographie des travaux d'aiguille, activité domestique et féminine traditionnelle, mais ambiguë, avant de problématiser la place de cette imagerie dans le contexte particulier qu'est l'exil et l'éclatement du groupe surréaliste.

The question of the locus in the work of Remedios Varo, a Spanish surrealist artist exiled in Mexico, frequently refers to the home as a place where intimacy and interiority can flourish. By articulating the issues of identity and emancipation, and by drawing on an analysis of artworks from 1955 to 1961, this text offers a reflection on these domestic spaces as places where women's quest for self and creative power are deployed, a power that is nonetheless consigned and limited to a traditional archetypal framework. Special attention is paid to the iconography of needlework, a traditional but ambiguous domestic and feminine function, which then leads us to problematize the role of this imagery in the particular context of exile and the splintering of the Surrealist group.

La cuestión del lugar en la obra de Remedios Varo, artista surrealista española exiliada en México, remite con frecuencia al espacio del hogar como aquel donde se manifiestan la intimidad y la interioridad. Articulando las problemáticas de identidad y emancipación, este texto propone, a través del análisis de obras de arte de 1955 a 1961, una reflexión sobre estos espacios

domésticos como lugares donde se despliega la búsqueda de sí misma de la mujer y de su poder creativo, un poder que, sin embargo, queda consignado y limitado a un marco arquetípico tradicional. Se presta especial atención a la iconografía de las labores de aguja, actividad doméstica y femenina tradicional pero ambigua, antes de problematizar el lugar de esta imagería en el contexto particular del exilio y la fragmentación del grupo surrealista.

INDEX

Palabras claves : Varo (Remedios), surrealismo, estudios de género, México, exilio, imagería doméstica, tejeduría, siglo XX

Keywords : Varo (Remedios), surrealism, gender studies, Mexico, exile, domestic imagery, weaving, 20th century

Mots-clés : Varo (Remedios), surréalisme, études de genre, Mexique, exil, imagerie domestique, tissage, XXe siècle

AUTEUR

CLÉMENCE HIGOUNENC

Université de Toulouse Jean Jaurès – FRAMESPA (UMR 5136)

Clémence Higounenc est doctorante en histoire de l'art contemporain à l'université Toulouse-Jean Jaurès. Sa thèse, menée depuis 2020 et intitulée *Les femmes surréalistes face à la question de l'engagement politique : stratégies d'émancipation et espaces de révolte*, cherche à explorer la dimension politique de l'œuvre des femmes du groupe surréaliste ainsi que leurs champs d'action, en redéfinissant les frontières et espaces spécifiques à l'engagement féminin.
clemence.higounenc@univ-tlse2.fr

Le surréalisme à l'épreuve de l'indigestion. Leonora Carrington ou l'art de bien manger

Surrealism up against indigestion. Leonora Carrington or the art of eating well
El surrealismo a prueba de la indigestión. Leonora Carrington o el arte de comer bien

Célia Stara

Peut-être que la curiosité, qui est une grande vertu, ne peut être satisfaite que si l'on renverse les millénaires de fausses données accumulées. Ce qui implique de se remettre en question et commencer à ne plus rien mépriser, ne plus rien ignorer et faire de la place à l'intérieur pour la digestion.

[...] L'indigestion est imminente, c'en est trop¹.

- 1 Un récent ouvrage intitulé *La cocina alquímica (o cómo salvarse de la hostilidad del conformismo) : recetario de Leonora Carrington*² invite le lecteur à une immersion gustative dans l'univers artistique de la peintre et écrivaine surréaliste Leonora Carrington (1917-2011) et propose le pari risqué de reproduire chez soi les nombreuses recettes qui ponctuent l'œuvre de l'artiste. Inspirées tout à la fois des plats traditionnels mexicains et des incontournables de la cuisine anglaise, ces recettes sont le reflet des pérégrinations mentales et physiques de Leonora Carrington dont la vie tourmentée l'a menée d'un bout à l'autre de l'Atlantique, depuis son Lancashire natal jusqu'à la capitale mexicaine où elle s'exile en 1942.
- 2 Or, si la métaphore culinaire est bien présente comme un fil rouge tant d'un point de vue thématique qu'iconographique dans ses œuvres, elle correspond avant tout aux règnes du grotesque ou de l'absurde et se cuisine à toutes les sauces pourvu qu'elle soit pleine d'humour. Un humour nécessairement noir, et grinçant, où les recettes semblent autant de cadavres exquis mijotés dans le plus pur esprit surréaliste. C'est

effectivement en 1936 que la jeune Leonora Carrington, guidée par une forme de « hasard objectif³ », fait la rencontre des surréalistes lors de l'Exposition internationale surréaliste de Londres présentée à la galerie New Burlington. Enthousiasmée par l'extravagance d'une esthétique qui fait écho à ses propres projections mentales, elle affirme avoir « senti une affinité immédiate avec le groupe : je *comprendais* leur monde imaginaire⁴ ». Dès lors, ce n'est pas un hasard si en introduction de l'artiste dans son *Anthologie de l'humour noir*, André Breton se souvient non sans ironie de l'une des étranges recettes concoctées par celle qu'il appelle affectueusement « Lady Carrington » :

De tous ceux qu'elle invita souvent chez elle à New York, je crois avoir été le seul à faire honneur à certains plats auxquels elle avait donné des heures et des heures de soins méticuleux en s'aidant d'un livre de cuisine du xvi^e siècle – quitte à remédier de manière toute intuitive au manque de tels ingrédients introuvables ou perdus de vue depuis lors (un lièvre aux huîtres, qu'elle m'obligea à fêter pour tous ceux qui préféreraient en rester sur le fumet, m'induisit, je l'avoue, à espacer un peu ces agapes)⁵.

- 3 L'acte culinaire chez Leonora Carrington semble un acte surréaliste par excellence en tant que subversion du « bon goût » de rigueur et des conventions établies ; un acte dicté « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique et morale⁶ ». Depuis la préparation des aliments, en passant par leur ingestion, jusqu'au processus de digestion, l'objectif de cet article est ainsi de proposer une nouvelle lecture des liens qui unissent l'artiste à la nourriture, afin de démontrer dans quelle mesure Leonora Carrington, loin de la conception stéréotypée de la femme nourricière associée aux fourneaux, subvertit et interroge nos modes de consommation pour mieux interroger la société de son temps.
- 4 Dans son article « Gardens of Delight, or What's Cookin' ? Leonora Carrington in the Kitchen », Sonia Assa souligne le caractère fondamentalement ambivalent, excessif voire abject d'une nourriture « si abondante qu'elle en est vivifiante, mais si douteuse qu'elle doit être rejetée⁷ ». En explorant les domaines de l'horreur, du dégoût ou de l'abomination à travers le prisme de l'absorption ou de l'ingestion, Leonora Carrington développe ce que nous pourrions nommer une *esthétique de l'indigestion*. Afin de mieux cerner le potentiel transgressif de cette esthétique ainsi que sa portée critique, nous retracerons dans un premier temps la récurrence de la thématique culinaire et les diverses interprétations qu'elle a suscitées. Nous nous intéresserons ensuite au renversement de cette même thématique par l'étude de scènes de carnivorisme, de cannibalisme et d'autophagie⁸. Enfin, nous tenterons de comprendre les implications politiques, ontologiques, éventuellement spirituelles de cette indigestion symbolique à laquelle nous pousse – ou nous invite – l'univers si particulier de l'artiste.

1. De l'espace de la cuisine à la réception mondaine : les fantaisies culinaires de Leonora Carrington

« Chez Leonora Carrington, tout commence dans
la cuisine⁹ »

- 5 Parmi les témoignages d'amis, artistes, professionnels de l'art ou universitaires ayant eu l'occasion de rendre visite à Leonora Carrington à son domicile situé au cœur du quartier Colonia Roma de Mexico, nombreux sont celles et ceux qui évoquent en premier lieu l'impression causée par la cuisine en tant qu'antichambre de l'univers

intime de l'artiste. Le collectionneur d'art Edward James se souvient ainsi émerveillé d'un désordre qu'il qualifie d'« apocalyptique », à la fois « cuisine, crèche, chambre à coucher, chenil et brocante¹⁰ ». D'autres, à l'instar du poète mexicain Homero Aridjis, conjurent l'image d'un lieu de réunion, d'échange et d'émulation autour d'un verre de whisky ou de téquila¹¹ ; un centre intellectuel « consciemment dédié à la production créative et à la compréhension des processus surréalistes » que Kate Conley associe non sans raison au célèbre atelier d'André Breton du 42, Rue Fontaine¹².

- 6 Cette importance de la cuisine se retrouve au sein même des œuvres de Carrington dans lesquelles abondent les représentations d'intérieurs domestiques, de tables à manger et de chaudrons bouillonnant au coin du feu¹³. D'un point de vue historiographique, les liens qui unissent l'artiste et la nourriture ont été très étudiés et les interprétations sont légion. Dès les années 1980, Whitney Chadwick puis Janet Kaplan envisagent la préparation des aliments comme une mise en abyme du principe de création. Dans la lignée de sœur Juana Inés de la Cruz (1651-1695)¹⁴ qui définit la cuisine conventuelle comme un recoin de liberté artistique conjugué au féminin, Leonora Carrington associe régulièrement les techniques culinaires et picturales, « choisissant soigneusement la métaphore qui allait unir les opérations traditionnelles de la femme, qui nourrit l'espèce humaine, aux procédés de l'artiste qui opère la transformation magique des formes et des couleurs¹⁵ ». Plus récemment dans son ouvrage *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Susan L. Aberth rapproche l'espace de la cuisine au « laboratoire alchimique » dans lequel l'artiste et l'alchimiste emploient tous deux le langage des formes afin de transformer le quotidien en poésie du réel¹⁶. Aux antipodes de la représentation du foyer comme lieu d'enfermement et de soumission féminine, les activités culinaires deviennent au contraire pour l'artiste un moyen d'émancipation personnelle et d'expérimentation artistique.
- 7 Mais au-delà d'une interprétation symbolique de la cuisine comme sanctuaire domestique, Leonora Carrington se plaît à dépeindre les plaisirs de la chair entendus comme appétits physiques, qu'ils soient charnels ou carnés. À l'instar du peintre flamand Jérôme Bosch et de son célèbre triptyque *Le jardin des délices*, les nourritures terrestres sont synonymes d'opulence et se savourent avec délectation. En effet, nombreuses sont les descriptions visuelles ou littéraires de réceptions mondaines où les convives sont rassemblés autour de grandes tablées. Rappelons ici les origines aristocratiques anglaises de l'artiste qui naît en 1917 au sein d'une riche famille industrielle et dont l'imaginaire excentrique des *garden* ou *tea parties* de la haute société anglaise a fortement inspiré son univers esthétique. En témoigne le snobisme assumé du personnage d'Elisabeth dans le conte *L'attente* de 1941 : « Nous venons juste de dîner, dit Elisabeth, je fais toujours trop de cuisine. Voyez-vous, je n'aime guère les repas, je ne fais que banqueter¹⁷ ».
- 8 Par conséquent, si chez Leonora Carrington « tout commence dans la cuisine », de nombreux récits se terminent quant à eux par un banquet¹⁸. Et l'autrice s'attarde tout particulièrement sur la description des mets qui composent le repas. Du festin de mets au festin de mots, elle se livre à un véritable exercice littéraire aux accents rabelaisiens où la langue est au service de la gastronomie :

Dans la cuisine, des gâteaux et des tartes immenses entraient au feu et sortaient du four. Des grenades et des melons farcis aux alouettes garnissaient la cuisine ; des bœufs entiers tournaient lentement sur les broches ; des paons, des faisans, des dindes attendaient leur tour de cuisson. Des fruits fabuleux dans des coffres gigantesques embarrassaient tous les couloirs¹⁹.

- 9 Dans ce conte intitulé *Les sœurs* (1939), le motif du banquet encadre le récit et articule l'inquiétante relation de pouvoir entre deux sœurs, Drusille et Juniper. Drusille cherche en effet à cacher la monstruosité de sa jeune sœur, mi-femme mi-oiseau, aux yeux de son amant le roi Jumart. Si ce premier extrait ouvre le conte et annonce en grande pompe l'arrivée du roi, la scène finale agit en miroir inversé et glisse progressivement dans la luxure :

Drusille, nue jusqu'aux seins, passait ses bras autour du cou de Jumart. La chaleur du vin chauffait sa peau comme une flamme, elle était luisante de sueur. Ses cheveux remuaient comme des vipères noires et le jus d'une grenade coulait de sa bouche entr'ouverte.

Des viandes, des vins, des gâteaux, tous à demi détruits, traînaient autour d'eux en une extravagante abondance. D'immenses pots de confiture renversés sur le sol, faisaient un lac gluant autour de leurs pieds. Une carcasse de paon décorait la tête de Jumart, ex-roi. Sa belle barbe était pleine de sauces, de têtes de poissons et de fruits écrasés. Sa robe était déchirée et tachée de toutes sortes de nourritures²⁰.

- 10 Par l'usage d'une même structure accumulative et d'un champ sémantique de l'excès, ces deux exemples poussent l'invention verbale et culinaire jusqu'à l'écoeurement. De la fascination à la répulsion, du délicieux à l'obscène, la réception mondaine prend soudainement des allures d'orgie fantasmée par George Bataille, qui plus est lorsque l'on apprend quelques lignes plus tôt que la jeune sœur Juniper s'est repue du sang de la domestique Engadine²¹.
- 11 Il est en effet intéressant de replacer la prose « culinaire » de Leonora Carrington dans le contexte de son époque. À la même période, le peintre surréaliste André Masson développe une mythologie violente et monstrueuse dans laquelle l'acte sexuel s'assimile à un acte de dévoration. Dans *La métamorphose des amants* (1938), deux personnages aux courbes organiques et fluides se fondent l'un dans l'autre et exhibent leurs bouches béantes dont l'ouverture outrageuse fait écho au coquillage situé au centre de la composition, évocation du sexe féminin. L'érotisme à peine voilé de la scène renvoie inéluctablement à l'univers de Bataille avec qui Masson entretient une étroite amitié depuis 1924²².
- 12 La nourriture est également un élément central en temps de guerre où elle est amenée à manquer cruellement. En janvier 1941, dans un Paris occupé et sujet à de sévères restrictions alimentaires, Pablo Picasso entreprend d'écrire une farce théâtrale, *Le Désir attrapé par la queue*, dans laquelle la faim, le froid et l'amour sont au cœur d'une intrigue décousue proche de l'écriture automatique. Les personnages principaux – Gros Pied, l'Oignon, la Tarte, sa Cousine, l'Angoisse maigre, l'Angoisse grasse ou encore le Silence – sont autant d'allégories grotesques qui ne symbolisent rien d'autre que l'inanité de la condition humaine et préfigurent le théâtre de l'absurde²³.
- 13 Leonora Carrington s'inscrit ainsi au sein d'une culture commune plus vaste dans laquelle la nourriture est invariablement associée à la profusion et à l'excès, que ce soit pour assouvir jusqu'à la satiété les pulsions d'un désir licencieux ou pour combler un manque effectif conditionné par la guerre. Pourtant, malgré cette abondance culinaire, ce qui est mangé est rarement ce qui se trouve dans nos assiettes, et dans un renversement de situation si caractéristique de la prose carringtonienne, le banquet prend des accents de massacre.

2. Carnivorisme, cannibalisme et autophagie : les nourritures subversives

- 14 Contre toute attente, l'acte de consommation dans les narrations de Leonora Carrington se situe aux antipodes de la bienséance aristocratique et l'ingestion y est souvent synonyme de dévoration, de monstruosité et de carnivorisme. Ainsi, les mets délicats précédemment décrits sont régulièrement substitués par de la viande crue, de préférence indigeste et pourrie. Si l'on s'en remet aux considérations de Claude Lévi-Strauss dans son premier tome des *Mythologiques* intitulé *Le cru et le cuit*, la cuisson des aliments médiatise dans de nombreuses civilisations le passage de l'état de « nature » à celui de « culture », à l'inverse du processus de putréfaction – dynamique opposée et complémentaire – par lequel le monde civilisé, ou « humain », retourne inévitablement à une forme d'animalité « non-humaine²⁴ ». En ce sens, Leonora Carrington se situe définitivement du côté de la nature et la viande avariée est d'ailleurs systématiquement associée au règne animal, notamment à la famille des hyénidés, puisque « les hyènes ne mangent que de la viande pourrie²⁵ ».
- 15 Dans le conte de jeunesse *La débutante* (1937), la hyène joue un rôle central et se substitue à une jeune fille de bonne famille pour se rendre à sa place à son bal des débutantes. Afin de se confondre parmi les autres convives, elle dévore consciencieusement la bonne de la jeune fille et se revêt de sa peau tel un masque : « Vous allez sonner la bonne et, lorsqu'elle entrera, nous nous jetterons sur elle et lui arracherons le visage. Je porterai son visage ce soir à la place du mien²⁶ ». Dans une inversion symbolique, la hyène décrite comme « fort intelligente » est humanisée tandis que l'humain, en l'occurrence la domestique, est réduite à son statut de chair comestible ou de viande, sujette elle-même à la putréfaction.
- 16 C'est d'ailleurs par l'odeur « un peu forte » qui se dégage de son manteau de peau durant la réception que l'hyène est finalement *démasquée* au sens propre puisqu'elle finit par s'arracher le visage/masque avant de le manger à son tour²⁷. Carrington nous prouve ainsi que la pourriture et le cru ne sont pas du seul domaine de la nature et abolit la distinction traditionnelle entre nature et culture, situant la viande à la confluence de l'homme et de la bête²⁸. Au-delà de la dimension autobiographique évidente du récit et de la critique au vitriol formulée à l'encontre du décorum des conventions bourgeoises, l'acte carnivore de dévoration perpétré par la hyène permet à Leonora Carrington d'interroger la porosité des frontières entre humanité et animalité (qui est humain, qui est animal : celui qui mange ou celui qui est mangé ?), voire de dissoudre les hiérarchies dominantes, puisqu'à l'inverse de la pratique commune, c'est l'humain qui, cette fois-ci, est consommé par l'animal.
- 17 Après son installation définitive au Mexique, et en partie inspirée des rites et traditions populaires de son pays d'accueil, Leonora Carrington pousse plus loin la subversion culinaire et se livre à la rédaction d'une farce cannibale avec sa pièce de théâtre intitulée *L'invention du mole*, publiée pour la première fois en 1956 dans la *Revista Mexicana de Literatura*. Si le cannibalisme est évoqué à plusieurs reprises dès ses premières œuvres, notamment dans la toile *The Meal of Lord Candlestick* (1938), c'est dans cette courte pièce en un acte qu'il acquiert sa plus haute dimension critique. Envisagée comme une réécriture du mythe populaire de l'invention de l'un des principaux plats du panthéon gastronomique mexicain, la pièce met en scène une

parodie de dialogue socratique entre le roi aztèque Montezuma et l'archevêque de Canterbury au sujet de leurs traditions spirituelles respectives²⁹.

- 18 Selon l'histoire officielle, le mole aurait été inventé au XVII^e siècle dans le couvent de Santa Rosa à Puebla par la sœur dominicaine Sor Andrea de la Asunción à l'occasion de la visite au couvent du Vice-roi de la Nouvelle Espagne, Tomás Antonio de la Cerda y Aragon³⁰. Élaborée à partir de piments, chocolat et autres épices, la recette du mole représente ainsi un savant mélange d'ingrédients mexicains cuisinés spécifiquement à l'intention des conquérants espagnols. Dans sa version du mythe, Leonora Carrington opère un subtil renversement puisqu'au fil de la discussion l'archevêque de Canterbury se rend compte avec horreur qu'il n'est pas le destinataire mais bien l'ingrédient principal du plat qui se prépare au sein d'un rite sacrificiel orchestré en l'honneur de l'illustre Roi Pédéraste de Texcoco. La pièce s'achève sur l'arrivée en grande pompe du cuisinier impérial accompagné d'« une grande marmite en terre cuite de la taille de l'Archevêque », tandis que « le rideau tombe sur les hurlements de plus en plus perçants du prélat³¹ ».
- 19 Par l'art du détournement, l'artiste réalise ici une inversion parodique et critique de la conquête espagnole envisagée comme un acte de consommation et donc assimilation, voire effacement, de la culture précolombienne. En effet ce ne sont plus les Espagnols qui consomment métaphoriquement la culture mexicaine par l'ingestion du mole, mais au contraire les Aztèques qui se nourrissent littéralement des colons par un cannibalisme rituel que Jonathan P. Eburne réinsère au cœur de la cosmologie précolombienne :
- L'invention du mole ne transfère pas simplement la violence coloniale entre les mains des Aztèques ; elle rétablit l'hégémonie du rituel aztèque – dans ses extrêmes sacrificiels et cannibales – au sein de pratiques conformes aux théories sur l'origine précolombienne du mole comme partie intégrante d'une économie sacrée à travers laquelle la vie et la mort, les dieux et les humains, étaient médiatisés par la consommation³².*
- 20 Notons que cette forme d'anthropophagie anticoloniale n'est pas sans rappeler le mouvement anthropophage brésilien lancé en 1928 par le poète Oswald de Andrade. Dans son *Manifesto Antropófago*, publié dans le premier numéro de la *Revista de Antropofagia*, il cherche en effet à inverser les relations de pouvoir entre centre et périphérie, ancien et nouveau monde, et prône, à l'instar de Carrington, l'appropriation de la culture européenne par l'acte de dévoration dans une logique transnationale de résistance face à la conquête. La puissance de l'imaginaire cannibale devient ainsi le siège d'un renversement des mécanismes traditionnels du colonialisme culturel³³.
- 21 De l'anthropophagie à l'autophagie, Leonora Carrington poursuit sa critique des fondements de la culture occidentale et monte en grade dans l'horreur puisque c'est bel et bien l'action de se manger soi-même qui est au cœur de la résolution finale du roman *Le cornet acoustique*, vraisemblablement écrit en anglais au début des années 1960 et publié pour la première fois en français chez Flammarion en 1974. Dans ce récit initiatique où les références autobiographiques se mêlent à un langage hermétique inspiré de l'alchimie, Leonora Carrington relate la quête d'une joyeuse troupe de nonagénaires échappées d'une maison de retraite pour retrouver le Saint-Graal, le restituer à la Grande Déesse et empêcher ainsi la destruction de l'humanité menacée par une inversion des pôles. Durant cette quête impossible, la protagoniste Marion Leatherby se voit confrontée à un double d'elle-même au plus profond des entrailles de la terre et doit se prêter à un étrange rituel d'auto-dévoration afin de mieux renaître au

monde sous une forme nouvelle. Poussée de force dans une grande marmite en fonte, Marion Leatherby observe la cuisson lente de sa propre « carcasse » :

Un puissant grondement retentit, suivi du fracas du tonnerre, et je restais debout là, à côté de la marmite, à touiller la soupe dans laquelle je pouvais voir ma propre carcasse, les pieds en l'air, bouillant à gros bouillons, aussi gaiement que n'importe quel quartier de bœuf. J'ajoutai une pincée de sel et quelques grains de poivre et me servis une louche de bouillon dans mon écuelle de granit. La soupe ne pouvait se comparer à la bouillabaisse, mais c'était une bonne potée ordinaire sans prétention et parfaitement apte à vous aider à supporter la froidure du dehors³⁴.

- 22 Avec une prose teintée d'humour noir, la protagoniste se compare à un vulgaire « quartier de bœuf » et confesse avec humilité se rapprocher davantage gustativement de la « potée ordinaire » que de la « bouillabaisse » provençale. Paradoxalement, Marion Leatherby se sent « toute revigorée [...] et, en quelque sorte, profondément soulagée³⁵ » après l'ingestion du bouillon fumant et lorsqu'elle se regarde ensuite dans un miroir d'obsidienne, elle y voit non plus son reflet mais « un personnage féminin à trois visages [...] L'un des visages était noir. Le second rouge, et le troisième blanc, et ils appartenaient respectivement à l'Abbesse, à la reine des Abeilles, et à moi-même³⁶ ».
- 23 Le langage hermétique mobilisé ainsi que la métaphore de la trinité font soudainement basculer cette scène absurde d'auto-dévoration dans le domaine religieux. Dès lors, l'étrange rituel auquel se prête Marion Leatherby prend symboliquement des accents de Sainte-Cène qui, rappelons-le, correspond au dernier repas du Christ au cours duquel il instaure le rite eucharistique³⁷. Or, qu'est-ce que l'Eucharistie si ce n'est un acte autophage durant lequel le Christ exhorte à la consommation de son corps et de son sang, rendue possible par le phénomène surnaturel de la transsubstantiation³⁸ ? Si dans la Bible ce dernier repas annonce le sacrifice du Christ et sa résurrection finale, la transsubstantiation à l'œuvre chez Leonora Carrington annonce la résurrection de la protagoniste sous la forme d'une nouvelle trinité, féminine cette fois-ci, incarnée en « l'Abbesse, [...] la reine des Abeilles, et [elle]-même ».
- 24 L'artiste décrit par ailleurs cette nouvelle trinité en termes alchimiques et énumère les étapes du Grand Œuvre par l'usage symbolique des couleurs : *Nigredo* ou l'œuvre au noir, *Albedo* ou l'œuvre au blanc et *Rubedo*, l'œuvre au rouge ; respectivement putréfaction, distillation et sublimation de la matière³⁹. De la transsubstantiation eucharistique à la transmutation alchimique des corps, Leonora Carrington livre une interprétation littérale du sacrement de l'Eucharistie, qu'elle réinvesti dans le cadre d'une ancienne religion matriarcale oubliée⁴⁰. Le rite autophage apparaît donc comme une étape nécessaire à l'avènement d'une nouvelle forme de spiritualité spécifiquement féminine, seule capable d'assurer la rédemption de l'humanité, puisque la résurrection de la protagoniste constitue l'étape finale nécessaire au retour de la « Mère-Grand⁴¹ » ou Grande Déesse.

3. L'indigestion à l'œuvre : vers un nouveau modèle épistémologique

- 25 Face aux subversions culinaires à l'œuvre chez Leonora Carrington, la digestion semble bien difficile à effectuer lorsque les nourritures traditionnellement ingérées cèdent la place à l'immoralité fantasque des corps démembrés, arrachés puis bouillis que l'autrice prend plaisir à décrire, poussant malgré lui le lecteur à une forme

d'indigestion littéraire. En effet, si la digestion symbolise le processus dialectique selon lequel le corps fait sien ce qui lui est étranger dans un mécanisme d'ingestion, digestion puis assimilation des aliments, Carrington rompt le processus dialectique et pousse jusqu'à l'excès le modèle de consommation, libéré de toute fonction ou nécessité⁴². Comme nous avons eu l'occasion de le souligner, la nourriture à proprement parler, bien que longuement préparée, est rarement comestible chez Leonora Carrington et remplit davantage une fonction esthétique au service de la virtuosité verbale. Au contraire, ce qui est ingéré ne sont pas les aliments en eux-mêmes mais les corps malmenés de ses personnages, inexorablement renvoyés à la matérialité de leur chair. Dès lors, comment interpréter cette indigestion métaphorique à laquelle nous oblige l'artiste ?

- 26 Nous constatons que le processus de digestion en tant que modèle dialectique est souvent comparé au processus de compréhension et d'assimilation des connaissances. En effet, il n'est pas rare de rencontrer dans le langage courant des expressions telles que : « assimiler des savoirs », « digérer ce que l'on a appris », on parle également de « nourritures de l'esprit » ou de « soif de connaissance ». En rompant l'équilibre dialectique présenté sur le mode de l'orgie, Leonora Carrington retarde l'étape d'assimilation et nous laisse face à l'absurdité abjecte de ses scènes cannibales. Or, Julia Kristeva dans son ouvrage *Pouvoirs de l'horreur*, définit l'abject comme « [...] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte⁴³ ». Foncièrement transgressif, l'abject se présente comme un espace liminaire, un entre-deux qui, s'il provoque le rejet, invite avant tout à interroger le système qui l'a fait naître. En ce sens, si digérer revient à assimiler pour mieux connaître, l'indigestion à l'œuvre chez Leonora Carrington semble au contraire nous inviter à nous défamiliariser et à adopter un regard critique face à ce que nous pensions savoir. Dans une entrevue accordée à Silvia Cherem dans le cadre de l'exposition *Leonora Carrington : What She Might Be* organisée au Dallas Museum of Art en 2008, l'artiste nous rappelle qu'« il est dans notre intérêt de croire que nous savons. Mais il est évident que les vérités absolues comme celles qui étaient acceptées à l'époque de Newton et d'Euclide n'existent pas⁴⁴ ». Contre l'imposition d'un système de connaissance fixe et immuable, Leonora Carrington oppose un relativisme critique qui traverse l'intégralité de ses poursuites artistiques et s'exprime brillamment sur le mode de la consommation, à l'instar des exemples mobilisés précédemment. Selon Lizzy Harding dans son article « Her stomach is society : digestive trouble and “real muscularity” in Leonora Carrington's short fiction » :

Les notions de certitude, d'origine et de vérité absolue sont restrictives et totalement hors sujet. L'objectif semble plutôt impliquer le mouvement, la générativité, la poursuite d'un sens indéterminé. Les histoires de Carrington offrent la possibilité de s'attarder dans un entre-deux, laissant les lecteurs avec une douleur perpétuelle à l'estomac, et la nourriture comme un puissant espace de liminalité⁴⁵.

- 27 Carrington nous invite ainsi à envisager le monde dans sa multiplicité, ses possibilités et son indétermination, et à nous situer dans une sorte d'« indigestion ontologique », entendue comme un processus perpétuel de remise en question ou de consommation sans fin (sans faim ?). De fait, la dévoration est rarement envisagée comme une finalité mais plutôt comme un phénomène intégré dans un processus en chaîne : celui qui mange sera à son tour mangé au sein un cycle générateur et fécond.

- 28 Dans un conte plus tardif écrit au début des années 1970 et intitulé « Conte de fée mexicain », un éleveur de cochons nommé Juan entend « dans son estomac » les pleurs d'un petit oiseau qui se présente à lui comme « la petite-fille de la Grande déesse mère⁴⁶ ». Par une incantation magique, l'oiseau fait apparaître un petit cactus qui se découpe lui-même en fines rondelles pour nourrir les porcs de Juan, eux-mêmes transformés en boulettes rôties puis dévorées par le garçon. Or, dans une logique circulaire, Juan finit à son tour par être découpé en petits morceaux par une taupe qui le rassure néanmoins en ces termes : « N'aies pas peur, Juan, c'est seulement une première mort, tu seras de nouveau en vie bientôt⁴⁷ ». À la suite du conte, la petite María se retrouve face à la tête décapitée de Juan et entreprend de recoudre ensemble ses membres éparpillés. Partis à la recherche du cœur égaré, les deux enfants s'engouffrent dans la « bouche » de la terre pour se faire symboliquement ingérer en se jetant dans un bûcher : « Ils sautèrent tous deux dans la flamme, et montèrent en fumée par la lucarne du toit, pour rejoindre l'Étoile du Soir. Juan-Mari, c'était un seul être, achevé. Il reviendra sur Terre sous la forme de Quetzalcoatl⁴⁸ ».
- 29 Par une succession de dévorations, Leonora Carrington instaure un véritable continuum entre la vie et la mort à l'origine de la résurrection finale de Juan-Mari sous les traits de Quetzalcoatl. L'artiste inscrit le cycle au sein même de la structure narrative du conte et suspend le dénouement, se jouant par là-même de l'horizon d'attente du lecteur puisque l'on peut lire pour dernière ligne : « Juan-Mari est pour l'instant sur le chemin du retour, si bien que cette histoire n'a pas de fin⁴⁹ ». Cette interpénétration de la vie et de la mort au sein de ce que Jonathan P. Eburne nomme une « économie de réciprocité et de retour⁵⁰ » est au cœur de la spiritualité des civilisations précolombiennes auxquelles l'artiste emprunte son univers diégétique afin de l'intégrer à sa propre mythologie personnelle. Dans son essai *Le labyrinthe de la solitude* publié en 1950, le poète mexicain Octavio Paz dresse une longue réflexion poétique sur l'identité nationale et décrit la spécificité de la cosmologie aztèque comme un processus « insatiable » :
- Pour les anciens Mexicains, l'opposition entre la mort et la vie n'était pas aussi absolue qu'elle l'est pour nous. La vie se prolongeait dans la mort. Et inversement. La mort n'était pas la fin naturelle de la vie, mais une phase d'un cycle infini. La vie, la mort et la résurrection étaient les étapes d'un processus cosmique qui se répétait *insatiatement*⁵¹.
- 30 Le motif géométrique du cercle ou de la spirale, symbole d'unité et de mouvement perpétuel, est par ailleurs régulièrement convoqué dans les toiles de Leonora Carrington pour illustrer ce même principe de recirculation. Dans l'huile sur toile *Le Grand Adieu*⁵², réalisée quelques années plus tôt en 1958, « la vie, la mort et la résurrection » précédemment évoquées par Paz s'intègrent dans une vaste ronde cosmique et forment un cortège fantastique de créatures venues de l'inframonde pour accompagner le personnage principal, coiffé d'un majestueux masque funéraire et monté sur les épaules d'un second personnage, dans un périple où la mort semble le seuil d'une nouvelle étape. Les deux protagonistes se déplacent en effet de la droite vers la gauche de la composition, à rebours de la logique traditionnelle du temps qui passe, et se situent au cœur de la spirale, suggérant par là-même que le *Grand Adieu* n'est que rarement une fin en soi.

Conclusion

- 31 Avec ou sans modération, les recettes de Leonora Carrington sont ainsi à reproduire avec une infinie précaution et à envisager dans leur potentiel symbolique de renversement et d'élargissement des possibles. La réappropriation de l'univers culinaire traditionnellement associé aux femmes, couplée à la subversion délibérément cannibale d'un acte aussi quotidien et vital que l'alimentation, lui permet de déployer la fantaisie de son univers surréaliste tout en portant un regard critique sur le monde qui l'entoure et l'époque qui est la sienne. Une relecture attentive du traitement accordé par l'artiste à la nourriture, et plus particulièrement à son mode de consommation, révèle en effet les ressorts d'une pensée résolument moderne, si ce n'est postmoderne, dans sa remise en question – ou dévoration – systématique des grands mythes de la pensée occidentale : depuis l'opposition de la nature et de la culture, en passant par l'histoire coloniale, jusqu'au fondement patriarcal de la religion chrétienne⁵³.
- 32 Par conséquent, si Leonora Carrington nous pousse de façon littérale ou métaphorique à l'indigestion, il pourrait bien s'agir d'une indigestion nécessaire, puisque l'apparente cruauté de ses œuvres, conçues au croisement de l'humour noir d'André Breton, de la transgression orgiaque de George Bataille et d'une conception vitale héritée des rites précolombiens, nous invite aujourd'hui encore à nous méfier avec dérision de ce que l'artiste considère à juste titre comme « l'hostilité du conformisme⁵⁴ ». Loin de se limiter à une simple provocation destinée à attirer ou défier le regard, Leonora Carrington opère un bouleversement interne et cherche, par la subversion, à provoquer chez le lecteur/spectateur un renversement délibéré des valeurs et des idées reçues. Elle nous rappelle ainsi la nécessité « de se remettre en question et [...] faire de la place à l'intérieur », car, nous dit-elle, c'en est trop, « l'indigestion est imminente⁵⁵ ».

BIBLIOGRAPHIE

- Aberth, Susan L., 2010, *Leonora Carrington. Surrealism, Alchemy and Art*, Farnham, Lund Humphries.
- Andrade, Oswald de, 1928, « Manifesto Antropófago », *Revista de Antropofagia*, 1, pp. 6-7.
- Andrade, Oswald de [Cunhambebinho], 1929, « Péret », *Revista de Antropofagia do Diario de São Paulo*, 1, p. 6.
- Aridjis, Homero, 2008, « Visite chez Leonora Carrington », Christille Vasserot (trad.), *Leonora Carrington. La mariée du vent*, Paris, Gallimard/La Maison de l'Amérique Latine, pp. 55-67.
- Assa, Sonia, 1991, « Gardens of Delight, or What's Cookin' ? Leonora Carrington in the Kitchen », *Studies in 20th Century Literature*, 2, 2, pp. 213-227.
- George, Bataille, 2017, *L'Érotisme (1957)*, Paris, Les éditions de minuit.
- Breton, André, 1972a, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Jean-Jacques Pauvert [1ère éd. 1966].
- Breton, André, 1972b, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard.

- Breton, André 1992, *L'Amour fou, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 675-785, t. 2 [1937].
- Carrington, Leonora, 1973, *En bas*, Paris, Éric Losfeld [1945].
- Carrington, Leonora, 1983, *Le cornet acoustique*, Paris, Flammarion, GF [1974].
- Carrington, Leonora, 1989, « The Cabbage is a Rose », *Arsenal / Surrealist Subversion*, 4, 1989, p. 21.
- Carrington, Leonora, 2020, *L'œuvre écrit I. Contes*, Lyon, Fage Éditions.
- Carrington, Leonora, 2022, *L'œuvre écrit II. Récits*, Lyon, Fage Éditions.
- Carrington, Leonora, 2022, *L'œuvre écrit III. Théâtre*, Lyon, Fage Éditions.
- Chadwick, Whitney, 1986, « Evolution of a Feminist Consciousness », *Women's Art Journal*, 7, 1, pp. 37-42.
- Chadwick, Whitney, 2002, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Londres, Thames and Hudson [1985].
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, 1977, « Leonora Carrington et la tunique de Nessus », *Obliques : La femme surréaliste*, 14-15, pp. 83-90.
- Cherem, Silvia, 2003 *Trazos y revelaciones. Entrevistas a diez artistas mexicanos*, Mexico, Fondo Económico de Cultura.
- Cherem, Silvia, 2008, « Eternally Married to the Wind : Interview with Leonora Carrington », in Salomon Grimberg (éd.), *Leonora Carrington : What She Might Be*, Dallas, Dallas Museum of Art, pp. 17-43.
- Conley, Kate, 2013, « Carrington's kitchen », *Papers of Surrealism*, 10, pp. 1-18.
- Cruz, Juana Inés de la, 2013, *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, Mexico, Editores Mexicanos Unidos.
- Deleuze, Gilles, 2002, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil.
- Eburne, Jonathan P., 2011, « Leonora Carrington, Mexico and the Culture of Death », *Journal of Surrealism and the Americas*, 5, 1-2, pp. 19-39.
- Harding, Lizzy, 2018, « Her stomach is society : digestive trouble and “real muscularity” in Leonora Carrington's short fiction », *Columbia Journal of Literary Criticism*, XVI, pp. 38-44.
- Kaplan, Janet A., 1988, *Viajes inesperados : el arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- Kristeva, Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil.
- Lévi-Strauss, Claude, 2009, *Mythologiques I. Le cru et le cuit*, Paris, Plon [1^{ère} éd. 1964].
- Lyon, Janet, 2017, « Carrington's Sensorium », in Jonathan P. Eburne – Catriona McAra (éd.), *Leonora Carrington and the International avant-garde*, Manchester, Manchester University Press, pp. 163-176.
- Martin, Pierre, 2005, « Le Christ autophage », *Revue d'Histoire et de Philosophies religieuses*, 85-3, pp. 365-400.
- Osorio Olave, Alejandra – Jiménez Loranca, Itzel Alejandra – Sánchez León, América Fabiola – Rosas Juárez, Ollintzin Mary Carmen, 2021, *La cocina alquímica (o cómo salvarse de la hostilidad del conformismo) : recetario de Leonora Carrington*, Mexico, Universidad Autónoma Metropolitana.
- Paz, Octavio, 2020, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.

Picasso, Pablo, 1995, *Le Désir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire [1945].

Reyes, Alfonso, 2000, *Memorias de cocina y bodega*, Mexico, Fondo Económico de Cultura [1953].

NOTES

1. Carrington 1989, 4, p. 21.
2. Osorio Olave, Jiménez Loranca, Sánchez León, Rosas Juárez 2021.
3. Notion centrale pour le surréalisme dès le début des années 1930, André Breton définit le « hasard objectif » dans *l'Amour fou* (1937) comme étant « la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain », Breton 1992, p. 690.
4. Cherem 2003, p. 67, je souligne.
5. Breton 1972a, p. 393.
6. Définition du surréalisme par Breton 1972b, p. 37.
7. « ...so abundant that it is life-affirming-but so dubious, that it must be rejected », Assa 1991, 2, 2, p. 224. Traduction personnelle, sauf mention contraire toutes les traductions sont de l'autrice du présent article.
8. Le terme d'autophagie, que nous empruntons à la physiologie ainsi qu'à la biologie cellulaire, correspond selon le Littré à l'« entretien de la vie aux dépens de la propre substance, chez un animal soumis à l'inanition ». Ce terme tire en effet son étymologie du grec αὐτὸς qui signifie « soi-même », et de φαγεῖν, manger.
9. Chénieux-Gendron 1977, p. 85.
10. « ...a kitchen, nursery, bedroom, kennel and junk store », cité par Chadwick 1986, 7, 1, p. 41.
11. Aridjis 2008, pp. 55-67.
12. « ...spaces self-consciously dedicated to creative production and to understandings of surrealist processes », Conley 2013, 10, p. 9.
13. Pour ne citer que quelques exemples iconographiques : *The House Opposite* (c. 1945), *Grandmother Moorhead's Aromatic Kitchen* (1975), *Aardvark Groomed by Widows* (1997).
14. Voir Cruz, 2013, pp. 55-56 : « ¿Qué os pudiera contar de los secretos naturales que he descubierto estando guisando ? [...] ; pero, Señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina ? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas : Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito. » [« Que pourrais-je vous dire des secrets naturels que j'ai découverts en cuisinant ? [...] ; mais, Madame, que pouvons-nous savoir, nous les femmes, si ce n'est des philosophies de cuisine ? Lupercio Leonardo a bien dit que l'on peut tout à la fois philosopher et préparer le souper. Quant à moi, j'ai pour habitude de dire au regard de ces choses-là : si Aristote avait cuisiné, il aurait écrit bien d'avantage. »]
15. Chadwick 2002, p. 201 ; Kaplan 1988.
16. Aberth 2010.
17. Carrington 2020, p. 135.
18. Se référer notamment aux contes : « La Maison de la peur », « La Débutante », « Jemima et le loup », « Quand ils passaient », « Monsieur Cyril de Guindre », « Abattue par la tristesse ou Arabelle », « Les Sœurs » ou « L'Homme neutre » (Carrington 2020) ; mais également au roman *Le petit Francis* (Carrington 2022) ou à la pièce de théâtre *Penélope* (Carrington 2022). À noter que la récente publication en français de l'œuvre théâtrale de Carrington révèle un certain nombre de pièces inédites aux titres évocateurs en ce qui concerne le sujet qui nous intéresse, notamment *Bon appétit* ou *Bouillon de corbeau* (Carrington 2022). Pour ce qui est des œuvres picturales, consulter les œuvres suivantes : *The Meal of Lord Candelstick* (1938), *Pastoral* (1950), *Three Women Beyond the Table* (1951), *The Hunt Breakfast* (1956) ou *Lepidopteros* (1969).
19. Carrington 2020, p. 120.

20. *Ibid.*, p. 125.

21. Dans le chapitre x de *l'Érotisme* intitulé « La transgression dans le mariage et dans l'orgie », George Bataille définit l'orgie au croisement de l'érotisme et du sacré. Il s'agit selon lui du « signe d'un parfait renversement » qui correspond au « reflux des interdits, libérant la ruée de l'exubérance, [et engendrant] la fusion illimitée des êtres dans l'orgie », Bataille 2017, p. 119.

22. Dès 1928, le court roman érotique de Georges Bataille *Histoire de l'œil*, édité clandestinement sous le pseudonyme de Lord Auch, est accompagné de huit lithographies d'André Masson.

23. La pièce, écrite entre le 14 et le 17 janvier 1941, est jouée pour la première fois en mars 1944 dans le salon des Leiris, quai des Grands-Augustins. Albert Camus s'occupe de la mise en scène tandis que les rôles principaux sont tenus, entre autres, par Michel Leiris, Raymond Queneau, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre ou Dora Maar. Une célèbre photographie de Brassai conservée à la Bibliothèque nationale de France immortalise le groupe réuni à nouveau quelques mois plus tard dans l'appartement de Picasso. Le cliché est disponible en ligne : <http://expositions.bnf.fr/sartre/grand/099.htm> [Consulté le 23/11/2022]. Consulter Picasso 1995.

24. Lévi-Strauss 2009, p. 144.

25. Carrington 2020, p. 65. À noter que la hyène est un animal doté d'une importante charge symbolique dans les œuvres de Leonora Carrington et apparaît à plusieurs reprises comme alter-ego ou incarnation du désir d'émancipation de l'artiste, notamment dans son célèbre *Autoportrait* de 1937 conservé au Metropolitan Museum. En ligne : <https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/492697> [Consulté le 23/11/2022].

26. *Ibid.*, p. 30.

27. Nous pourrions également parler de « peau d'homme » tant la référence au conte populaire *Peau d'Âne* de Charles Perrault semble ici explicite.

28. Nous empruntons l'expression à Gilles Deleuze dans son essai consacré à la peinture de l'artiste anglais Francis Bacon, dans lequel il affirme que la viande symbolise chez Bacon « la zone commune de l'homme et de la bête », Voir Deleuze 2002, p. 30.

29. Il s'agit bien évidemment d'une référence à l'empereur aztèque Moctezuma ayant accueilli les colons espagnols, alors commandés par Hernán Cortés, dans la cité de Mexico-Tenochtitlan.

30. Cette version du mythe est contée par Alfonso Reyes dans son ouvrage *Memorias de cocina y bodega*, publié initialement en 1953. Reyes 2000, pp. 111-112.

31. Carrington 2022, p. 294.

32. « La invención del mole *does not simply transfer colonial violence into the hands of the Aztecs ; it reestablishes the hegemony of Aztec ritual - in its sacrificial, cannibalistic extremes - as practices consistent with theories about the pre-Columbian origin of mole as part of a sacred economy through which life and death, gods and humans, were mediated through consumption* », Eburne 2011, 5, 1-2, p. 28.

33. Voir Andrade 1928, 1, pp. 6-7. Dans un article consacré au poète Benjamin Péret et publié un an plus tard dans la *Revista de Antropofagia do Diario de São Paulo* sous le pseudonyme « Cunhambébinho », Oswald de Andrade explicite par ailleurs la filiation du mouvement anthropophage brésilien avec le surréalisme. Il écrit : « Nous n'avons pas oublié que le surréalisme constitue l'un des meilleurs mouvements pré-anthropophagiques. La libération de l'homme en tant que tel, à travers la dictée de l'inconscient et des expressions personnelles turbulentes, a sans aucun doute été l'un des spectacles les plus excitants pour tout cœur anthropophage qui, ces dernières années, a accompagné le désespoir de la civilisation. [...] Après le surréalisme, seulement l'anthropophagie. », Andrade 1929, p. 6.

34. Carrington 1983, p. 182.

35. *Ibid.*, p. 183.

36. *Ibid.*

37. Cet épisode est notamment relaté dans la première lettre de saint Paul apôtre aux Corinthiens (11, 23-26).

38. La figure du Christ anthropophage n'est pas nouvelle et apparaît par exemple dans le soixante-troisième emblème eucharistique de l'*Orpheus Eucharisticus* du Père Augustin Chesneau (1657) sous la forme d'un poulpe ; animal ayant pour particularité de se manger soi-même. Voir à ce sujet l'étude détaillée de la récurrence de ce motif chez Martin 2005, pp. 365-400. Rappelons également que si la transsubstantiation désigne littéralement la conversion d'une substance en une autre, elle renvoie plus spécifiquement pour une partie des chrétiens à la conversion du pain et du vin en corps et sang du Christ lors de l'Eucharistie par l'opération du Saint Esprit.

39. Le Grand Œuvre, en alchimie, consiste en la réalisation de la pierre philosophale considérée comme capable de transmuter les métaux en or et d'apporter l'immortalité. Sur le plan métaphysique, il correspond à la réunification des savoirs devant permettre l'élévation spirituelle du créateur.

40. Inspirée par sa lecture de *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948) de Robert Graves, Leonora Carrington ponctue ses poursuites artistiques de références à une mythologie matriarcale antique fondée sur le culte de la Déesse Blanche. Dans son ouvrage, Graves étudie en effet de quelle manière ce culte primordial spécifiquement féminin a peu à peu été remplacé par le culte masculin de la raison avec l'avènement des religions monothéistes. Le vocabulaire employé par Carrington dans *Le cornet acoustique* n'est pas sans rappeler celui de Graves lorsqu'il décrit la Déesse comme une entité multiple, contradictoire et totalisante : « ...un vrai poème est nécessairement une invocation à la Déesse Blanche, la Muse, la Mère de tout ce qui vit, qui détient l'ancien pouvoir de susciter la peur et le désir, l'araignée femelle, la reine des abeilles dont le baiser tue », Graves cité par Chadwick 2002, p. 187.

41. Carrington 1983, p. 190.

42. Au sujet de la dialectique de la digestion, se référer au quatrième épisode de la série « La philosophie par le menu » diffusé sur France Culture le 9 juin 2016. En ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/dialectique-de-la-digestion-6139076> [Consulté le 23/11/2022].

43. Kristeva 1980, p. 12.

44. « *It is to our advantage to believe that we know. But it is obvious that absolute truths like the ones that were accepted in the times of Newton and Euclid do not exist* », citée par Cherem in Grimberg (ed.) 2008, p. 27.

45. « *Notions of certainty, origins and absolute truth are restrictive and wholly beside the point. The point, rather, seems to involve movement, generativity, the pursuit of indeterminate meaning. Carrington's stories impart the condition of lingering in-between, leaving readers with a perpetual stomach ache, with food as a powerful site of liminality* », Harding 2018, XVI, p. 39.

46. Carrington 2020, p. 198.

47. *Ibid.*, p. 200.

48. *Ibid.*, p. 204.

49. *Ibid.*

50. « *...an economy of reciprocity and return* », Eburne 2011, 5, 1-2, p. 21.

51. « *Para los antiguos mexicanos la oposición entre muerte y vida no era tan absoluta como para nosotros. La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico que se repetía insaciable* », Paz 2020, p. 198, je souligne.

52. Leonora Carrington, *Le Grand Adieu*, 1958, 50 x 100 cm, Collection particulière. Consultable en ligne : <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/latin-american-art-n08595/lot.12.html> [Consulté le 22/02/2023].

53. La postmodernité est un concept philosophique et intellectuel de la fin du xx^e siècle qui propose une attitude critique de liberté, voire de rupture, vis-à-vis de l'humanisme et des traditions idéologiques occidentales.

54. Carrington 1973, p. 10.

55. Carrington 1989, 4, p. 21.

RÉSUMÉS

La nourriture est omniprésente dans les poursuites tant littéraires que plastiques de l'artiste surréaliste anglo-mexicaine Leonora Carrington. Toute une tradition historiographique s'attache en effet à étudier et interpréter la récurrence des motifs associés à l'univers de la cuisine et de la préparation des aliments dans ses œuvres. Il est pourtant étonnant de constater que très peu d'études se sont jusqu'à présent intéressées à l'étape fondamentale qui suit la préparation : celle de l'ingestion. Et pour cause, l'ingestion chez Leonora Carrington est souvent synonyme de dévoration, de monstruosité et de perversité et nous pousse bien malgré nous à une forme d'indigestion perpétuelle. Dans une perspective diachronique, cet article se propose ainsi d'explorer les zones d'ombres de la cuisine de Leonora Carrington et d'interroger les enjeux critiques de l'esthétique de l'indigestion à l'œuvre dans plusieurs de ses productions artistiques.

Food is omnipresent in the literary and visual pursuits of the Anglo-Mexican surrealist artist Leonora Carrington. A whole historiographical tradition has been devoted to the study and understanding of the recurring motives associated with the world of cooking and food preparation in her works. It is surprising, however, to note that very few studies have so far focused on the fundamental stage that follows preparation: that of ingestion. And for good reason, as ingestion in Leonora Carrington's work is often synonymous with devouring, monstrosity and perversity and pushes us, unwillingly, into a perpetual form of indigestion. In a diachronic perspective, this article proposes to explore the grey areas of Carrington's cuisine and to question the critical challenges of the aesthetics of indigestion at work in several of her artistic productions.

La comida es omnipresente en la producción literaria y visual de la artista surrealista anglo-mexicana Leonora Carrington. De hecho, existe toda una tradición historiográfica de estudio e interpretación de la presencia recurrente de motivos relacionados con el mundo de la cocina y la preparación de alimentos en sus obras. Sin embargo, resulta sorprendente que muy pocos estudios se hayan centrado hasta ahora en la etapa fundamental que sigue a la preparación: la de la ingestión. Y con razón, la ingestión en la obra de Leonora Carrington es con frecuencia sinónimo de devoración, monstruosidad y perversidad, y nos empuja, a pesar nuestro, a una forma de indigestión perpetua. Desde una perspectiva diacrónica, este artículo se propone explorar las zonas de sombra de la cocina de Leonora Carrington y cuestionar las implicaciones críticas de la estética de la ingestión que opera en varias de sus producciones artísticas.

INDEX

Keywords : Carrington (Leonora), surrealism, Mexico, 20th century, painting, literature, indigestion, aesthetics, epistemology

Palabras claves : Carrington (Leonora), surrealismo, México, siglo XX, pintura, literatura, indigestión, estética, epistemología

Mots-clés : Carrington (Leonora), surréalisme, Mexique, XXe siècle, peinture, littérature, indigestion, esthétique, épistémologie

AUTEUR

CÉLIA STARA

Université Paul Valéry Montpellier 3 – IRIEC EA 740

Célia Stara est doctorante en Études hispano-américaines et Histoire de l'art, ancienne élève de l'École Normale Supérieure de Lyon et agrégée d'Espagnol. Son travail de thèse cherche à replacer les femmes surréalistes au cœur des avant-gardes européennes et mexicaines entre les années 1940 et 1970 en tant que réseau complexe, ou « constellation » d'artistes, à l'origine de toute une série d'échanges et d'influences réciproques entre le Mexique, l'Europe et les États-Unis.

celia.stara@gmail.com

The Sculpture of Agustín Cárdenas at the Confluence of Surrealist and Latin American Artistic Currents

La sculpture d'Agustín Cárdenas à la confluence du surréalisme et de l'art de l'Amérique latine

La escultura de Agustín Cárdenas en la confluencia del movimiento surrealista y del arte de América Latina

Susan L. Power

Introduction

- ¹ In his preface for the exhibition catalogue *Cárdenas: Sculptures Récentes 1973-1975*, André Pieyre de Mandiargues, a writer who frequented Parisian surrealist circles, dubbed the Cuban-born and trained expatriate artist Agustín Cárdenas (1927, Matanzas-2001, Havana), «the surrealist sculptor par excellence¹». This designation, oft-quoted in publications about the sculptor's oeuvre, reflects the enthusiasm and support he received from key participants in the postwar surrealist movement in Paris more than the artist's ongoing involvement in their programmatic activities². During a televised interview recorded in 1960, when asked «Have you encountered here a cohort of artists who meet your subconscious needs, in other words, who have influenced your work?» Cárdenas replied in his thick Cuban Spanish accent that both the surrealist group and artists associated with various other trends held significance for him³. Decades later, in an interview with Marie-Pierre Colle, Cárdenas recounted how the surrealists had discovered him: «One day they showed one of my sculptures to André Breton, and at that point things started to get more complex. They decided then that my work was surrealist and that it had to be exhibited right away⁴!» This initiatory anecdote mirrors other stories, in which the surrealists laid claim to artists whose work reflected their affinities and concerns. Perhaps the most infamous example is Frida Kahlo, who openly expressed her ambivalence if not outright discord with André Breton's labeling of her

work as surrealist. In response to the survey «Où en sommes-nous avec le surréalisme?» (Where do we stand on surrealism?) conducted by his longtime friend and the lifelong surrealist José Pierre in 1975, Cárdenas offered a more nuanced account:

I can only tell you where I myself stand with regard to surrealism. When I began to make sculpture in Cuba, I didn't know about the existence of surrealism and I was creating according to my profound nature. Upon arriving in Paris, I experienced the utmost joy at meeting André Breton and being considered a surrealist sculptor. My current approach still seems to me to belong entirely to my authentic self and I think my way of creating remains surrealist. But I have to add, however, that once I knew about the existence of surrealism, I felt perfectly aligned with it⁵.

- 2 The artist, who was known to be more taciturn than garrulous, thus asserted his affiliation with postwar surrealism while also maintaining his own artistic identity independent from any stylistic labels. Not only did the sculptor's career predate his knowledge of surrealism, but it also outlived the Parisian-based surrealist movement. Moreover, his oeuvre received accolades within a broader international context⁶.
- 3 Emerging in the mid-twentieth century Cuban artistic scene, Cárdenas exemplifies the model of an artist, trained and practicing in a geographical zone peripheral to the dominant artistic hubs of New York and Paris at that time, striving to expand his horizons beyond his insular beginnings while developing an original body of work that celebrated his deep-rooted Afro-Caribbean heritage. The sculptor's unique position "at the confluence" speaks to the myriad of sources flowing together to constitute the lifeblood of his oeuvre, a metaphor that Martiniquan poet and intellectual Édouard Glissant (1928, Sainte Marie, Martinique—2011, Paris) eloquently develops in one of his essays for an exhibition catalogue of Cárdenas's work: «The encounter of such a movement of forms and such a passion for existence has elected him to one of these crossings, marked by the invisible, which in the heartland of Guadeloupe is very simply called, by a literal and mysterious expression, a four-paths [crossroads]»⁷. This crossroads that characterizes the interweaving of geographies, histories, and sensibilities that are the very fabric of Cárdenas practice thus accounts for its richness and complexity as well as the vicissitudes of its reception to date, although entrenched art historical paradigms are gradually being reevaluated and reconfigured⁸.
- 4 From the start Cárdenas forged his own artistic path with little concern for labels or trends, drawing inspiration from the art of his forbears as well as European and American modernist models, while intersecting with broad currents and categories such as surrealism, Latin American and Afro-Caribbean art, American Abstract Expressionism and its European counterpart «Lyrical Abstraction». These loose associations, reflected in the range of exhibitions that showcased his work and the programs of the galleries that promoted it in the first decades of his career in Paris, are art world constructs that the discipline of art history perpetuates to this day.

1. Surrealism and Sculpture

- 5 The predominately marginal place of sculpture in surrealist artistic practice also sheds light on the reception of Cárdenas's oeuvre in the context of postwar Paris⁹. The status of the visual arts within surrealist practice had fostered debate since the beginnings of the movement, an inheritance of dada's anti-aesthetics and the surrealist political

stance. In his ongoing treatise on the visual arts, *Surrealism and Painting*, André Breton revised and expanded his vision over four decades from 1925 until months before his death in September 1966¹⁰. The second part of this anthology—titled «Genesis and Perspective of Surrealism» and penned in 1941 during the period of exile in New York, which first appeared as the preface to the inaugural exhibition catalogue for Peggy Guggenheim’s gallery/museum *Art of This Century*—addresses the subject of modern sculpture, tracing its three-decade history from Brancusi to its renewal in the automatism of Jean Arp, the joyful equilibrium of Alexander Calder, the dialectical play of volume and void in Henry Moore, and Alberto Giacometti’s poetic magic¹¹. This cohort thus forms the core of surrealist sculptural production, which had previously been relegated to the margins in favor of the surrealist object, culminating in the 1936 *Exposition surréaliste d’objets* (Surrealist exhibition of objects), held at the Charles Rattou gallery that specialized in non-Western art¹². Although the compendium mainly focuses on painting, Breton makes reference to and illustrates three-dimensional works in entries devoted to individual artists, such as Marcel Duchamp and Pablo Picasso, in «Fragments, 1933-1961», the third section of his visual arts anthology. And finally, Breton’s preface for Cárdenas’s exhibition at the Cour d’Ingres gallery in 1959 appears in the fourth section «Environs», following the poet’s 1947 essay on Brazilian sculptor Maria Martins that he wrote about the artist’s solo show at the Julien Levy gallery in New York¹³.

- 6 By including his essays on Martins and Cárdenas in *Surrealism and Painting*, Breton clearly deemed their sculptures to be exemplary of surrealist visual art. Yet their status and reception with regard to the canon of surrealist sculpture in particular and visual art more broadly has remained marginal institutionally. Born in 1894, Maria Martins belonged to the same generation as Breton, who only became aware of her work while he was living in exile in New York during the second World War¹⁴. Although they both hailed from the Americas, Martins and Cárdenas occupied distant spheres both generationally and geographically. They belonged to different socio-economic classes, and came from dissimilar backgrounds, not to mention their gender. Even within their shared sculptural medium, the techniques they employed primarily were distinct—Martins preferred lost wax casting whereas Cárdenas mainly practiced direct carving—and therefore, their works display few formal affinities. Breton’s appraisal of their work, however, provides a common ground uniting the artists through complementary themes—the fecundity of nature and desire as the wellspring of artistic creation thanks to their proximity to «primitive» cultures in the Americas—echoed in their adjacent placement among the pages of *Surrealism and Painting*¹⁵. Although their inclusion in Breton’s visual arts opus, together with the fact that both Martins and Cardenas participated in the movement’s postwar exhibitions, might seem to guarantee them a place in the so-called canon of surrealist sculpture, the twentieth-century reception of surrealism with its emphasis on the interwar period has contributed in part to their marginalization, or even exclusion, from mainstream narratives¹⁶.

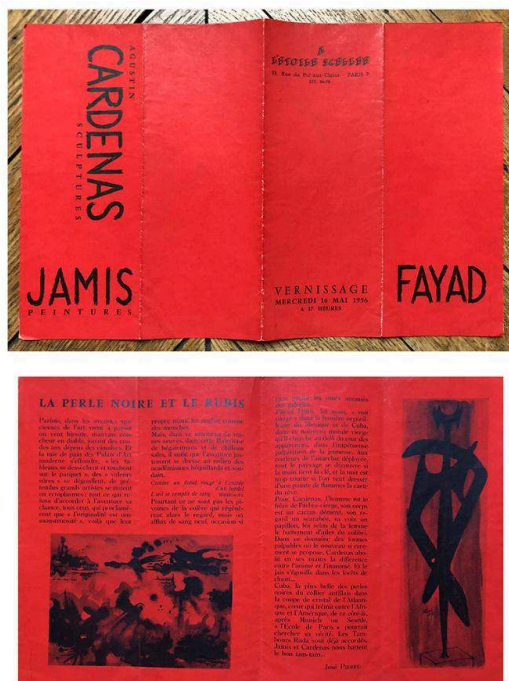
2. Surrealist Beginnings

- 7 As he recounted, Cárdenas met members of the surrealist group after they had “discovered” his work in Paris. But while still in Havana, he would have been familiar with works by artists in the surrealist orbit, such as Arp, Giacometti, Moore, either

through reproductions in art publications or on view in gallery and museum spaces¹⁷. Wifredo Lam had fled to Havana in 1941 at the onset of World War II along with Breton and other imperiled artists and intellectuals, only resettling in Paris in 1952¹⁸. As an acclaimed member of the international avant-garde closely allied to the surrealists, Lam thus offered the younger artists a model of artistic freedom¹⁹. Both as a student at the Academia Nacional de Bellas Artes de San Alejandro from 1943 to 1949, and later a member of «Los Once», Cárdenas would certainly have had exposure to Lam's work while in the Cuban capital during the late 1940s and 1950s²⁰. The myriad of sculptural sources, not to mention the variety of techniques Cárdenas deployed during the early years of his career, was on full display at the 1955 exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes in Havana, featuring the artist's sculptures alongside paintings by Rafael Soriano²¹.

- 8 Landing in Montparnasse, the artistic heart of the French capital, in late December 1955, Cárdenas was introduced to prominent figures in the postwar Parisian art world by his compatriot, the Mexican-born Cuban painter of Lebanese origin Fayad Jamís (1930, Zacatecas, Mexico-1988, Havana), a fellow member of the «Los Once» group in Havana²². These contacts facilitated Cárdenas's first Parisian show at the À L'Étoile Scellée gallery in May 1956, where he exhibited recent plaster sculptures alongside Jamís's paintings²³. Active in the surrealist movement since the early 1950s, José Pierre (1927, Benesse-Maremmne, France-1999, Paris), wrote the brochure text «La Perle noire et le Rubis» for Cárdenas's gallery debut in Paris and continued to pen many others throughout the lifelong friendship he maintained with the artist (Fig. 1).

Fig. 1: Agustín Cárdenas Sculptures/Fayad Jamís Peintures, exh. cat./brochure, À L'Étoile Scellée gallery, Paris, May 1956, with essay: «La Perle Noire et le Rubis» by José Pierre.



Courtesy Cárdenas Estate.

- 9 Pierre's poetic text, in which the human, animal, and vegetal realms intermingle, evokes the metamorphosis produced through encounter and elides the boundaries that Western culture has built between these categories of the animate and the inanimate:

For Cárdenas, man is the brother of the candle tree, his body is a crazy cactus, his gaze a beetle, his voice a butterfly, woman's breasts the flutter of the hummingbird's wings. In this domain of palpable forms, in which the new seldom appears, Cárdenas abolishes with his hands the the difference between the animate and the inanimate. And the jet stone cries out in the forests of rum...²⁴

- 10 This merging of the human with other realms in what Glissant calls «*l'entour*» or surroundings, embodied both formally and materially in Cárdenas's sculpture, echoes in the Martiniquan's poetics of Relation, «a modern form of the sacred» that appears most visibly in the Caribbean, and his concept of Tout-Monde (All-World), «the fusion of everything with everything», an all-encompassing utopian space to which imagination provides access²⁵. Cuban critic and art historian Gerardo Mosquera associates «Caribbean culture» with its African presence, «the predominance of features typical of African consciousness» in Latin American visual culture, which «functions from deep within like a backbone», in the work of artists such as Cárdenas²⁶. The surrealist group had certainly been drawn to the artist's embodiment of the cultural reminiscence and inheritance of his forbears in his sculptures.
- 11 Once André Breton had prefaced the brochure for his first Parisian solo show in 1959 at the left-bank gallery La Cour d'Ingres, the sculptor's surrealist pedigree was cemented²⁷. In the epigraph to his brief text, Breton makes direct reference to Cárdenas's African heritage in a quote from Arthur Rimbaud's poem «Jeune ménage» (Young Couple): «It is the African fairy who provides/Mulberries, and hair-nets in corners²⁸». Breton then extols the dexterity—«like a dragonfly»—and the strength of the sculptor's hand, emphasizing the tactile qualities the hand elicits in its ability to caress an object of desire, whether animal, vegetal, or mineral. The poet's reference in the last line to «the great flowering totem» springing from the sculptor's fingers brings the text full circle to the connection Cárdenas maintains to his ancestral culture. Both the haptic and the «primitive», with their ties to desire, had been major themes underpinning their international exhibition *Le Surréalisme en 1947*, held at the Galerie Maeght in Paris²⁹.
- 12 Furthermore, two of Cárdenas's early works—an untitled wood sculpture (c.1955) and the bronze *Oiseau connu* (1956)—enhanced Breton's private collection, a vast material compendium of the objects amassed over a lifetime which materialize the poet's vision and legacy³⁰. Showcased among Breton's surrealist treasure trove—today called «The Wall» and immortalized on public display at the Musée national d'Art moderne/Centre Georges Pompidou—the sculptures enter into an intimate silent dialogue with the myriad of objects while bearing witness on another level to the reciprocal exchange between the poet and the artist, and by extension the network of connections that constituted the constantly shifting surrealist universe³¹.
- 13 Around the same time, Cárdenas participated in the first of three official international exhibitions of surrealism, which would in fact be the last collective shows the movement staged. A carved wooden sculpture pierced with metal rings titled *Jucambe* (1950-1959) (**Fig. 2**) appeared in the «Exposition Internationale du Surréalisme» (EROS) held in 1959 at the Galerie Daniel Cordier in Paris³².

Fig. 2: Agustín Cárdenas, *Jucambe*, 1950-59, wood, paint, metal, 114 x 34 x 30 cm.



Courtesy Agustín Cárdenas Estate.

- 14 The following year, two untitled, undated works in wood, as listed in the exhibition catalogue, were on display in «Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain» at D'Arcy Galleries in New York in 1960-1961³³. Another wood sculpture titled *Après le feu* (After the Fire) featured in «L'Écart absolu», the final international surrealist exhibition hosted at the Parisian Galerie L'Œil in 1965³⁴. The official dissolution of the movement in 1969 hardly effaced the constellations of relationships and affinities that had brought an astonishing range of artists together.

3. Chance encounters and surrealist networks

- 15 The international scope of the surrealist movement and its openness to newcomers hailing from diverse horizons thus offered a cosmopolitan network both rooted in the Parisian context and with myriad ties beyond it, in part due to the Second World War, when many artists and intellectuals under the threat of the Nazi regime were forced into exile in the Americas. Furthermore, the surrealist movement had aligned itself with anti-imperialist and anti-colonialist struggles since its inception³⁵. A rare *cadavre exquis* titled *The Seven Sons of Lautréamont (and His Dutiful Beautiful Daughter)*, 1970-1976, a tribute to the tutelary surrealist precursor, Uruguayan-born French poet Isidore Ducasse (1809-1887), records the encounter between eight international artists in surrealist circles and attests to the pervasive global networks that the movement engendered³⁶. With contributions by self-proclaimed Black American surrealist Ted Joans, Columbian painter Heriberto Cogollo, Agustín Cárdenas and his compatriots, painters Jorge Camacho and Wifredo Lam, Chilean painter Roberto Matta, Haitian visual artist Hervé Télémaque, and Egyptian-French poet Joyce Mansour, this collective

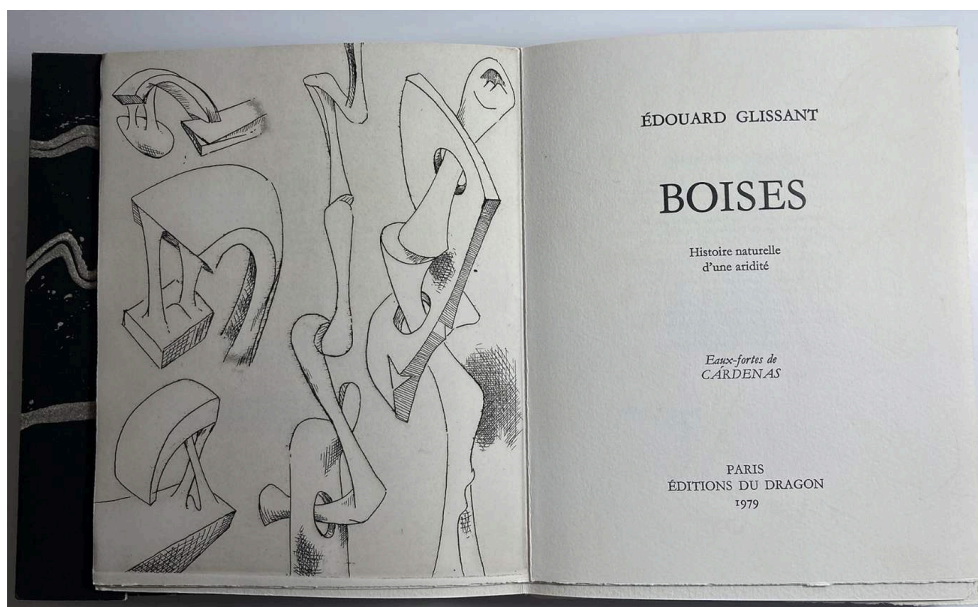
drawing demonstrates the affinities between artists, hailing from the Americas and Africa, who converged in Paris in the 1970s, all of whom were involved in postwar surrealism to varying degrees³⁷. Visually, this drawing has a totemic quality, in part because of its verticality, which is determined by the number of participants, seven being unusual for an exquisite corpse. The imagery, merging animal heads, bones, and human body parts, also suggests the hybrid, composite character of totemic objects, a form present in the works of Lam, Matta, Camacho, and Cárdenas.

- 16 While the exact details of this creative collaboration remain little known, the title of the exquisite corpse clearly and playfully articulates a surrealist lineage with Lautrémont as a founding father—his famous simile « as beautiful as the fortuitous encounter on a dissecting table of a sewing machine and an umbrella », a surrealist motto lauding objective chance as the basis of convulsive beauty. With its source in random word play, the visual version of the collective game both literally and figuratively embodies the movement’s aesthetic program and celebrates another Lautrémont-inspired surrealist principle «poetry must be made by all, not one». As «sons and dutiful daughter», this trans-generational and transnational group reenacted a hallmark of surrealist practice, thereby participating in a sort of ritual and inscribing their common affiliation with the movement in the wake of its official dissolution in 1969. Representative of surrealism’s expansive networks, this exquisite corpse encapsulates the myriad meetings that constituted surrealism over time, spanning four decades from the late 1930s to the mid-1970s, and across continents, from Africa and the Americas to converge in Paris. Within this configuration, the Latin-American artists —Cárdenas, Matta, Lam, Camacho, and to a lesser extent Cogollo, who was from the next generation—came together in Parisian events that brought together artists from the hispanophone Americas.
- 17 Mapping these movements, the ebb and flow of individuals, objects, cultures, and artistic traditions resonates in the spiraling of «Poema Circulatorio (Para la desorientación general)», by Nobel Prize-winning Mexican poet Octavio Paz, who crossed paths with Cárdenas and many others in surrealist circles. Printed on the wall at the entrance to the exhibition «El Arte del Surrealismo», held at the Museo de Arte Moderno in Mexico City in 1973, the poem gave visual and textual form to the notion of an endless unfurling motion operative in surrealism:
- 18 ... surrealism| IS NOT HERE| out there| outdoor| to the theater of the free eyes| when you close them| you open them| there is no inside or outside| in the forest of prohibitions| the wonderful| sings| catch it| it is within reach of your hand| it is the time when man| is| the accomplice of the ray|Crystallization| appearance of desire| desire for appearance| not here not there but between| here/there.³⁸
- 19 Paz captures the elusive ways surrealism has spread and continues to do so, furtively, subversively, freely, beyond the spatial and temporal limits that the discipline of art history tends to assign to an artist, a movement, a style, a period. It is this space, this convergence, between the here and the there, the then and the now, that is intrinsic to Cárdenas’s work as well³⁹.

4. Beyond Surrealism

- 20 The Galerie du Dragon was a gathering place for writers, poets, and artists across generations and affiliations, promoting surrealism as well as Latin American art. Founded in 1955, the gallery hosted two one-person exhibitions of Cárdenas in 1961 and 1965, and featured his work in «Sept artistes latino-américains» in 1971⁴⁰. A regular contributor to the gallery's publications, Édouard Glissant authored the text «Le Monde légendaire de Cárdenas» for the first exhibition in 1961⁴¹.
- 21 In this text, Glissant elaborates on the rhythmic movement both within each sculpture—the outward surging totems (centrifugal) in contrast to the inward folding marbles (centripetal)—and across his entire oeuvre, whereby all movement occurs in tandem with a “ventilation” of the material:
- Let me point out at once that the upward thrust on one hand (the totems), the withdrawal and concentration on the other (the marbles), never deviate from a ventilation of the material: not only a ventilation of the material: not only because there are, of course, openings in the sculpted volume, but also because it is given over to the spiral, to curving in upon itself, to the turning motion which links totems and marbles, the surging busts and the great burnt trees, the butterflies, so astonishingly light in their mass and the head swathed in their stone sheet. The world we have here participates in the drawing out motion which is perhaps, in sculpture, the art of conjecture. And this world develops simultaneously in the rounded forms which, meaningfully marked, heightened by ridges, thorns, hard or elegant festoons, bear witness here to growth (fecund time) and enrichment. Hence one can say that, always Cardenas' work continues⁴².
- 22 Glissant's insistence on both the organic and the temporal resonates with interwar discourse on biomorphism and vitalism—in the work of Arp, for instance, a major source of inspiration for the Cuban artist—and «a kind of unfolding through time which we associate with the phenomenon of growth» that Rosalind Krauss has identified⁴³. The Martiniquan poet renewed his tribute to the sculptor in «Sept paysages pour les sculptures de Cárdenas», a catalog essay for the artist's one-man exhibition at the Parisian gallery Le Point Cardinal in 1979⁴⁴. Though he never formally belonged to the surrealist group, Glissant frequented Breton's studio and associated with writers and artists, including Cárdenas and Lam among others, who participated in surrealist collective activities⁴⁵. The collaboration between Cárdenas and Glissant was reciprocal: images of works on paper by the sculptor complemented Glissant's writings. Published by Éditions du Dragon in 1979, a special edition of Glissant's poem *Boises: Histoire naturelle d'une aridité* with four original etchings by Cárdenas was issued in sixty numbered copies, signed by the author and artist (**Fig. 3**)⁴⁶. His drawings also graced the covers of the first manuscript of Glissant's *Discours antillais* and the subsequent paperback edition (Éditions du Seuil, 1981)⁴⁷.

Fig. 3: Édouard Glissant and Agustín Cárdenas, *Boises. Histoire naturelle d'une aridité. Eaux-fortes de Cárdenas*, Galerie du Dragon, Paris, 1979.



Courtesy Cárdenas Estate.

- 23 Characteristic of the «totemic» body of work exhibited in the late international exhibitions of surrealism, the carved wood sculptures entertain obvious ties to non-Western models, which were also an ubiquitous source of inspiration and innovation in defining works of modernist sculpture by artists whom Cárdenas revered⁴⁸. The genealogy of this trope extends into the postwar period and across the Americas, both in painting and sculpture. In the 1950s David Smith created a series of welded «personages» titled «Tanktotem» from industrial machine parts; Louise Bourgeois sculpted filiform polychrome wood figures; Isamu Noguchi fashioned totemic forms out of wood and stone, as well as columns of light from wire and paper for his Akari lamps; Alicia Penalba cast her vertical bronze «love totems» from modeled clay. In reference to Sigmund Freud's *Totem and Taboo*, a touchstone for surrealist thought—on display most notably in their 1947 *Exposition internationale du surréalisme*—the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris featured Wifredo Lam, Roberto Matta, and Alicia Penalba in the 1968 exhibition *Totems et tabous*⁴⁹. Of the three Latin American expatriate artists, only Penalba never participated in the activities of the surrealist movement, although critics and art historians have drawn parallels between her work and surrealism⁵⁰.
- 24 Many of Cárdenas's early «totems» can be ascribed to abstract portraiture, as their titles often attest⁵¹. One particularly striking example, *Mon Ombre Après Minuit* (My Shadow After Midnight) [1963], signals the artist's ancestral ties to West Africa as well as the surrealist tropes of the double and the nocturnal realm of the subconscious⁵² (Fig. 4). An imposing figure over eight feet tall, the monumental sculpture is informed by the Dogon carvings that Cárdenas first encountered through reproductions in Havana and later in Parisian collections. Frontal and flat, with black and white contrasts heightening its graphic quality, the work shares these formal qualities with a body of sculptures referencing doors and windows, as both their planar aspect and titles indicate: *Porte de l'histoire* (1960-61), *La Petite porte* (1961), *Après la fenêtre* (1964), among others.

Fig. 4: Agustín Cárdenas standing with *Mon ombre après minuit* (My Shadow After Midnight) outside his Meudon studio, wood, paint, 243 x 77 x 10 cm.



Photograph © Pierre Golendorf. Courtesy Cárdenas Estate.

- 25 Referring to Cárdenas' oeuvre in general, and the extraordinary dexterity with which he plies both material and space, Glissant has observed:

The openings of space, through which the sculpture is inhabited, we go through and not just turn around it. [...] ...the door leads us irresistibly to the famous Door of the Sun that stands on the Plateaus of the Andes. We first see that what is interwoven inside the Door is not an obstacle. It is what allows us to enter, to go through. This is where we find the guiding principle of Cárdenas sculpture. We go through spaces, we do not contemplate them⁵³.

- 26 *Inti Punku*, «the door of the sun» in Quechua, was the gateway to the sacred Inca city of Machu Picchu, the portal only a few select people were able to enter, the threshold between the earth and the sun, the terrestrial and the celestial. Beyond the obvious thematic link to the architectural theme in Cárdenas, the significance of this reference cannot be overstated. Glissant relates the sculptor's oeuvre to the traditions of the ancient Americas and the stone structures of those indigenous cultures, whose sacred spaces were immutably rooted in the natural environment⁵⁴. These references are hardly fortuitous since Cárdenas's eclectic interests, which ran the gamut from poetry and music to the visual arts of world cultures, nourished his sculptural output, as documented in the array of publications, including books on pre-Columbian civilizations, in his personal library⁵⁵.
- 27 In the 1960s and 1970s, Cárdenas scaled up the forms of his totemic body of work to carve massive works from local varieties of stone while participating in international sculpture symposiums in Austria, Israel, Japan and Canada, and receiving public commissions to create monumental projects in Seoul, South Korea and France. One

particularly salient example, *Porte d'eau* (1973), a towering totemic couple forged from iroko wood, a dense weather-resistant African teak, stands on either side of the road at the entrance to the old route du Lac Vert leading through the forested landscape adjacent to Mont Blanc⁵⁶. Characteristic of the aforementioned portals leading from one realm to another—whether the terrestrial and the celestial, the corporeal and the mental, the interior and the exterior, the worldly and the spiritual, the ancient and the contemporary—through its materials, forms, and setting, the sculptural pair blends in with its surroundings and silently suggests the genealogical ties that connect it to other lands and eras. A decade earlier, Cárdenas had carved from the local limestone another colossal figure rising up from the lunar landscape overlooking the Ramon Crator in the Negev Desert of Israel: *The Divinity of the Moon* (1962), appropriately titled after the female deity presiding over the desert sculpture park⁵⁷. The stark contrasts in the natural materials, forms, and settings informing these two site-specific projects demonstrate how Cárdenas integrated his process and visual vocabulary into distinctive contexts, tethering his contemporary sculptural practice to vast expanses of space and geological time.

- 28 Although the deeply spiritual dimension of his works finds its ultimate expression in these monumental projects, a «magical-circumstantial» aspect resonates throughout his oeuvre in its evocation of the natural world and esoteric practices: *El Cuarto Famba* (1973), for instance, whose title refers to the enclosed space where the initiation rites of the earliest Afro-Cuban secret society Abakuá take place⁵⁸. Although Cárdenas never belonged to the exclusively male, anti-Spanish colonialist secret society whose Cuban beginnings date to the early nineteenth century, by the mid-twentieth Abakuá had filtered through the island's popular culture, especially musical traditions but also the visual arts⁵⁹. In a 1947 canvas titled *L'Atelier [Cuarto Fambá]*, Wifredo Lam imagines the artist's studio as the Abakuá initiation room, a revealing analogy that reinforces the mysterious, enchanted territory common to both⁶⁰.
- 29 While Cárdenas was presenting his work in surrealist exhibitions and affiliated galleries, he also participated in annual salons and group shows. In 1962, he was a member of the organizing committee, as were Lam and Matta among others, for «L'art latino-américain à Paris», held at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris from August 2 to October 4, 1962. Showcasing the recent production of sculptures, paintings, and works on paper by over a hundred and thirty artists from diverse Latin American countries residing in Paris, the exhibition included Cárdenas' 1962 sculpture in ebony *Colonne du feu 2* as well as two watercolors⁶¹. An even broader context in which Cárdenas exhibited his sculpture was the postwar School of Paris or «Nouvelle École de Paris», as it was coined by Charles Estienne⁶². In group shows such as «Cinq jeunes sculpteurs de l'École de Paris», held at the Galerie Saint Agustin in 1959 or the annual salons in Paris—«Salon de la jeune sculpture», from 1956-1971, «Réalités Nouvelles», from 1957 to 1965, or «Salon de Mai», from 1960 to 1971—Cárdenas benefited from a regular platform for showing his artwork throughout the 1960s.
- 30 The special twenty-third edition of the Salon de Mai, organized under the artistic direction of Lam and held in Havana in 1967, was the occasion for Cárdenas to return to his homeland for the first time in over a decade⁶³. At the end of June that year, Lam arrived in Havana with the first contingent of eighteen international artists and intellectuals including Cárdenas. Another group followed a month later, arriving just in time to participate in the collective painting event Lam had organized on the evening

of July 17. Measuring five by ten meters, the monumental oil on canvas titled *Cuba Colectiva* (Fig. 5) featured an immense spiral motif comprising separate sections, each painted by a different artist, with Lam's contribution at the center. Around one hundred art world insiders, both from Cuba and from abroad, participated in the festive «happening», performed before a jubilant crowd of onlookers⁶⁴. The Salón de Mayo opened to much fanfare in Havana at the *Pabellón Cuba* on July 30, 1967, with over two hundred works by an international roster of about a hundred and fifty artists, many of whom had ties to the broader surrealist orbit.

Fig. 5: *Cuba Colectiva*, work in progress, Pabellón de Cuba, Havana, July 17, 1967.



Photograph courtesy of La Jarabilla.

- 31 Ubiquitous in natural forms such as the unlimited whorls of fingerprints, the structures of seashells, climactic phenomena such as tornados or whirlwinds, or the planets in the cosmos, spirals—with their infinite motion both inward and outward—characterize the incessant movement and dynamism of the twisting intertwining forms that animate Cárdenas's sculptures and resonate in the poetry of Paz, as we have seen. But the spiral is also akin to a target whose center marks a spot, like the crossroads along a path, the meeting point or «quatre-chemins», where worlds and currents converge—the space of the Caribbean as the source of Glissant's thought is embodied in Cárdenas's oeuvre. Postwar Paris was also a hub for international artists and artistic currents, as was surrealism a locus of collective activity. Drawing upon his African heritage, reappropriating the Western modernist “primitivist” sculptural idioms at mid-century, and probing the fathomless depths of a common humanity, the sculptor's oeuvre springs from this confluence, heralding our boundless contemporary world. Unflinching in his celebration of Cárdenas, Édouard Glissant, who recognized the shared source of their poetic domains, offered a prescient appraisal of the pertinence and timeliness of the Cuban's oeuvre, which only continues to grow to this day: «It might take time for opinion to be convinced that there we have one of the greatest contemporary sculptors⁶⁵».

BIBLIOGRAPHY

- Alessandro, Stephanie d' – Gale, Matthew (eds.), 2021, *Surrealism Beyond Borders*, New Haven, Yale University Press.
- Breton, André, 2008, «Agustín Cárdenas», *Le Surréalisme et la peinture, Œuvres complètes*, Étienne-Alain Hubert (dir.), Paris, Éditions Gallimard, t. IV.
- Cárdenas, Agustín, n. d., « Dessin de Cárdenas sur le dossier du manuscrit du *Discours antillais* », Fonds Édouard Glissant, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, NAF 28 894 (28).
- Cater, Suzy, 2016, «A Schizophrenia That Wasn't One: Édouard Glissant and Poetry, Painting and Politics in 1950s Paris», *French Forum*, 41, 3, pp. 257-272.
- Colle, Marie-Pierre, 1994, *Latin American Artists in Their Studios*, New York, Vendome Press.
- Diawara, Manthia – Geis, Terri, 2020, «The New Sacred Since André Breton and Édouard Glissant», *Arts & Cultures*, 21, Geneva, Barbier Mueller Museum, pp. 68-80.
- Flahutez, Fabrice, 2007, *Nouveau monde et nouveau mythe : Mutations du surréalisme, de l'exil américain à « l'Écart absolu » (1941-1965)*, Dijon, Les Presses du réel.
- Fletcher, Valerie, 2015, *Marvelous Objects: Surrealist Sculpture from Paris to New York*, Washington D.C. and Munich, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden and Delmonico Books/Prestel.
- Foucault, Anne, 2022, *Histoire du surréalisme ignoré : Du déshonneur des poètes au « surréalisme éternel »*, Paris, Éditions Hermann.
- Foucault, Anne, 2023, « Décentrer la carte, décentrer l'homme. Espaces géographiques et "mondinations" », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 162, pp. 70-89.
- Galerie du Dragon, 1971, *Sept artistes latino-américains*, Paris, Galerie du Dragon.
- Galerie La Cour d'Ingres, 1959, *Cárdenas : Sculpture, Dessins*, Paris, Galerie La Cour d'Ingres.
- Galerie Le Point Cardinal, 1973, *Cárdenas, Sculptures récentes, 1972-73*, Paris, Le Point Cardinal.
- Geis, Terri, 2012, «“My Goddesses and My Monsters” : Maria Martins and Surrealism in the 1940s», *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Dawn Ades (ed.), Los Angeles, Getty Research Institute.
- Girard, Xavier, 1990, «La sculpture sur bois d'Agustín Cárdenas», *Cárdenas : Bois*, Paris, JGM Galerie.
- Giraud, Victoria, 2021, *Alicia Penalba, Paris après-guerre*, Paris and Lyon, Fondation Giacometti & Fages éditions.
- Glissant, Édouard, 1961, «Le Monde légendaire de Cárdenas», *Cárdenas*, Paris, Galerie du Dragon.
- Glissant, Édouard, 1979a, «Sept paysages pour les sculptures de Cárdenas», *Cárdenas : Marbres et bronzes, 1975-1979*, Paris, Le Point Cardinal.
- Glissant, Édouard, 1979b, *Boises. Histoire naturelle d'une aridité*, Paris, Galerie du Dragon.
- Glissant, Édouard, 1990, *Poétique de la relation. Poétique III*, Paris, Éditions Gallimard.

- Glissant, Édouard, 2006. *Une Nouvelle Région du Monde. Esthétique I*, Paris, Éditions Gallimard.
- Glissant, Édouard, «Car c'est toujours de paysage qu'il s'agit», unpublished draft of text on Cárdenas, Fonds Glissant, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, NAF 28 894 (73) 5.
- Glissant, Édouard, «Pays rêvé, pays réel», unpublished draft of text on Cárdenas, Fonds Glissant, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, NAF 28 894 (72) 5.
- Guggenheim, Peggy (ed.), 1942, *Art of This Century: Objects, Drawings, Photographs, Paintings, Sculpture, Collages, 1910 to 1942*, New York, Art of This Century.
- Howard, Claire, 2021, «The Enchanters' Domain: Oceania, the Northwest Coast, and New York», *Surrealism Beyond Borders*, Stephanie d'Alessandro & Matthew Gale (eds.), New Haven, Yale University Press, pp. 180-183.
- Kalter, Marion, 2017, *All About Ted Joans*, Paris, Book Machine.
- Joans, Ted, 1982, *Sure, Really I Is*, Harpford, Sidmouth, Devon, TRANSFORMAcTION.
- Krauss, Rosalind, 1977, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, MIT Press.
- Mahon, Alyce, 2005, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938-68*, New York, Thames & Hudson.
- Malagodi, Elena – Lombardi, Eleonora (eds.), 2015, *Carrara, Cárdenas e la Negritudine*, Carrara, Centro Arti Plastichi/Galleria Duomo.
- Mandiargues, André Pieyre de, 1975, «Remercions Cárdenas», *Cárdenas : Sculptures Récentes, 1973-1975*, Paris, Le Point Cardinal.
- McEwen, Abigail, 2015, «Traveling Blackness», *Agustín Cárdenas*, London, Aktis Gallery.
- McEwen, Abigail, 2016, *Revolutionary Horizons: Art and Polemics in 1950s Cuba*, New Haven, Yale University Press.
- Miller, Ivor, 2000, «A Secret Society Goes Public: The Relationship Between Abakuá and Popular Cuban Culture», *African Studies Review*, 43, 1, pp. 161-188.
- Missir, Marie-Laure, 2005, *Joyce Mansour, une étrange demoiselle*, Paris, Éditions Jean-Michel Place.
- Mosquera, Gerardo, 1992, «Africa in the Art of Latin America», *Art Journal*, 51, 4, pp. 30-38.
- Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «L'art latino-américain à Paris», 1962, exhibition file, MAM-ARCH-EXPO-MAM1962-LA, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ottinger, Didier (ed.), 2013a, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Éditions Gallimard.
- Ottinger, Didier, 2013b, *La sculpture au défi : surréalisme et matérialisme*, Paris, L'Échoppe.
- Paz, Octavio, 1995, « Poema circulatorio (para la desorientación general) », *Obras completas*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 6 t.
- Philbrick, Jane (ed.), 1993, *The Return of the Cadavre Exquis*, New York, The Drawing Center.
- Pierre, José, 1956, «La Perle Noire et le Rubis», *Agustín Cárdenas Sculptures/Fayad Jamís Peintures*, Paris, À l'Étoile Scellée.
- Pierre, José, 1971, *La Sculpture de Cárdenas*, Brussels, La Connaissance.
- Pierre, José, 1973, «El Cuarto Famba», *Cárdenas, sculptures récentes, 1972-1973*, Paris, Le Point Cardinal.

Pierre, José, 1975, «Enquête : Où en sommes-nous avec le Surréalisme? (1975)», Boîte 320PIR/3, Fonds José Pierre, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe.

Power, Susan, 2012, « Les expositions surréalistes en Amérique du Nord : Terrain d'expérimentation, de réception et de diffusion (1940-1960) », Ph.D. dissertation, université de Paris I Panthéon-Sorbonne.

Power, Susan, 2020a, « Surrealist Intrusion on Madison Avenue, 1960 », *Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists, and the Market*, Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich & Martin Schieder (eds.), Paris, German Center for Art History, pp. 429-448.

Power, Susan, 2020b, «Rendering the Shadows of the Unconscious: Agustín Cárdenas's Works on Paper», *Cárdenas: Mon ombre après minuit*, Paris, Maison de l'Amérique latine, pp. 11-21.

Power, Susan, 2020c, «Agustín Cárdenas: Sculpting the "Memory of the Future"», *Journal of Surrealism and the Americas*, 11, 2, pp. 98-119.

Restany, Pierre, 1960, *Lyrisme et abstraction*, Milan, Apollinaire.

Restany, Pierre, 1961, «Cárdenas», *Cimaise*, 8, 3, p. 94.

Richard Feigen Gallery, 1961, *Cárdenas*, Chicago, Richard Feigen Gallery.

Richardson, Michael, 2005, «Surrealism Faced with Cultural Difference», *Cosmopolitan Modernisms*, Kobena Mercer (ed.), London, Institute of International Visual Arts & MIT Press.

Sims, Lowery Stokes, 2002, *Wifredo Lam and the International Avant-Garde, 1923-1982*, Austin, University of Texas Press.

South Central Review special issue «Dada, Surrealism, and Colonialism», 32, 1.

Vega Dopico, Elsa, 2003, *Uno, dos, tres... once: Exposición homenaje al cincuenta aniversario de la fundación del grupo Los Once*, Havana, Museo Nacional de Bellas Artes, Collection de Arte Cubano.

Wald Lasowski, Aliocha, 2023, *Édouard Glissant. Artisan du Tout-monde*, Paris, Michelin.

Waldberg, Patrick, 1968, *Totems et tabous : Lam, Matta, Penalba*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

NOTES

1. «Le sculpteur surréaliste par excellence», Mandiargues 1975, n. p. Unless otherwise stated all translations are the author's own.
2. That said, Cárdenas did sign surrealist tracts, including «Le "troisième degré" de la peinture», October 6, 1965, after the exhibition «Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp» (Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati), galerie Creuse, Paris, September 1965; and «Pour Cuba» on November 14, 1967, published in the surrealist periodical *L'Archibras*, no. 3, (March 1968). On the postwar activities of the Parisian surrealist movement, see Foucault 2022.
3. «Avez-vous rencontré ici une famille d'artistes qui correspondait à vos bosons inconcients, c'est-à-dire, qui ont influencé votre travail?», «Une enquête», Radiodiffusion Télévision Française, September 23, 1960, video, 11'57": art critic Pierre Restany interviewed by journalist Jacques Mousseau about whether Paris was still the artistic capital it had been fifty years earlier. Cárdenas was among the international artists working in an abstract mode—including printmaker Yozo Hamaguchi, painters Hisao Domoto and Paul Jenkins, sculptors Alicia Penalba

and James Metcalf—interviewed in their Parisian studios by the journalist. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cpf08009178/une-enquete>, consulted on March 3, 2022.

4. Colle 1994, pp. 76-77.

5. «Je ne peux que vous répondre où j'en suis, moi, avec le surréalisme. Quand j'ai commencé à faire de la sculpture à Cuba, je ne connaissais pas l'existence du surréalisme et je créais selon ma nature profonde. En arrivant à Paris, j'ai eu la grande joie de rencontrer André Breton et de pouvoir être considéré comme un sculpteur surréaliste. Ma démarche actuelle me semble appartenir toujours à mon authenticité totale et je pense que mon processus de création reste surréaliste. Mais je dois ajouter cependant que, dès que j'ai connu l'existence du surréalisme, je me suis senti en parfait accord avec sa ligne esthétique», José Pierre, « Enquête : Où en sommes-nous avec le Surréalisme? (1975) », Boîte 320PIR/3, Fonds José Pierre, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC), Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe.

6. For an overview of Cárdenas career and reception, see Power, 2020c, pp. 98-119, <https://jsa-asu.org/index.php/JSA/article/view/16/29>, consulted on March 3, 2023.

7. «La rencontre d'un tel mouvement des formes et d'une telle passion d'existence l'a élu à une de ces croisées, marquées de l'invisible, que dans les profonds de Guadeloupe on appelle tout simplement, d'une expression littérale et mystérieuse, un quatre-chemins». Glissant 1979.

8. Situating his oeuvre within the intersecting networks across these expansive geographies thus sheds light on these issues. Cárdenas work has been the subject of numerous one-person exhibitions in commercial galleries and alternative art venues as well as collective exhibitions featuring surrealist visual production, Latin American artists or more recently artists of the African diaspora, such as *Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic*, held at the Tate Liverpool, January 29-April 25, 2010.

9. For a genealogy of Surrealist sculpture up through the late 1950s, see Ottinger 2013b.

10. Breton 2008, p. 345-846.

11. For artist and poet (and Peggy Guggenheim's former husband) Laurence Vail's English translation of Breton's text, see Guggenheim 1942.

12. Written in conjunction with the exhibition, Breton's « Crise de l'objet », initially published in *Cahiers d'art*, along with his brief text for the 1936 exhibition brochure, integrated the fourth section « Alentours » of *Surrealism and Painting*. See Breton 2008, pp. 680-692.

13. Scholarship on surrealist sculpture *per se* has therefore unsurprisingly received less attention than other forms of visual expression inscribed within the movement. American art historian Rosalind Krauss devoted a lengthy chapter to surrealism in her analysis of the temporal dimension of modern sculpture, circumscribing her purview to the established canon of surrealist sculptural production in the 1930s and 1940s. There she established a sort of typology of sculptural temporality, from the real or experienced time of Constantin Brancusi's works—«the contingency of shape as a function of experience»—and Marcel Duchamp's ready-mades—«lived time through which one encounters the riddle». Giacometti's surrealist sculptures, such as *Suspended Ball*, participate in real time through movement. In a category of its own, the surrealist object belonged to the temporality of fantasy or psychological time, associated with sexuality and/or pain. Although forming part of the surrealist sculptural canon, Arp moved away from his surrealist wooden relief assemblages to «concretions» based on organic development, which aligned him with groups promoting abstraction in the 1930s. See Krauss 1977, pp. 106-146.

14. On Maria Martins and surrealism, see Geis 2012.

15. See Breton 2008, pp. 732-737 and pp. 738-739.

16. In 2013 and 2015 respectively, museums on both sides of the Atlantic tackled the subject: *Surréalisme et l'objet*, curated by Didier Ottinger at the Centre Pompidou, and *Marvelous Objects: Surrealist Sculpture from Paris to New York*, organized by former Hirshhorn Museum senior curator Valerie Fletcher. Both exhibitions expanded the temporal and geographical scope of three-dimensional surrealist production, the former including surrealism's legacy in contemporary art,

and the latter developing a more New York-centric postwar perspective.

No mention is made of Cárdenas in either show and Martins participation is relegated to a mere entry without a reproduction of her sculpture in the exhibition catalogue for the former. On the other hand, American sculptor David Smith features prominently in both exhibitions despite never having direct ties with the surrealist movement. See Ottinger 2013a and Fletcher 2015.

17. Breton associated Arp's «concretions» with automatism, as José Pierre would do for Cárdenas's works in plaster. See Breton 2008, pp. 430-432, 436; and Pierre 1971, p. 10.

18. Between 1946 and 1952, Lam traveled transatlantically between Cuba and Europe, stopping off in New York, and exhibiting his work internationally in numerous solo and group shows on the American and European continents. See Sims 2002, p. 113.

19. For details of Lam's presence in Havana during the 1940s, see Sims 2002, pp. 109-138. For his impact on the 1950s Cuban art scene, see McEwen 2016, pp. 47-48 and 111-112; and the exhibition catalog devoted to «Los Once»: Vega Dopico 2003, p. 1.

20. Solo shows of Lam's work in Havana include: «Lam», Lyceum, 1946; «Lam, obras recientes», Parque Central, 1950; «Lam y nuestro tiempo, Paris 1938-1951 La Habana», Galería Sociedad Nuestro Tiempo, 1951; «Wifredo Lam», Universidad de la Habana, Pabellón de Ciencias Sociales, 1955. The painter also participated in group shows in Havana in 1943, 1944, 1945, and 1946.

21. See Pierre 1971, p. 110.

22. Exhibiting together from 1953 to 1955, the group comprised a fluctuating number of young painters and sculptors who were united in advocating for individual artistic freedom rather than any programmatic aims and demonstrated their opposition to the oppressive Fulgencio Bautista regime by refusing to participate in state-sponsored arts initiatives. In accepting a government grant to travel abroad, Cárdenas was at odds with that stance. For a thorough account of «Los Once», see chapters 2-4 in McEwen 2016; and Vega Dopico 2003.

23. Pierre 1971, p. 132. Painter and poet Alice Rahon's sister, Géo (Georgette Dupin) directed *L'Etoile Scellée* and *La Cour d'Ingres* galleries, both of which were affiliated with the surrealists and would host numerous exhibitions of artists from the movement's ranks. Alice Rahon, who was married to Austrian painter Wolfgang Paalen from 1934-1947, moved to Mexico with him in 1939 and remained there until the end of her life. Both were very close to Surrealist circles in Mexico City and Paris, where Paalen would return in 1951 until his death in 1959.

24. «Pour Cardenas, l'homme est le frère de l'arbre-cierge, son corps est un cactus dément, son regard un scarabée, sa voix un papillon, les seins de la femme le battement d'ailes du colibri. Dans ce domaine des formes palpables où le nouveau si rarement se propose, Cardenas abolit en ses mains la différence entre l'animé et l'inanimé. Et le jais s'égosille dans les forêts de rhum...», Pierre 1956, n. p.

25. See Glissant 1990 and 2006.

26. Mosquera 1992, p. 336.

27. An impressive presentation of twenty-five sculptures from 1956 to 1959, many of which were carved in wood or cast in bronze, along with a few granite or plaster pieces as well as drawings. Galerie La Cour d'Ingres 1959, n. p.

28. Breton 2008, pp. 738-39. «C'est la fée africaine qui fournit/ La mûre, et les résilles dans les coins», translated by American poet John Ashbery in Richard Feigen Gallery 1961.

29. Maria's sculptures *The Road*, *the Shadow*, *Too Long*, *Too Narrow*, and *Impossible* were featured prominently. For a detailed account of the *Exposition internationale du Surréalisme en 1947*, see Mahon 2005, Chapter 3; and Flahutez 2007, pp. 282-299.

30. For images of the Cárdenas sculptures in Breton's collection, see <https://www.andrebretton.fr/work/56600100446910> and <http://www.andrebretton.fr/work/56600100842880>, consulted on March 3, 2023.

31. For more on Breton's *Wall* see Foucault 2023, and <https://www.andrebretton.fr/en/> and <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ckAjezq>, consulted on March 3, 2023.

32. See the original typed exhibition checklist: <https://www.andrebretton.fr/work/56600100136320>, consulted on March 3, 2023. *Jucambe* was recently on view in the expansive exhibition «Surrealism Beyond Borders», at the MET in New York City (October 11, 2021- January 30, 2022) and the Tate Modern in London (February 24-August 29, 2022). See the exhibition catalogue, d'Alessandro, Gale (eds.) 2021, p. 291.

33. From the black and white reproduction in the catalogue, one of the sculptures can be identified as *Vers la lumière* (1960); see Malagodi – Lombardi (eds.) 2015, p. 39.

«Surrealist Intrusion in the Enchanters' Domain», the second international exhibition of surrealism held in New York City, nearly twenty years after the surrealist group in exile staged «First Papers of Surrealism», was again organized by André Breton and Marcel Duchamp. For a detailed analysis, see Power 2012. For a focused discussion in English of *Surrealist Intrusion* with respect to the American art market, see Power 2020a. See also Howard 2021, pp. 180-183.

34. See Mahon 2005, p. 186.

35. For an analysis of these issues in relation to Cárdenas, see McEwen 2015; Malagodi – Lombardi (eds.) 2015. For a thorough examination of surrealist theoretical principles in contrast to discourses on identity politics, notably Alejo Carpentier's «lo real maravilloso» and Caribbean *créolité* as articulated by Martiniquan writers Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau and Raphaël Confiant in *Éloge de la Créolité* (1989), see Richardson 2005, pp. 68-85.

On the problematics of the surrealist anti-colonial stance, see the *South Central Review* special issue «Dada, Surrealism, and Colonialism», 32, 1, Spring 2015.

36. Held in the Estate of Ted Joans and exhibited recently in «Surrealism Beyond Borders» 1970-1979, 76.2 x 21.6 cm: d'Alessandro, Gale (eds.) 2021, p. 306. The work was also reproduced in black and white, without any mention of Joyce Mansour in the title, in Philbrick 1993, p. 22. The dates are also discrepant: 1970-1979 in the former, and 1973-1980 in the latter; the date of 12 May 1973 is legible in Cogollo's contribution. Black and white reproductions of Cogollo's paintings illustrated *Sure, Really I Is*, a collection of poems by Ted Joans, see Joans 1982.

In addition, there are only seven parts visible, leading one to wonder about her contribution. Given that Mansour was close to Joans in Paris, one might speculate that it appeared on the reverse side of the drawing. On her friendship and collaboration with Joans as well as the other «seven sons», see Missir 2005, pp. 197-217.

For more about Ted Joans and his connections to the other artists, see Kalter 2017. Her abundant black and white photographs document these encounters, including one of Cárdenas with Joans, dated 1975, p. 33. This exquisite corpse prefigures Ted Joans's monumental, decades-and meters-long «mail art» project *Long Distance*. See d'Alessandro – Gale (eds.) 2021, pp. 317-318.

37. The technique, whose name originated with a «blind» group poem the surrealists created in 1925: «le-cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau», like many of their automatic practices, outlived the Parisian movement to become a creative game played by artists all over the world. See Breton 2008, pp. 698-702, and Philbrick 1993.

38. «...el surrealismo| NO ESTÁ AQUÍ| allá afuera| al aire libre| al teatro de los ojos libres| cuando los cierras| los abres| no hay adentro ni afuera| en el bosque de las prohibiciones| lo maravilloso| canta| cógelo| está al alcance de tu mano| es el momento en que el hombre| es| el cómplice del rayo| Cristalización| aparición del deseo| deseo de la aparición| no aquí no allá sino entre| aquí/ allá», Paz 1995, pp. 331-333.

39. Paz dedicated the poem «Piedra Nativa» to Cárdenas «who creates worlds out of light and stone»; his poetic illumination of the sculptures opens and closes with the word «light» framing an arid rocky landscape flooded in blinding radiance. See Galerie Le Point Cardinal 1973, n. p. The poem was reprinted in later exhibition catalogues of Cárdenas's work.

40. Cárdenas was shown alongside his compatriots the painters Jorge Camacho, Joaquín Ferrer and Gina Pellón, Peruvian Gerardo Chávez, Argentine sculptor Alicia Penalba and painter Antonio Seguí. See the exhibition catalog Galerie du Dragon 1971.
41. French art critic Pierre Restany, who authored *Lyrisme et abstraction*, enthusiastically praised the 1961 Cárdenas exhibition in his review for *Cimaise*, July-August 1961. See Restany 1960; Restany 1961, p. 94.
42. «Observons dès maintenant que l'élan d'une part (les totems), le repli et la concentration d'autre part (les marbres) sont inséparable d'une ventilation de la matière: parce qu'il y a, bien sûr, des trouées dans le volume sculpté; mais aussi pour cet abandon à la spirale, au détour sur soi, au mouvement tournant, qui réunissent les totems et les marbres, les bustes resurgis et les grands arbres brûlés, les papillons étonnamment légers dans leur masse et les têtes enfouies dans leur drap de pierre. Le monde que voici participe de l'étiré qui est peut-être, en sculpture, l'art du conjectural. Et se développe en même temps dans l'arrondi qui, marqué, rehaussé d'arêtes, d'épines, de durs ou élégants festons, témoigne ici pour la croissance et la fertilité. D'où l'on peut dire que, toujours, les sculptures de Cárdenas continuent», Glissant 1961, pp. 11-12. Translated by John Ashberry in Richard Feigen Gallery 1961, pp. 13-14.
43. Krauss 1977, p. 140.
44. Glissant 1979a. Excerpts of this essay have been widely reprinted in subsequent exhibition catalogues of the sculptor's work.
45. During his adolescence in Fort-de-France, Glissant's early literary inclinations and inspirations included Aimé Césaire, whom he knew personally, and other writers and intellectuals fleeing to Martinique during the war, as well as poets in surrealist pantheon, namely Rimbaud, Lautréamont, and Baudelaire. See Wald Lasowski, 2023, pp. 19-23.
46. Glissant 1979b, original edition, illustrated by Agustín Cárdenas with 5 original eaux-fortes, including a large print in slight relief on the cover, a frontispiece, and 3 inserts. Edition of 61 numbered copies, signed by the author and artist.
47. «Dessin de Cárdenas sur le dossier du manuscrit du *Discours antillais*», Fonds Edouard Glissant, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, NAF 28 894 (28). Wolfgang Paalen and Wifredo Lam respectively illustrated Glissant's first two poetry collections, *Un champ d'îles* (1953) and *La Terre inquiète* (1955), published by Galerie du Dragon's publishing house Collection Instance. See Cater 2016, 41, 3, pp. 257-272.
48. See Girard 1990.
49. See Waldberg 1968.
50. See Giraudo 2021, pp. 39-47.
51. *Anèle* (1960-1973) and *Sanedrac* (1957-1974), two carved wood «totems», are anagrams of Elena, the sculptor's first wife, Elena Cárdenas Malagodi, and Cárdenas himself. Other works such as *Solano* (1964) and *Bouba* (1974) are a tribute to his sons. In this sense, the totemic figures fuse non-objective portraiture and non-Western sculpture registering familial ties and ancestral lineage. In counterpoint to *Mon Ombre Après Minuit*, the 1965 marble *Autoportrait rêvé* commingles polished areas with rough stone, its compact form evocative of a head with the sculptor's signature round bumps alluding to eyes but also breast-like protuberances on a torso, conflating bodily and facial features in Magrittean fashion.
52. These themes are more fully developed in my essay for the exhibition catalogue *Cárdenas: Mon ombre après minuit*. See Power 2020b.
53. «Les ouvertures d'espace, par quoi la sculpture s'habite, nous passons à travers elle, et nous ne tournons pas seulement autour. [...] ...la porte nous ramène irrésistiblement à la fameuse Porte du soleil qui se dresse sur les Plateaux des Andes. Voyons d'abord que ce qui se trame à l'intérieur de la Porte n'est pas un obstacle. C'est ce qui nous permet d'y entrer, de passer. Nous retrouvons là ce principe général de la sculpture de Cárdenas. On passe à travers des espaces, on ne les contemple pas», Edouard Glissant, «Pays rêvé, pays réel», unpublished draft of text on

Cárdenas, Fonds Glissant, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, NAF 28 894 (72) 5.

54. For a thought-provoking article about the question of the new sacred in art with respect to both Glissant and Breton's poetics and writing on Cárdenas in particular, see Diawara – Geis 2020, 21, pp. 68-80.

55. Cárdenas estate private archives.

56. This monumental pair were created for the vast outdoor exhibition «Sculptures en Montagne – Poème dans l'Espace», organized by French poet Jean-Pierre Lemesle, see <https://www.passy-mont-blanc.com/activites/patrimoine/sculpture/?sculpture-la-porte-deau-s124375>, consulted on March 3, 2023.

57. <https://www.desertsculpture.info/en/portfolio/agustin-cardenas-divinity-of-the-moon/>, consulted on March 3, 2023.

58. See Pierre 1973, n. p.

59. For more on Abakuá, see Miller 2000, 43, 1, pp. 161-188. The author mentions that Wifredo Lam incorporated an Abakuá masked figure in an untitled 1943 painting, a figure that reappears in later work.

60. Miller 2000, 43, 1, p. 169.

61. See various related documents including the catalog in the exhibition file: MAM-ARCH-EXPO-MAM1962-LA, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A similarly titled survey, «Artistes latino-américains de Paris», was held at the same host institution in 1965, although only the early correspondence between the various parties involved appears in the MAM exhibition file. The absence of a checklist and other exhibition documents might indicate that the show did not take place.

62. French art critic and writer Charles Estienne (Brest, France, 1908 – Paris, 1966), was an active member of the postwar Parisian art scene, promoting abstract tendencies which he grouped under the term «Nouvelle Ecole de Paris» («New School of Paris»). Like Pierre Restany, he theorized Lyrical Abstraction, the European counterpart to American Abstract Expressionism, and defended the Paris-based painters grouped under that umbrella. Having met André Breton in 1947, he participated in some of the group's activities related to the visual arts. While Estienne's main focus was painting, he wrote about Jean Arp (Strasbourg, France, 1886–Basel, Switzerland, 1966) and Antoine Pevsner (Klimavichy, Belarus, 1884–Paris 1962), both sculptors whom Cárdenas admired.

63. The accompanying catalogue in the form of a magazine allowed for a more informal spontaneous format than a book publication with contributions by notable writers, a number of whom were active in the postwar surrealist group, namely José Pierre, Jean Schuster, Alain Jouffroy. <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/el-ano-en-que-mayo-cayo-en-julio-279858>, consulted on March 3, 2023.

64. The colorful collective mural was subsequently transported to Paris and displayed at the 24th Salon de mai in 1968, held at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, just as the student uprising was breaking out. The painting was also reproduced on the cover of the salon catalogue that same year.

65. «L'opinion mettra peut-être du temps à se convaincre que c'est là un des plus grands sculpteurs contemporains...», Edouard Glissant, «Car c'est toujours de paysage qu'il s'agit», unpublished draft of text on Cárdenas, Fonds Glissant, Bibliothèque nationale de France, département des manuscrits, NAF 28 894 (73) 5.

ABSTRACTS

The oeuvre of Cuban sculptor Agustín Cárdenas (1927-2001) defies the categories and concepts that have participated in the elaboration of mid-20th century art historical narratives. This paper seeks to cast light on the artist's five-decade career within the context of the cosmopolitan postwar Parisian art scene, where he developed a singular and prolific body of work that intersected with surrealism and abstract trends, while cultivating relationships with artists and intellectuals from the Afro-Caribbean and Latin-American diasporas, such as Wifredo Lam, Roberto Matta and Édouard Glissant, among others. By reviewing the artist's critical reception and delving into unpublished archival sources, this examination enriches the extant scholarship and enlarges the scope of the Anglo-European-centric perspectives on Agustín Cárdenas' artistic production that have predominated until very recently.

L'œuvre du sculpteur cubain Agustín Cárdenas (1927-2001) dépasse les catégories et les concepts qui ont participé à la construction des récits sur l'histoire de l'art au milieu du XX^e siècle. Cet article cherche à éclairer la carrière de l'artiste sur cinq décennies dans le contexte de la scène artistique parisienne de l'après-guerre, où il réalisa un ensemble de sculptures singulières et foisonnantes au croisement du surréalisme et des tendances de l'abstraction, et noua d'étroites relations avec des artistes et intellectuels des diasporas afro-caribéens et latinoaméricaines, tels que Wifredo Lam, Roberto Matta et Édouard Glissant, parmi d'autres. Par l'étude approfondie de la réception critique de l'artiste et de sources d'archives inédites, cette investigation enrichit la recherche existante sur le sujet et élargit la portée des perspectives anglo et européocentrées de la production artistique d'Agustín Cárdenas qui ont prédominé jusqu'à tout récemment.

La obra del escultor cubano Agustín Cárdenas (1927-2001) va más allá de las categorías y de los conceptos que participaron en la construcción de los relatos sobre la historia del arte de mediados del siglo XX. Este artículo busca arrojar luz sobre las cinco décadas de carrera del artista en el contexto de la escena artística parisina de la posguerra, donde Cárdenas produjo un conjunto singular y prolífico de esculturas, entre el surrealismo y las tendencias abstractas, mientras entablaba relaciones con artistas e intelectuales de las diásporas afrocaribeña y latinoamericana, entre ellos Wifredo Lam, Roberto Matta y Édouard Glissant. A través de una revisión de la recepción crítica del artista y de fuentes de archivo inéditas, este análisis enriquece la bibliografía existente y amplía el alcance de las perspectivas anglo-europeo-céntricas de la producción artística de Agustín Cárdenas que han predominado hasta hace muy poco.

INDEX

Mots-clés: Cárdenas (Agustín), sculpture, Cuba, Paris, XXe siècle, surréalisme, Glissant (Édouard), Lam (Wifredo)

Palabras claves: Cárdenas (Agustín), escultura, Cuba, París, siglo XX, surrealismo, Glissant (Édouard), Lam (Wifredo)

Keywords: Cárdenas (Agustín), sculpture, Cuba, Paris, 20th century, surrealism, Glissant (Édouard), Lam (Wifredo)

AUTHOR

SUSAN L. POWER

Independent scholar, Paris

Susan L. Power has lectured and published internationally on the reception and dissemination of surrealism in North America. An independent scholar specializing in modern and contemporary art based in Paris, she received her doctorate from the Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne with a dissertation on postwar transnational surrealist networks.

www.susanlpower.com

Contacto y sincronicidad en la *Antología de la poesía surrealista de* ștefan Baciu

Contact et synchronicité dans l'Anthologie de la poésie surréaliste de ștefan Baciu

Contact and synchronicity in the ștefan Baciu's Anthology of Surrealist Poetry

Melania Stancu

Introducción

- 1 ștefan Baciu (1918, Brașov, Rumanía – 1993, Honolulu, Hawái) fue un poeta, diplomático y periodista que vivió en el exilio desde 1949 hasta su muerte. En las últimas tres décadas de su vida fue profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Honolulu (Hawái) y dedicó su actividad académica al estudio y a la divulgación de las vanguardias latinoamericanas. En 1974, publicó la primera *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. El libro, que no dejó de suscitar bastantes polémicas, representa mucho más que una lista de nombres imprescindibles del surrealismo en el continente latinoamericano, y constituye uno de los primeros trabajos teóricos acerca de las expresiones que había tomado el movimiento francés en Argentina, Chile, México, Perú y el Caribe.
- 2 La primera cuestión que plantea este trabajo es sobre los criterios de selección de los trece poetas surrealistas cuya actividad se desarrolla desde finales de los años veinte hasta mediados de la década de los cincuenta del siglo pasado¹, en varios países de América Latina. En segundo lugar, nos interesa resaltar las principales tesis sobre el surrealismo que Baciu elabora en el preámbulo teórico de su *Antología* y que versan sobre el carácter de la corriente a través del continente y sobre el diálogo entre los distintos espacios geográficos del surrealismo.

- 3 De modo que nuestro enfoque gira sobre todo en torno a la primera parte² de la *Antología*, que consiste en una historia del movimiento surrealista en América Latina, poniendo de manifiesto su dimensión mundial y la intrincada red de factores internos, así como externos (galeristas, promotores, artistas, grupos, revistas literarias, editores, etc.) que condicionan el desarrollo, o bien la extinción, de una corriente literaria. Los capítulos teórico-históricos que abren la *Antología* señalan a muchas figuras tutelares del surrealismo literario y pictórico, sea como precursores (Juan Tablada, Oliverio Gironde o Vicente Huidobro), poetas surrealistas (Carlos Latorre, Julio Llinás, Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Antonio Porchia, Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa, Jorge Cáceres, Teófilo Cid, Octavio Paz, César Moro, Emilio Westphalen, Magloire Saint-Aude), otros contribuyentes (Remedios Varo, Leonor Fini, etc.), parasurrealistas (Ludwig Zeller, Freddy Gatón Arce, Franklin Mises Burgos, Blanca Varela, Alejandra Pizarnik, etc.) o como herederos del movimiento (los grupos *El Techo de la Ballena*, *Casa de la Luna*, *Nadaísmo 70*). Queda patente por tanto que el libro de Baciú vino a cumplir no solo la función de cualquier antología, o sea proponer un canon literario, sino también a rellenar un hueco teórico acerca del fenómeno del surrealismo en el continente latinoamericano.
- 4 Baciú admite y corrobora su posición rígida³ a la hora de defender el surrealismo, a pesar de que tiene noticia de la existencia de algunos artistas o grupos que se presentan desde posiciones revolucionarias afines a las surrealistas pero que no cumplen con el principal criterio de su libro, el criterio histórico y participativo. Se ha de resaltar que la posición bretoniana no es un criterio exclusivista para la antología de Baciú, pero puede resultar una manera de legitimar el surrealismo latinoamericano como parte del presente literario, como señal de sincronidad histórica. Tanto en la *Antología* como también en algunos de sus trabajos posteriores, Baciú se empeña en señalar el contacto directo entre los surrealistas latinoamericanos –Pellegrini, Cáceres, Gómez-Correa– y los surrealistas franceses –Breton y Péret–, a diferencia de los poetas que simplemente querían vincularse al movimiento sin adherir a sus principios, participar en sus actos o publicar en sus revistas. Resaltar los lazos existentes entre Breton y los escritores y artistas mexicanos, chilenos, argentinos, dominicanos, haitianos o peruanos significa cartografiar los territorios surrealistas dentro de un movimiento internacional. De hecho, Baciú no deja de mencionar los diálogos y las influencias que se establecen entre los espacios surrealistas latinoamericanos con un claro propósito de definir las bases de una red literaria⁴. A dicho propósito contribuyó, sin lugar a duda, la publicación de su revista *Mele*, a la que también nos referiremos más adelante.

1. Desde la vanguardia rumana al surrealismo latinoamericano

- 5 La relación de Baciú con las vanguardias y con el surrealismo⁵ es una historia de toda la vida. Su afán poético se manifiesta en la adolescencia cuando publica su primer volumen de poemas –*Poemas del poeta joven*– y gana un importante premio literario con solo diecisiete años. Conoce a los más importantes vanguardistas rumanos de los años treinta: Max Blecher, Saşa Pana, Geo Bogza, Ilarie Voronca, Stephan Roll, y es testigo de la desaparición casi completa de las revistas de vanguardia hacia 1937, ante la inminencia de la guerra. Por su afiliación a la revista *Universul literar*, Baciú fue acuñado como miembro de la generación de intelectuales modernistas de finales de los treinta

(entre cuyos miembros nombramos a Alexandru Paleologu, Victor Popescu, Traian Lalescu, Gheorghe Ion Florian, Laurentiu Fulga, George Voinescu⁶). A principios de los años cuarenta, Baciú va a entablar amistad con el grupo surrealista Infra-Noir, encabezado por el poeta Gherasim Luca, pero cuya existencia literaria se veía constantemente amenazada en el ambiente del realismo socialista del país. En 1946, Baciú llega a Berna, en Suiza, como agregado de prensa de la embajada rumana y tres años más tarde se marcha junto con su esposa, Mira Simian, al exilio. Vive los próximos dieciséis años en Río de Janeiro, donde aprenderá portugués y español y trabajará once años como redactor de política internacional y responsable del suplemento literario de uno de los periódicos más destacados: *Tribuna da Imprensa*. Desde que llega a Brasil comienza a interesarse por las vanguardias y el surrealismo latinoamericanos, bajo el magisterio del poeta Manuel Bandeira. Conoce de primera mano la actividad de los poetas concretistas brasileños de los años cincuenta y en 1955 tiene un encuentro providencial con Benjamin Péret durante las vacaciones de éste a Río de Janeiro. Al final de la entrevista que Péret le otorgó para el suplemento literario de la *Tribuna da imprensa*, el poeta francés recuerda que, durante su anterior estancia en Brasil, hacia 1930, había conocido a intelectuales latinoamericanos de su generación que, aunque en grupos pequeños, habían surgido «en casi todas partes⁷». Péret menciona a César Moro y Emilio Adolfo Westphalen en Lima, a Braulio Arenas y Gómez-Correa en Chile y a Wifredo Lam en Cuba. Baciú aprecia el don de polemista y la constancia de Péret a la hora de expresar sus opiniones⁸, cualidades que pensamos que le han acompañado también al poeta rumano. Baciú confiesa que fue la pretensión del surrealismo de transformar la sociedad lo que le suscitó interés por el movimiento francés, aspecto que se le reveló en 1956, durante su encuentro con la viuda de León Trotsky, Natalia Sedova en Coyoacán, México⁹. El interés de Baciú por las vanguardias seguirá intacto también después de 1964 cuando desarrolla su actividad académica como profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Honolulu. Serán al menos tres las formas en que Baciú se va a relacionar con el ámbito vanguardista: manteniendo una correspondencia intensa con varios artistas y poetas latinoamericanos, traduciendo a los poetas surrealistas como Aldo Pellegrini, Enrique Gómez-Correa y César Moro, cuyos poemas se publican en revistas de Alemania o Suiza, y preocupándose por construir un discurso teórico acerca de las vanguardias (artículos y estudios en español, inglés y alemán).

2. Las circunstancias del surrealismo latinoamericano

- 6 La aparición y el éxito de las vanguardias en América Latina deben tener en cuenta factores complejos que muchas veces superan los meros contactos culturales y que llegan a plantear la cuestión de las relaciones entre varios territorios. Es por eso por lo que nos proponemos ofrecer a continuación un contrapunto teórico al planteamiento de Baciú en cuanto a la historia y la producción vanguardista en América Latina.
- 7 Mencionamos en primer lugar el trabajo reciente de Niall Binns para recalcar la perspectiva actual acerca de la periodización de la vanguardia latinoamericana y la relación cultural entre los dos continentes. Binns cita a Mario Campaña cuando señala, en 2001, una particularidad clave de la vanguardia hispanoamericana con respecto a la europea:

En Europa, la vanguardia poética fue un punto de llegada, el punto final de una espiral que, en el caso de Francia, había empezado con Rimbaud: un punto de disolución; en Hispanoamérica fue una revolución que permitió una conquista, un punto de partida, que habría de hacer posible el notable desarrollo posterior¹⁰.

- 8 En la postvanguardia, cuyo comienzo está marcado por la muerte del poeta peruano César Vallejo en 1938, la experiencia de las vanguardias no se acaba, sino que permanece «a la sombra de un formidable canon fundacional¹¹». La periodización de Binns incluye en la vanguardia histórica solo a los surrealistas argentinos de la revista *Que*, fundada por Aldo Pellegrini en 1928. Los demás poetas surrealistas pertenecerían a la postvanguardia, cuando se da «una serie de obras vanguardistas definitivas, sobresaliendo por encima de otras corrientes¹²». Una perspectiva similar sobre la actividad surrealista, restringida esta vez solo a Chile, había desarrollado uno de los poetas tutelares del surrealismo latinoamericano: Octavio Paz. En *Los hijos del limo* (1974) –ensayo que sale el mismo año que la *Antología* de Baciú– Paz señala la explosión parasurrealista en España e Hispanoamérica, donde a excepción del grupo chileno Mandrágora, «no hubo una actividad surrealista en sentido estricto¹³». Después de 1945, Paz describe la época de la postvanguardia dividida entre el realismo socialista y los «vanguardistas arrepentidos» (José Lezama Lima, Enrique Molina, Nicanor Parra, Jaime Sabines, Álvaro Mutis, el propio Paz) que regresan a una vanguardia silenciosa, desengañada, una rebelión solitaria contra la academia de la primera vanguardia¹⁴. Destacamos la visión unificadora de Paz a la hora de hablar de la poesía en lengua española, integrando a Hispanoamérica dentro de la cultura occidental. En la misma óptica integradora, el venezolano Uslar Pietri, citado por Pascale Casanova en una edición francesa de sus ensayos publicada en 1991, se había referido a América Latina como un Extremo-Occidente¹⁵. En un capítulo posterior, al comentar la posición excéntrica y anacrónica resentida por Octavio Paz con respecto al centro cultural occidental, sobre todo parisino, Casanova señala que las vanguardias fueron un claro momento de sincronización cultural y de entrada en el presente de «la competencia internacional¹⁶». Es el momento, según Luis Sainz de Medrano, cuando «los escritores hispanoamericanos habían ido perdiendo la conciencia de pertenecer, al menos en lo cultural, a un mundo periférico y no tenían necesidad de mostrarse necesariamente “diferentes”¹⁷». Es esta misma actitud la que le llamó la atención a Benjamin Péret en la entrevista que le otorga a Baciú en 1955. Al final del encuentro, el poeta francés confiesa la sorpresa de observar en la América Latina de los años treinta a «intelectuales de mi generación que conocían y apreciaban el *movimiento* mejor que muchos de los cofrades de París¹⁸». Según veremos en el siguiente apartado, a la hora de acercarnos a los textos teóricos de la *Antología* de Baciú, a las ideas de periodización, sincronización, identidad y jerarquía cultural (entre el centro y la periferia) se añadirá la imagen de la red cultural, lo que explicaría la dinámica interna del surrealismo latinoamericano¹⁹.

3. Hacia una historia del surrealismo latinoamericano

- 9 Parafraseando en el título de este apartado el artículo que Baciú publicó en el segundo número de *Cahiers Dada-Surréalisme* de 1968 («Points of Departure Towards a History of Latin American Surrealism»), nos acercaremos a los textos teóricos de la *Antología* considerándolos una muy bien documentada historia del surrealismo latinoamericano. Las posiciones teóricas de la *Antología* serán reforzadas por el libro de entrevistas que

Baciu realiza con algunos de los protagonistas del surrealismo latinoamericano y que decide publicar en 1979 bajo el título *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*; trabajo que desvela parte del proceso de documentación para sus analectas del 1974.

- 10 El primer texto teórico de la *Antología*, «Tentativa de una definición del surrealismo: fronteras y explicación de la selección» establece los primeros criterios para definir el surrealismo latinoamericano. En primer lugar, el surrealismo latinoamericano aparece como diferente del surrealismo europeo, siendo «orgánico y natural». Baciu insiste varias veces en la superación de la visión estética de dicha corriente, subrayando su valor epistemológico y político, de «pensamiento en acción» y declara de forma inequívoca el magisterio de Octavio Paz como «el más destacado surrealista latinoamericano²⁰». La visión organicista y natural, que es otra forma de aludir al tópico bretoniano del continente americano como ontológicamente surrealista, resulta ser paradójica con respecto a la explicación posterior que se ofrece. Baciu afirma que el surrealismo emana desde el centro, que sería la capital francesa, y que en su irradiación universal llega a desarrollar una «expresión propia» en lugares lejanos, como extensiones del centro, sobreponiéndose a tendencias locales, como el afroamericanismo del Caribe o bien el mundo araucano chileno. Ya hemos comentado en el apartado anterior el cambio de conciencia que pone en tela de juicio la relación entre centro y espacios periféricos durante las vanguardias. La explicación contradictoria de Baciu podría dar fe de esta misma metamorfosis literaria, según la cual se borrarían los confines de la geografía surrealista.
- 11 De la reseña de la *Antología* que escribe Paz para la revista *Plural*, que Baciu publicará como prólogo de su libro de preguntas y respuestas a finales de los años setenta, el poeta mexicano acuña el florilegio de Baciu como «la primera contribución de importancia a la historia del surrealismo latinoamericano²¹». Paz cuestiona la exclusión por parte de Baciu de varios poetas: el argentino Francisco Madariaga, los chilenos Rosamel del Valle y Gonzalo Rojas, el venezolano Juan Sánchez Peláez o el martiniqués Aimé Cesaire, explicando que el criterio lingüístico no es válido en América Latina. Paz sostiene el mismo punto de vista que había expresado en *Los hijos del limo*: el único grupo surrealista es el de Mandrágora, por lo demás el territorio surrealista se concibe como atomizado en poetas como islas solitarias (Antonio Porchia, César Moro y Enrique Molina²²). El impacto de las opiniones que Paz emite en su reseña se nota en la disposición de Baciu, en la versión final del libro de 1979, de revisar la selección de poetas surrealistas y de repensar la inclusión de José Baragaño o de Juan Sánchez Peláez²³.
- 12 Otra distinción polémica que explica Baciu en los primeros textos teóricos es aquella entre los surrealistas y los *surrealizantes*, siendo estos últimos artistas o grupos en cuya obra el surrealismo ejerce una mera influencia estética, sin que por ello suponga el compromiso con sus principios fundamentales. En líneas generales, los surrealistas, a diferencia de los *surrealizantes*, viajan a París, conocen a André Breton, participan en los actos del movimiento, publican en las revistas surrealistas francesas o latinoamericanas, y algunos también forman parte de grupos locales²⁴. En un artículo titulado «¡Ojo con el surrealismo!», Baciu refuerza la misma posición estricta y va en contra de la tendencia a considerar como surrealistas a muchos más poetas latinoamericanos y españoles, atacando especialmente el trabajo de Paul Ilie, quien en 1973 había publicado un libro sobre «los poetas españoles surrealistas²⁵». En el caso de algunos de los poetas españoles de la generación del 27, a los que Baciu tacha de

surrealizantes, como Federico García Lorca o Rafael Alberti, existió un rechazo declarado hacia el grupo de Breton²⁶. Otro integrante de dicha generación, Vicente Aleixandre, consideraba el surrealismo más bien «una modalidad poética²⁷». El 16 de noviembre de 1972, Baciú visita a Aleixandre en Madrid en búsqueda de respuestas a sus dudas. En la entrevista que publica de aquel encuentro, Aleixandre considera surrealistas solo a Picasso, Dalí y Buñuel, pero en cuanto a los poetas –Alberti, Cernuda, Lorca y él mismo– deja claro que no hubo ninguno que se considerase como tal²⁸. No obstante, se ha de mencionar el esfuerzo constante de Baciú para que se reconociera el arte surrealista del artista español Eugenio Fernández Granell, exiliado en Santo Domingo. En una entrevista con Baciú del mismo libro de 1979, Granell hace una evocación muy viva de los encuentros con Breton, en 1941 y 1946, de su revista *Poesía sorprendida* y del «hervidero de ideas y proyectos» que reunía además en la República Dominicana a Wifredo Lam, Pierre Mabile, Victor Serge y Pierre Seghers²⁹.

- 13 Volviendo a la *Antología*, el último criterio que reza en el primer texto es el político, como apoyo a la actitud intransigente de Breton y Péret de condenar el compromiso de los surrealistas con varias facciones comunistas, sobre todo con el estalinismo. Aquí y en otros artículos suyos, Baciú irá en contra de Pablo Neruda, «cuya poesía se acerca al surrealismo, pero cuya vida y acción política ha estado siempre en contra de las actividades surrealistas³⁰». Es una opinión que comparte sobre todo con los poetas de Mandrágora, antagonistas declarados del popular poeta de las *Odas*. La intransigencia política que Baciú no deja de manifestar una y otra vez es una de las caras de la moneda, siendo la otra el principio surrealista fundamental: la libertad y la liberación del individuo.
- 14 Superando la imagen del centro y las periferias, en el segundo estudio teórico de la *Antología*, Baciú prefiere utilizar la metáfora bretoniana de los «vasos comunicantes» para indicar los intercambios realizados durante los viajes de Breton y Péret a Latinoamérica y los viajes a París de los surrealistas latinoamericanos (Lam, Matta, César Moro, Alina de Silva, Enrique Gómez- Correa). Para Baciú, no puede darse un movimiento plenamente surrealista sin el contacto directo. Y en el caso de España, donde «se movía una ola surrealista» con Buñuel y Dalí, una vez que los surrealistas españoles exiliados tras la guerra civil reciben el impacto del arte y de la poesía surrealista en Latinoamérica, se puede hablar de un espacio transmutado hacia un nuevo centro. En palabras de Gómez-Correa, con la caída de la República española, Latinoamérica se convierte en el nuevo centro del idioma castellano³¹. Luis Buñuel, Remedios Varo, José Horna (junto con su esposa húngara Katy Horna) son ejemplos de surrealistas españoles que, después de su experiencia directa del surrealismo en Francia, cambian su estilo bajo el impacto de la guerra civil española.
- 15 El resto de los textos teóricos de la *Antología*, organizados a lo largo de la topografía latinoamericana e históricamente, desde los precursores –Juan José Tablada y los estridentistas– hasta los contribuyentes y herederos del surrealismo, dan fe de las complejas relaciones entre los distintos espacios latinoamericanos, así como con el centro francés. Baciú cuenta muchas veces con información directa de los artistas y poetas, como Jean Charlot, Aldo Pellegrini, Enrique Gómez-Correa, para ofrecer una mirada desde dentro del fenómeno.
- 16 Si fuera necesario unificar la visión de Baciú alrededor de unos cuantos aspectos teóricos que toca en esta segunda parte de su trabajo, resaltaríamos los siguientes rasgos: el carácter fuerte o débil del movimiento, los vasos (in)comunicantes o las redes

continentales del surrealismo y, por último, el papel de la traducción como vía de asimilación y sincronización cultural.

- 17 Baciú habla de la intensidad del fenómeno surrealista en los países latinoamericanos intentando explicar la respuesta fuerte o débil de los artistas y poetas en función de varios factores. La mayoría tienen que ver con las dificultades editoriales a las que se enfrentan los escritores, la falta de publicaciones surrealistas o la falta de antologías que podrían dar a conocer mejor a los poetas³². Sin embargo, existen países, como es el caso de México, que por mucho que parezcan un espacio privilegiado para el surrealismo –proyectando un atractivo surrealista hacia fuera y convirtiéndose en «un centro de gravitación», «un nuevo centro del surrealismo internacional³³–, no conocieron un surrealismo fuerte y original, como lo llama Baciú. La difusión de las vanguardias y del surrealismo a través del continente depende en algunos casos de la existencia de una red cultural a través de la cual se llega a «trasplantar» todo un espacio simbólico. Es el caso del surrealismo chileno que llega al área del Caribe. Baciú menciona la anécdota del poeta chileno Alberto Baeza Flores quien, a finales de los años treinta, llevó en sus maletas hasta Cuba y República Dominicana algunos números de la *Révolution Surréaliste*, que habían sido traídos por Pablo Neruda desde Francia. La amistad que Flores había tenido con Jorge Cáceres en Chile y la actividad del grupo de Mandrágora llegan por tanto a las Antillas y son para Baciú un ejemplo de cómo había funcionado la influencia del surrealismo chileno sobre la poesía dominicana³⁴. El caso contrario está representado por la incomunicación entre Brasil y el resto del continente hispanohablante (el grupo de los concretistas brasileños poco conocido fuera de su país).
- 18 Baciú insiste varias veces en la importancia de las traducciones, sobre todo del francés al castellano, para alimentar el clima de renovación. Nos detendremos también en este último aspecto puesto que es algo que le preocupa de forma personal al poeta rumano. Él mismo publica en Honolulu, a partir de 1965 y en condiciones modestas, la revista internacional de poesía *Mele*, a través de la que se propone poner en contacto los textos de los poetas vanguardistas latinoamericanos, españoles, rumanos, franceses, ingleses o norteamericanos a través de las traducciones³⁵. Los dos o tres mil ejemplares de esta revista internacional de poesía se jactan de abarcar «todas las lenguas del mundo» y de representar una auténtica «constelación universal de la poesía en libertad³⁶». *Mele* es un buen ejemplo de *simultaneísmo* poético, ya que en sus páginas coinciden los surrealistas –Octavio Paz, Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas–, los *surrealizantes* –Baeza Flores, Rafael Méndez Dorich, Jorge Guillén–, los precursores –Jean Charlot (estridentista)–, los parasurrealistas –Ludwig Zeller, Jaime Saenz– con poetas de las nuevas generaciones –Jorge Teiller–. Y siguiendo el modelo de las revistas de vanguardia, los textos vienen acompañados por las ilustraciones de sus colaboradores constantes: Eugenio Fernández Granell, Jacques Harold, Pablo Antonio Cuadra, Francisco Amighetti y Jean Charlot. Los ejemplos de traducciones son numerosos, pero queremos mencionar dos casos que consideramos relevantes. En el número monográfico dedicado a Octavio Paz, número 59 del año 1982, dos poemas breves del poeta mexicano, «La exclamación» y «Juventud» se traducen al italiano, latín, tagalo, catalán, malayo, samoano, rumano y alemán³⁷. Algunas veces es el propio Baciú quien hace de traductor, otras veces son otros poetas quienes se encargan de transponer poemas a otros idiomas. Es el caso del poeta y pintor Philip West, afincado en Caracas, quien publica su versión en inglés del poema «La sonrisa» de Enrique Gómez-Correa en el número 61 de la revista³⁸. Desde los primeros números, a través de este trabajo de

traducción, *Mele* se consagra como una publicación plurilingüista y multicultural, en cuyas páginas se esboza un mapa del territorio de comunión y diálogo de la poesía internacional.

Conclusiones

- 19 Una primera lectura de la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de Ștefan Băciu puede sorprender por la posición purista de su autor, la inflexibilidad y contradicción de la descripción de un fenómeno artístico heterogéneo que se extiende a lo largo de un territorio difícilmente abarcable. No obstante, si integramos este libro dentro de la actividad poética y académica de Băciu, se evidencian aspectos acordes con la visión del surrealismo como movimiento mundial. La visión de Băciu acerca del surrealismo latinoamericano parte desde la imagen de un espacio *extensional* del centro parisino y se refuerza como resultado de los intercambios realizados a través de «los vasos comunicantes» culturales. A la hora de reconstruir las redes continentales del movimiento, Băciu crea su propia red surrealista y de vanguardia. Su trabajo de documentación, sus encuentros y diálogos ponen en contacto a poetas y artistas latinoamericanos –surrealistas, *surrealizantes* o parasurrealistas– que contribuyen a la reconstitución de una dinámica literaria a través de revistas, exposiciones, relatos de amistad o rivalidad. Son los mismos nombres que le mandan a Băciu textos para que los publique en su revista internacional, *Mele*. En las páginas de la revista, el diálogo entre espacios culturales remotos se realiza a través de las traducciones a lenguas de otros continentes. Băciu logra por tanto lo que Ricardo Piglia consideraba como la misión fundamental de la vanguardia: «experimentar con nuevas formas de sociabilidad, infiltrarse en las instituciones existentes para destruirlas, crear redes y formas alternativas³⁹».

BIBLIOGRAFÍA

- Băciu, Ștefan, 1968, *Franctiror cu termen redus*, Honolulu, Mele Oceanul Liniștit.
- Băciu, Ștefan, 1974, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, primera edición, México, Editorial Joaquín Mortiz.
- Băciu, Ștefan, 1979, *Surrealismo latinoamericano: preguntas y respuestas*, Valparaíso, Ediciones Universitarias.
- Băciu, Ștefan, 1981a, «¡Ojo con el “Surrealismo”!», *Surrealismo Surrealistas*, México D. F., Editorial El Café de Nadie.
- Băciu, Ștefan, 1981b, *Prezența de Péret*, Honolulu, Mele [1962].
- Băciu, Ștefan, 1995, *Praful de pe tobă*, Bucarest, Editura Eminescu.
- Binns, Niall, 2008, «Últimas tendencias y promociones: postvanguardia y posmodernidad», *Historia de la literatura hispanoamericana*, Trinidad Barrera (ed.), Madrid, Cátedra, t. 3.

- Casanova, Pascale, 2001, *La república mundial de las letras*, Jaime Zulaika (trad.), Barcelona, Editorial Anagrama [1999].
- Eretescu, Constantin, 1990, «Palabras en Libertad. De vorbă cu ștefan Baciu», *România Literară*, 18, pp. 12-13.
- Gómez-Correa, Enrique, 1983, «The Smile», *Mele. Carta Internacional de Poesía*, 61, p. 7.
- Modoc, Emanuel, 2020, *Internaționala periferiilor. Rețeaua avangardelor din Europa Centrală și de Est* [La internacional de las periferias. La red de las vanguardias en Europa Central y del Este], Bucarest, Editura Muzeul Literaturii Române.
- Paz, Octavio, 1982, «La exclamación», «Juventud», *Mele. Carta Internacional de Poesía*, 59, pp. 10-14.
- Paz, Octavio, 1990, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 3ª edición, Barcelona, Seix Barral [1974].
- Piglia, Ricardo, 2019, *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- Sáinz de Medrano, Luis, 2008, «La poesía en el siglo XX: del posmodernismo a las vanguardias» *Historia de la literatura hispanoamericana*, Trinidad Barrera (ed.), Madrid, Cátedra, t. 3.

NOTAS

- Según Baciu, la actividad más intensa de la mayoría de los poetas surrealistas latinoamericanos gira en torno a los años treinta y cuarenta. A la hora de fijar los límites cronológicos de la actividad surrealista identificamos en la *Antología* que el inicio corresponde a la aparición del primer número de la pionera revista argentina *QUE*, de noviembre de 1928, mientras que la etapa final sería marcada, en la primera mitad de los años cincuenta, por el libro de Octavio Paz, *¿Águila o sol?* (1951), y por el último número de la revista argentina *A partir de 0*, de septiembre de 1956.
- Podemos agrupar los textos de la primera parte de la *Antología* en cuatro grupos temáticos. Los primeros tres textos («A quien interesar pueda», «Tentativa de una definición del surrealismo: fronteras y explicación de la selección», «Impacto directo y vasos comunicantes») versan sobre las cuestiones teóricas relacionadas con el surrealismo. Los siguientes seis textos vienen dedicados a los precursores, sea poetas –Tablada, Eguren, Gironde, Huidobro–, sea grupos poéticos –los estridentistas de Jalapa–. La presentación de los surrealistas es el tercer criterio temático que coagula los siguientes cinco textos, representativos para cada espacio geográfico analizado («Argentina», «El Caribe», «Chile», «México», «Perú»). El último texto, «Herederos, hijos pródigos, imitadores», será dedicado a los parasurrealistas y otros seguidores del movimiento.
- Baciu 1974, p. 116.
- Sobre la vanguardia como red: Modoc 2020, pp. 59-64.
- En uno de sus libros de memorias, *Franctiror cu termen redus* [*Franco tirador a tiempo parcial*], Baciu evoca su primer contacto con el surrealismo en 1930, cuando tenía doce años y vio en una exposición de arte en el centro de Bucarest un cuadro de Max Hermann Maxy que le despertó una sensación de «extrañeza, magia y superrealismo». Fue como su «primer arco iris surrealista», Baciu 1968, p. 2.
- El poeta rumano Emil Botta apoda a los colaboradores del *Universo literario* «la generación de oro», Eretescu 1990, p. 12.
- Baciu 1981b, p. 7.
- Baciu 1968, p. 27.
- Ibid.*
- Binns 2008, p. 502.

11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Paz 1990, p. 205.
14. *Ibid.*, p. 208.
15. Uslar Pietri *apud* Casanova 2001, p. 118.
16. Casanova 2001, p. 129.
17. Sáinz de Medrano 2008, p. 493.
18. Baciú 1981b, p. 7.
19. Modoc 2020, p. 15.
20. Baciú 1974, pp. 11-13.
21. Baciú 1979, p. 14.
22. *Ibid.*
23. *Ibid.*, p. 113.
24. El artista Jacques Herold advierte a Baciú en dos ocasiones, en 1967 y 1972, que «se vincula demasiada gente con demasiada facilidad al Surrealismo: hay demasiada imitación, demasiado simplismo delante del Surrealismo que siempre debe dar el salto adelante, rebelarse y rebelar, teniendo un comportamiento siempre nuevo, diferente e inesperado. [...] Creo que por esto ya no se debe hablar del Surrealismo, sino de poetas y pintores individuales, expresándose cada uno por su lado y a su manera»: Baciú 1979, p. 75.
25. «Todos somos más o menos surrealistas. Pero hay que repetir: los surrealistas sólo al lado de Breton»: Baciú 1981a, p. 5.
26. Baciú, 1974, p. 29.
27. Baciú 1981a, p. 5.
28. Baciú 1979, p. 82.
29. *Ibid.*, p. 50.
30. Baciú 1974, p. 18
31. *Ibid.*, p. 30.
32. Tanto Benjamin Péret como Aldo Pellegrini podían haber representado un modelo de inspiración para Baciú en cuanto a la realización de una antología de poesía latinoamericana. Péret publicó *La poesía surrealista francesa* (1959) y, el mismo año, después de su muerte aparece *L'anthologie des mythes, légendes et contes populaires d'Amérique*. Pellegrini publicó en 1961 la *Antología de la poesía surrealista*, que recogía los poemas de setenta poetas traducidos al español, y en 1966 firmó la *Antología de la poesía viva latinoamericana*. Además de la *Antología* que citamos en este trabajo, Baciú publicó, también en 1974, una *Antología de la poesía latinoamericana 1950-1970*, en dos tomos y más de mil páginas, bajo el sello de la Universidad de Albany, Nueva York.
33. Baciú 1974, p. 105.
34. Baciú 1979, pp. 62-66.
35. En su libro de memorias en rumano, *Praful de pe tobă*, Baciú afirma sobre *Mele* que es como una extensión de su vida diaria, de sus amistades, pensamientos y preocupaciones, Baciú 1995, p. 48.
36. Eretescu 1990, p. 13.
37. Paz 1982, pp. 10-14.
38. Gómez-Correa 1983, p. 7.
39. Piglia 2019, p. 83.

RESÚMENES

La aparición en 1974 de la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de ștefan Baciu se traduce en un primer intento de teorizar una selección bretoniana de poetas y artistas de acuerdo con criterios bastante estrictos. Aunque la posición del autor rumano fue considerada demasiado rígida, se ha de destacar la importancia de sus principales tesis sobre el surrealismo que contribuyen a enfocar las existentes redes continentales del movimiento y a resaltar el papel de la traducción como vía de asimilación y sincronidad cultural.

La parution en 1974 de la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* de ștefan Baciu se traduit par une première tentative de théorisation d'une sélection bretonienne de poètes et artistes selon des critères bien stricts. Bien que la position de l'auteur roumain ait été jugée trop rigide, il est nécessaire de souligner l'importance de ses principales thèses sur le surréalisme qui contribuent à mettre l'accent sur l'existence de réseaux continentaux du mouvement et à souligner le rôle de la traduction comme moyen d'assimilation et de synchronicité culturelle.

The publication in 1974 of ștefan Baciu's *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* represents a first attempt to theorize a selection of Bretonian poets and artists by drawing on strict criteria. Although the position of the Romanian author has been considered too rigid, it is necessary to understand the importance of his main theses on surrealism that contribute to emphasizing the existence of the continental networks of the movement and to highlighting the role of translation as a means of assimilation and of cultural synchronicity.

ÍNDICE

Keywords: Baciu (ștefan), surrealism, anthology, latin american poetry, network, 20th century

Palabras claves: Baciu (ștefan), surrealismo, antología, poesía latinoamericana, red, siglo XX

Mots-clés: Baciu (ștefan), surréalisme, anthologie, poésie latino-américaine, réseau, XXe siècle

AUTOR

MELANIA STANCU

Universitatea din București

Melania Stancu es profesora contratada doctora de literatura española e hispanoamericana en la Universidad de Bucarest y doctora desde 2012 por la misma universidad con una tesis sobre la metáfora conceptual en la narrativa de vanguardia del escritor español Benjamín Jarnés. Sus publicaciones versan sobre temas relacionados con las teorías de la metáfora y las (post)vanguardias hispánicas.

melania.stancu@lls.unibuc.ro

«Nuestra especie no sueña». Memoria, de Apichatpong Weerasethakul: del surrealismo al posthumanismo

«Nuestra especie no sueña». Memoria, d'Apichatpong Weerasethakul: du
surréalisme au posthumanisme

«Nuestra especie no sueña». Apichatpong Weerasethakul's Memoria, from
surrealism to posthumanism

Carlos Tello

«Le surréalisme vous introduira dans la mort qui
est une société secrète.

Il gantera votre main, y ensevelissant l'M profond
par quoi commence le mot Mémoire»

André Breton, *Manifeste du surréalisme*¹

- 1 En su ensayo *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous?* publicado en el 2009, el filósofo Jean-Michel Besnier afirma:

Las utopías que calificamos de “posthumanistas” son como todas las utopías: se construyen a partir de un contexto histórico al que rechazan sistemáticamente. En el caso presente, ese repelente, el viejo mundo con el que proponen una ruptura, es el siglo xx descrito como un periodo que impuso un orden mortal y que impidió todo lo que prometía surgir. Es el aburrimiento de ser lo que somos lo que hay que sacudir, ya que él da cabida a la entropía que socava la historia de los hombres. Herederos, no necesariamente conscientes, del surrealismo, los utopistas del posthumano pretenden hacer prevalecer la causa de la imaginación y orquestar sistemáticamente la subversión, movilizandando las fuerzas de la ciencia y la tecnología².

- 2 En esa obra, la definición que Jean-Michel Besnier propone del «posthumanismo» lo acerca inequívocamente a otro discurso, el transhumanismo, en la medida en que es evocada una voluntad de transformación del ser humano a través de la utilización de

tecnociencias y de las tecnologías convergentes NBIC³, con fines de una supuesta «mejora» y «aumento» de sus capacidades físicas y psíquicas. Sin embargo, el posthumanismo puede ser considerado, más precisamente, como una herramienta epistemológica, como un sistema de discursos⁴ dentro de los cuales se encuentra el transhumanismo (que se pretende la continuación de un cierto humanismo), pero igualmente otro tipo de discursos, algunos de ellos contestatarios, críticos del humanismo o incluso antihumanistas.

- 3 De esta manera, el posthumanismo no se reduce al proyecto científico de transformación del ser humano (transhumanismo), sino que abarca igualmente una perspectiva crítica de la herencia filosófica occidental del humanismo gracias, particularmente, a un cuestionamiento sobre su carácter antropocéntrico. Así, la afirmación del filósofo francés funciona como punto de partida para la presente reflexión, no con el fin de establecer una continuidad ideológica entre el surrealismo y el transhumanismo, sino para, de manera más general, señalar un vínculo posible entre el surrealismo y el posthumanismo. Se trata entonces de identificar y de estudiar dos elementos esenciales dentro de la configuración del movimiento surrealista, pero sobre todo sus mutaciones posibles, a través de la película colombo-tailandesa *Memoria*, del cineasta Apichatpong Weerasethakul. Dichos elementos y mutaciones se presentan en dos partes. La primera de ellas concierne al sueño, ineludible tanto para el surrealismo como para el cine de Weerasethakul, mientras que la segunda aborda la transformación de lo real y de lo humano.
- 4 Cineasta, guionista, productor y artista contemporáneo, Apichatpong Weerasethakul, nacido en Bangkok en 1970, ha realizado algo más de cuarenta cortometrajes, unas veinte instalaciones y nueve largometrajes. En el más reciente de sus largometrajes, *Memoria*, el personaje de Jessica Holland (interpretado por la actriz Tilda Swinton), es una estadounidense que se encuentra de paso en Colombia con el fin de visitar a su hermana enferma. En la ciudad de Bogotá, Jessica es perturbada por un ruido que solo ella percibe. En su intento por identificar ese ruido, Jessica conoce primero a Hernán, un ingeniero de sonido que pronto desaparece sin dejar ningún rastro, y luego a una arqueóloga que trabaja en la construcción de un túnel bajo la cordillera de los Andes. En una zona rural, Jessica conoce finalmente a otro hombre, llamado como el primero, Hernán, aunque mayor que él, y quien además parece no pertenecer a la especie humana. Este hombre dice recordarlo todo y no soñar nunca.

1. El sueño

- 5 La película se abre con un plano fijo. Sin música, con algunos débiles ruidos de la ciudad al fondo, pero sin movimiento en el interior del cuadro, se ve una figura indiscernible en primer plano y, detrás de ella, ocupando la casi totalidad del cuadro, una cortina que deja entrar desde el exterior la única luz de la escena. Un fuerte ruido, corto, seco, se oye entonces y es seguido por el movimiento de esa figura, que se revela ser el personaje principal, Jessica, quien dormía.
- 6 Si la primera impresión dada por la escena es que Jessica ha sido *despertada* por un ruido exterior, o, dicho de otro modo, que por un estímulo externo ella ha abandonado un estado de somnolencia y de sueño para entrar en el de la realidad, varios elementos

en la película indican más bien que ese ruido marca un punto, en el espacio, pero sobre todo en el tiempo, que cuestiona justamente ese estado de vigilia.

- 7 De esta manera, la búsqueda que Jessica emprende al inicio de la película está menos orientada hacia el origen del ruido que hacia el ruido mismo. Ella intenta sobre todo identificarlo, y para ello, reproducirlo. Para el ingeniero de sonido, el primer Hernán, eso equivale a encontrarle una correspondencia, componerlo, recrearlo a partir de otros ruidos que existen y que con anterioridad han sido nombrados, clasificados y catalogados.
- 8 En eso consiste la secuencia de la película, compuesta por planos fijos, en la que Jessica y Hernán se encuentran delante de una consola de mezcla profesional, en un estudio de grabación. Jessica consigue describir el ruido con sus palabras a través de metáforas y de aproximaciones de las sensaciones que él le produce, y gracias a la ayuda de Hernán, quien manipula las máquinas, llega a reproducirlo. Sin embargo, a pesar de ese logro, ella no deja de oír el ruido ni de ser sorprendida por él en situaciones diversas. Entonces, ese ruido, que proviene de su interior, es menos el signo de la entrada en la realidad que una suerte de recordatorio de la imposibilidad de establecer un límite preciso entre el estado de sueño y el de la vigilia. Vigilia que, en la película, se encuentra en completa consonancia con la significación dada por André Breton en su primer *Manifeste*, un «*phénomène d'interférence*».

Mi sueño de la noche anterior continúa, tal vez, aquel de la noche precedente, y continuará, con un rigor meritorio, la noche siguiente. *Es muy posible*, como dicen. Y ya que no está en modo alguno demostrado que, haciendo esto, la “realidad” que me concierne subsista en el estado del sueño, que no se hunda en lo inmemorial, ¿por qué no concedería al sueño eso que a veces niego a la realidad, ese valor de certeza en sí mismo [...]? [...] ¿No puede igualmente el sueño ser aplicado a la resolución de las cuestiones fundamentales de la vida? [...] Tomo, una vez más, el estado de vigilia. Me siento obligado a considerarlo como un fenómeno de interferencia. No solo el espíritu demuestra, en esas condiciones, una extraña tendencia a la desorientación (es la historia de los lapsus y malentendidos de todo tipo, cuyo secreto comienza a ser revelado), sino que tampoco parece que, en su funcionamiento normal, obedezca a mucho más que a sugerencias que le llegan de esta noche profunda de la que lo recomiendo⁵.

- 9 Por una parte, según Breton, el sueño es entendido como una especie de reino independiente, autónomo, que no es en absoluto inferior o dependiente del de la vigilia, y que puede al contrario aportar respuestas a los cuestionamientos esenciales de la vida humana. Por otra parte, la vigilia se revela no como el espacio de la normalidad y de referencia de lo que es verdadero, sino como «fenómeno de interferencia», es decir, como *un momento* o *un estado*, que se encuentra, además, probablemente, sujeto al sueño.
- 10 Más adelante en *Memoria*, junto con la arqueóloga, Jessica descubre un esqueleto de más de 6000 años, encontrado en un túnel en un terreno en construcción. Era una mujer, con un agujero en el cráneo, resultado probablemente de un ritual que buscaba cazar los malos espíritus. Como ella, Jessica parece tener un agujero en la cabeza, creado por la acción del ruido, y una vez que el camino hacia su propio interior ha sido realizado, con el objetivo de encontrarlo, Jessica da una especie de media vuelta, atraviesa ese agujero, pasa del interior hacia el exterior, como si se tratara de un puente espacial y temporal. Como consecuencia de ese movimiento, el interior invade el exterior, incluso lo contamina. Es válido pensar aquí en el primer título del cortometraje *Un Chien andalou* (1929) de Luis Buñuel: «*Il est dangereux de se pencher vers l'extérieur*» («Es

peligroso inclinarse hacia afuera»), así como en la escena de esa película en la que, justamente, el interior es expulsado hacia el exterior: tras haber mostrado al mismo Luis Buñuel con una navaja en la mano, la cámara pasa a un plano celeste en el que se ven la luna a la izquierda y, acercándosele horizontalmente desde la derecha, una nube delgada y afilada. Luego se ve de nuevo a Buñuel contemplando la luna, y a continuación un primer plano en el que un hombre abre con una mano el ojo izquierdo de una mujer, a la vez que ejecuta con la navaja que sostiene con su mano derecha, un movimiento análogo al de la nube. Rápidamente se muestra de nuevo el cielo, y el desplazamiento de la navaja es claramente continuado por la nube, que atraviesa la luna, para pasar de inmediato a un primerísimo plano en el que la navaja continúa y completa ese movimiento, y corta en dos partes un ojo, permitiendo la salida de una sustancia espesa y transparente.

- 11 Tanto ese primer título, que es una deformación de un anuncio preventivo sobre el peligro de asomarse afuera cuando se está en un transporte público, como esa secuencia, configuran cinematográficamente la idea de que el interior (el subconsciente, el sueño), puede ocupar el exterior (la realidad, la vigilia). De esta manera, en la cinta de Buñuel todo lo que es mostrado enseguida puede ser interpretado como el producto de ese momento de ruptura, de cruce y de choque entre las dos esferas (interior/exterior; sueño/vigilia; subconsciente/consciente). En *Memoria* se trata del mismo principio, y ese ruido que Jessica percibe pero que viene desde su interior, así como el agujero metafórico que produce en su cabeza, son los signos que señalan y revelan la vigilia como un fenómeno de interferencia, incapaz por ello de entregar respuestas a las preguntas del personaje.
- 12 Sin embargo, es gracias a su encuentro con el segundo Hernán que Jessica puede contemplar en toda su extensión, e incluso, tal vez, comprender la significación de ese agujero en su cabeza. A la manera del personaje de Jorge Luis Borges, en el cuento «Funes el memorioso⁶», Hernán es incapaz de olvidar. Él rechaza toda nueva experiencia, así como todo contacto posible con el mundo exterior, ya que las imágenes y los sonidos se acumulan en su cabeza para nunca más partir. Para este Hernán, los objetos se encuentran igualmente cargados de memoria, con solo tocarlos puede ver y oír las historias que ellos conservan, experimentar los eventos pasados. Si el ser humano es «*ce rêveur définitif*» («ese soñador definitivo») descrito por Breton, entonces ese ser (Hernán), que duerme pero que no sueña, no es un ser humano.
- 13 Se introduce así otro elemento clave, la memoria, que da el título a la película de Weerasethakul. Esa memoria infinita, total, de Hernán, está íntimamente ligada a su imposibilidad de soñar. Por ello, es posible formular una hipótesis en la que existirían dos dimensiones. En la primera dimensión, las nuevas experiencias son posibles, así como el sueño, pero la memoria es irremediamente fugaz y parcial. En la segunda dimensión, la memoria ocupa todo el espacio, todo es memoria, y por ello no queda lugar ni para el sueño ni para las nuevas experiencias.
- 14 «Nuestra especie no sueña», dice Hernán, y accede luego, por pedido de Jessica, a mostrarle lo que eso significa para él. En una secuencia en la que el verde invade el cuadro, Weerasethakul filma el tiempo. Son solamente las briznas de hierba, su movimiento, las que permiten confirmar que no se trata de una fotografía, de una imagen fija. Hernán se tumba sobre la hierba y se abandona, parece ausentarse de su cuerpo, su existencia se suspende durante largos segundos de total inmovilidad en los que permanece con los ojos entreabiertos. Pero no va a otra dimensión, a la del sueño,

sino que no va y no está en ninguna parte. Una vez se despierta, Jessica le pregunta, «¿Cómo estuvo?». Qué, dice él. La muerte, responde ella. El personaje y la cinta de Weerasethakul se acercan así, una vez más, a la obra de Borges, esta vez a su poema *Arte poética*:

[...]
Sentir que la vigilia es otro sueño
Que sueña no soñar, y que la muerte
Que teme nuestra carne es esa muerte,
De cada noche, que se llama sueño⁸.

- 15 Gracias a esta relación dialéctica entre el sueño y la muerte se puede completar la hipótesis precedente. Cuando en *Memoria* el sueño es equiparado a la muerte, cuando *es como* la muerte, la memoria aparece bajo la forma de una totalidad, como en el caso de Hernán. Sin embargo, en el epígrafe del presente texto, André Breton sugiere que el surrealismo puede ser una suerte de transporte hacia esa sociedad secreta que es la muerte (Hernán dice pertenecer a una «especie»), que sería además capaz de envolver al ser humano a la vez que entierra la memoria. Breton propone así una suerte de síntesis, una transgresión de la frontera entre las dos dimensiones evocadas, una manera de acceder a la muerte, y al sueño, sin ser aplastado por la memoria.
- 16 Para Apichatpong Weerasethakul, dos formas de narración, que no se encuentran prácticamente nunca, componen nuestras vidas: la experiencia consciente y el sueño. Sin embargo, afirma el cineasta, el cine puede ser el lugar de ese encuentro⁹. A través de esas palabras se oye prácticamente a Breton, quien habla de la «futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una *sobrerrealidad* o *surrealidad*¹⁰». Dicha *surrealidad* es, para Weerasethakul, el cine.
- 17 Implicada en ese juego entre el sueño y la vigilia, entre lo visible y lo invisible, Jessica se descubre menos como un ser humano que como una suerte de antena, que capta, sin distinguir ni jerarquizar, informaciones venidas de otros espacios y de otros tiempos. Si en la primera parte de la película ella toca el brazo del primer Hernán una vez que, gracias a la utilización de máquinas sofisticadas él había sido capaz de identificar y reproducir el ruido en su cabeza, hacia el final de la película es el segundo Hernán quien toca el brazo de Jessica, una vez que ella se ha convertido en una especie de máquina.
- 18 Como una antena, Jessica no se encuentra *llena* de informaciones, está, por el contrario, *vacía*, e incluso el ruido que oye y que la ha conducido a los dos Hernán, ese «síndrome de la cabeza que explota¹¹», no le pertenece realmente, ella solo lo ha captado y lo ha seguido. Es sobre todo en ese sentido que el personaje es una evocación de aquel que inspiró su nombre, la Jessica Holland de la película *I Walked with a Zombie*, de 1943, de Jacques Tourneur. En esa película, Jessica Holland no está ni muerta ni viva. Prisionera entre discursos médicos, psicológicos, así como entre creencias tradicionales o «civilizadas», ella camina, obedece, se alimenta, pero se encuentra completamente vacía, sin memoria y sin voluntad. Para Weerasethakul, las dos Jessica, la de Tourneur y la suya, poseen una dimensión surreal¹².
- 19 Esa porosidad metafórica entre el dispositivo que es una antena y la situación de Jessica en *Memoria* significa igualmente, visto desde el discurso posthumanista de la transgresión de fronteras humanas¹³, que el personaje adquiere características no humanas sin que por ello abandone completamente su estatus humano, o más

precisamente, que la concepción de *ser humano* se ve ampliada con la adquisición de características propias de ese dispositivo metálico que es una antena. Esto ocurre en tres etapas. En primer lugar, el encuentro entre las dos entidades (ser humano y antena) se da en lo que parecería ser un espacio neutro, un espacio que es justamente la frontera que los separa. El camino, paradójicamente extraño y familiar a la vez, que ha recorrido Jessica para llegar a esa reformulación de su identidad ha sido justamente el del sueño. Es entonces en un entre-dos-mundos (sueño y vigilia, realidad y ficción, humano y objeto) donde la proximidad se realiza. En segundo lugar, a partir de ese encuentro, que parece arbitrario y tal vez por eso mismo bello¹⁴, las dos entidades antes claramente separadas, se ven confrontadas menos a una comparación que a una puesta en duda de sus definiciones respectivas. Así, la definición de lo humano va a verse ampliada para permitir la entrada de elementos propios de lo inanimado. La consecuencia principal de tal gesto es no solo la inclusión de esa característica puntual de lo no humano en una nueva definición de lo humano, sino el hecho de que el conjunto de elementos definitorios del ser humano es dinamitado, en otras palabras, una vez que se ha admitido que Jessica *es* una antena, sus otras características que hacían de ella un ser humano pierden no su validez, pero sí su exclusividad, y aquello que parecía incompatible y que por lo tanto era rechazado como definitorio, puede ahora ser integrado resolviendo así una contradicción solo aparente. En tercer lugar, y como resultado de lo anterior, parece claro que emprender una nueva clasificación o establecer nuevos límites a lo humano es un proyecto defectuoso e insuficiente, ya que esa apertura hacia lo otro ha mostrado apenas algunos de los vínculos posibles. Por ello, lo que parece caracterizar al ser humano son menos un conjunto de propiedades precisas que el hecho mismo de su plasticidad, de su hibridez esencial.

2. Transformación de lo real y de lo humano, de lo conocido hacia lo desconocido

- 20 La primera acción de Jessica, aquella de intentar reproducir el ruido extraño que oye, aunque resulta lograda se revela pronto como insuficiente. El motivo es que dicha acción implicaba, en palabras de André Breton, esa «insoportable manía de equiparar lo desconocido a lo conocido¹⁵». Es un movimiento en sentido inverso el que parece necesario, ir de lo conocido hacia lo desconocido, es decir aceptar lo diverso, abrirse a lo incomprensible y a lo irracional sin querer reducirlos a lo comprensible y a lo racional. Sin embargo, según la explicación de Robert Benayoun (citado por Alain Joubert), para el surrealismo esto no equivale a caer en la ausencia de sentido. Se trata, más precisamente, de trabajar con el sinsentido. Benayoun afirma:

Lo que el sinsentido no posee, en definitiva, es la Razón, o lo que llamamos ‘sentido común’. Sin pretender discernir lo verdadero de lo falso, sino más bien confundirlos, el sinsentido evita escrupulosamente el método discursivo y ordena sus juicios según un orden perfectamente arbitrario. Lo que no le impide en absoluto contar con una lógica particular¹⁶.

- 21 En *Memoria* es justamente de eso de lo que se trata, de una «lógica particular», de la misma manera que no se trata de ignorar lo real sino, al contrario, de problematizarlo, de verlo desde otra perspectiva. Es así como la película elabora una relación con lo real referencial. Menos como un comentario sobre la política y los eventos que han marcado la historia contemporánea en Colombia, por ejemplo (lo que sería un método

discursivo); sino como la evocación de esos eventos a través de ese hilo conductor invisible que es el sonido.

- 22 Al nororiente de la ciudad (Bogotá), en un sector consagrado principalmente a la finanza y que alberga grandes edificios, buena parte de ellos instituciones bancarias, los transeúntes circulan. Un ruido, fuera de campo, se oye entonces. Un hombre que atravesaba la calle se tira al suelo, luego corre mientras mira desesperadamente en todas las direcciones, como buscando una amenaza a la que debe escapar. Pero el ruido, se comprende de inmediato, fue el producto de una banalidad, la explosión del tubo de escape de un bus. La mayoría de los transeúntes en esta escena lo han comprendido así, pero no este hombre, para quien el ruido probablemente evocó un periodo, reciente en la historia de la ciudad, en el que las bombas y los atentados eran frecuentes. La curiosidad de los pasantes se disipa y sus vidas vuelven a la normalidad. En esta escena de *Memoria* lo verdadero es vecino de lo falso, pero su yuxtaposición muestra sobre todo la presencia del pasado en el presente, así como las fisuras de lo real y de su percepción. El sonido es lo invisible (también se podría decir, como se verá más adelante, lo *transparente*), y en la película es igualmente una suerte de contenedor de temporalidades múltiples y omnipresentes, que comprende experiencias tanto sincrónicas como diacrónicas.
- 23 Por ello, los diferentes túneles que aparecen en *Memoria*, ya sean metafóricos o reales, son el espacio de la conexión posible entre dos dimensiones, son puertas. En otra escena de la película, más adelante, Jessica camina por un túnel bajo la cordillera de los Andes, y esto lo hace de manera similar al desplazamiento que efectúa en su propia cabeza. La construcción, literalmente un agujero en la cadena montañosa, es una perforación en la materialidad del territorio, este último estando cargado y marcado por la historia del lugar en el que se encuentra, y esto más allá de la historia puntual del país, ya que es de la Historia de la Tierra de lo que se trata. En *Memoria*, la escala es mucho más vasta que la experiencia de una persona, de una sociedad o de una nación determinada. De esta manera, una vez que los túneles, las puertas o las ventanas han sido atravesados, Jessica se ve confrontada, no tanto a lo irracional o a una reorganización, más libre, de los elementos que componen lo real y las normas de la sociedad occidental; no tanto a la creación de un mundo imaginario, con sus propias reglas, tal y como los géneros de la fantasía o de la ciencia ficción pueden proponerlos; sino a una estremecedora y radical experiencia de su propia condición humana.
- 24 Si Jessica es una suerte de mujer-máquina, de mujer-antena, no lo es en el sentido de una invención tecnocientífica, producida por otros seres humanos o por otras máquinas con una finalidad determinada, es más bien que ella se ha vuelto capaz de captar lo invisible, de escucharlo, y por este medio de habitar una disidencia en la que son posibles otras relaciones con los seres y con las cosas.
- 25 En una de las escenas finales de la película se ve a Jessica de pie, pegada a una ventana y con su oreja y atención orientadas hacia el exterior. Ella recibe las voces, los ruidos y los sonidos del pasado. Sucede entonces algo similar a lo que se produce en el cuento «El Aleph» de Borges, para evocar una vez más al escritor argentino, aunque con la diferencia de que en esta obra literaria se trata del «lugar donde están sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos¹⁷», mientras que para Apichatpong Weerasethakul no es una cuestión de *ver* sino de *oír*.
- 26 La cámara muestra a continuación el exterior, un denso bosque tropical. A la vez que el ruido, ese golpe, presente desde el inicio de la película y que ha acompañado y

obsesionado a Jessica se repite y se va haciendo cada vez más regular, un elemento, un objeto, que no parece pertenecer a ese entorno, pero que se ocultaba camuflado en él, se eleva. La cámara no se acerca, pero lo sigue en su movimiento vertical hacia lo alto. Un tal desplazamiento de la mirada no puede ser antropomorfo, no corresponde con las posibilidades de un cuerpo humano. Elevada hasta la cima de los árboles, esa mirada permanece inmóvil cuando lo que se puede identificar como una nave espacial, se aleja dejando detrás, en el aire, una marca efímera, como una puerta temporal.

- 27 Es a través de una deconstrucción de lo real que lo irreal es posible, y en ese sentido, si la película se abre a un análisis desde una perspectiva posthumanista, es como resultado de un proceso que se podría decir surrealista, es decir, de un desvelamiento de la realidad hacia el encuentro con lo maravilloso.
- 28 En *Memoria*, es de una memoria colectiva y no individual de lo que se trata, y dicha memoria no se limita tampoco solo al pasado, sino que se abre igualmente hacia al futuro. El espectador puede entonces aceptar el final de la película solamente si ha recorrido el camino que ha llevado hasta allí, así como las múltiples indeterminaciones y pasajes de lo real a lo onírico, de lo racional a lo irracional. Más que lo visual, es la inmaterialidad aparente del sonido la que permite transportar, atravesando diferentes barreras, esta apertura definitiva.

Conclusión

- 29 Es posible que esa idea de una utopía común entre el surrealismo y el posthumanismo se configure en la aceptación y la apertura a lo irracional y a lo múltiple, y eso bajo la forma de una revalorización de las escalas, de lo íntimo a lo cósmico, y sobre todo del poder transformador de lo irracional, de aquello que escapa a la lógica. Pero, sobre todo, a través y como consecuencia de lo anterior, en la posibilidad de una superación de ciertas prerrogativas humanistas. Breton lo anuncia en 1942 con su teoría de los *Grands transparents* en *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*:

El hombre tal vez no sea el centro, el *punto focal* del universo. Podemos dejarnos seducir por la idea de que existen por encima de él, en la escala animal, seres cuyo comportamiento le es tan ajeno como el suyo puede serlo a la efímera o a la ballena. En principio, nada se opone a que dichos seres escapen perfectamente de su sistema de referencias sensoriales gracias a un camuflaje de cualquier naturaleza que queramos imaginar, pero cuya *teoría de la forma* y el estudio de los animales miméticos plantean ya las posibilidades. No hay duda de que el mayor campo especulativo se ofrece a esta idea, aunque tiende a situar al hombre en las modestas condiciones de interpretación de su propio universo, en el que el niño se complace en percibir una hormiga desde abajo cuando acaba de patear el hormiguero¹⁸.

- 30 En *Memoria*, el ser humano no es ciertamente la medida de las cosas. No solo es la realidad creada por el ser humano en una sociedad concreta la que se cuestiona y se desvela, sino el ser humano mismo junto con su sistema intelectual y cultural de autoelevación.
- 31 Jessica experimenta una metamorfosis provocada por múltiples trasgresiones de las fronteras de su humanidad, aquellas de su percepción, aquellas del lugar físico que ocupa su cuerpo, aquellas de sus certezas... pero esta metamorfosis no es una revelación, es un viaje. El personaje del segundo Hernán no es un humano, él no puede soñar, pero Jessica sí, y lo hace, sueña y se pierde incluso en ese acto. La unicidad de su ser, o más precisamente la ilusión de esa unicidad, cede su lugar a lo múltiple, y es así

como su identidad se borra, se evapora en el espacio y en el tiempo. La concepción misma de su humanidad es relativizada, pero sobre todo el lugar no central que ocupa en el conjunto de seres y objetos que existen. Esas transgresiones, o mejor, esos pasajes al otro lado de las fronteras, implican en consecuencia su desaparición, en tanto ser individual, separado, para integrar una realidad más vasta y fundirse así en la memoria del mundo, o en el «inconcebible universo¹⁹».

BIBLIOGRAFÍA

Referencias bibliográficas

Besnier, Jean-Michel, 2009, *Demain les posthumains. Le futur a-t-il encore besoin de nous ?*, Paris, Hachette.

Borges, Jorge Luis, 1989, «Funes el memorioso», in *Artificios, Obras completas I (1923-1949)*, Barcelona, María Kodama y Emecé, [1944].

Borges, Jorge Luis, 1989, «El Aleph», in *El Aleph, Obras completas I (1923-1949)*, Barcelona, María Kodama y Emecé [1949].

Borges, Jorge Luis, 1989, «Arte poética», in *El Hacedor, Obras completas II (1952-1972)*, Barcelona, María Kodama y Emecé [1960].

Breton, André, 1988, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, [1924], t 1.

Breton, André, 1999, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, [1942], t 3.

Joubert, Alain, 2018, *Le cinéma des surréalistes*, Paris, Éditions Maurice Nadeau.

Lautréamont, Isidore Ducasse, 2009, *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, [1868].

Tello, Carlos, 2021, *Du postmodernisme au posthumanisme*, Paris, Hermann.

Allouche, Claire – Uzal, Marcos, « L'explosion intérieure: Entretien avec Apichatpong Weerasethakul », *Cahiers du cinema*, n° 781, Le Monde, 2021, p. 12-16.

Filmografía

Buñuel, Luis, 1929, *Un Chien andalou*, 21 min.

Tourneur, Jacques, 1949, *I Walked with a Zombie*, RKO Radio Pictures, 69 min.

Weerasethakul, Apichatpong, 2021, *Memoria*, Anna Sanders Films, *Burning Blue*, *Illuminations* Films, et. al., 136 min.

NOTAS

1. Breton 1988 [1924], p. 334.
2. «Les utopies que l'on qualifie de "posthumaines" sont comme toutes les utopies : elles se construisent à partir d'un contexte historique qu'elles rejettent systématiquement. En l'occurrence, leur repoussoir, l'ancien monde avec lequel elles proposent la rupture, c'est le xx^e siècle décrit comme une période ayant imposé un ordre mortifère et endigué tout ce qui promettait d'émerger. C'est l'ennui d'être ce qu'on est qu'il faut secouer, parce qu'il s'accommode de l'entropie qui mine l'histoire des hommes. Héritiers, sans toujours le savoir, du surréalisme, les utopistes du posthumain entendent faire prévaloir la cause de l'imaginaire et orchestrer systématiquement la subversion, en mobilisant les forces de la science et de la technologie»: Besnier 2009, p.47. Excepto indicación contraria, todas las traducciones son del autor de este artículo.
3. Desde finales de los años 1990, en el campo de la salud en particular, la importancia de las biotecnologías ha aumentado considerablemente, sobre todo en lo que concierne al diagnóstico de enfermedades y a la producción de medicamentos. Más precisamente, es cuando se combinan con otros campos científicos y tecnológicos que adquieren el estatus de problemáticas sociales. Junto con las nanotecnologías y las nanociencias, las tecnologías de la información y las ciencias cognitivas, las biotecnologías conforman las tecnologías convergentes, llamadas igualmente NBIC.
4. Se pueden identificar seis discursos principales: el transhumanismo, la singularidad tecnológica, el ciberpunk, la transgresión de fronteras humanas, el apocalipsis (y el post-apocalipsis), y las críticas al humanismo (abhumanismo, antihumanismo jerárquico y antihumanismo pesimista). Ver: Tello 2021, pp.9-38.
5. «Mon rêve de cette dernière nuit, peut-être poursuit-il celui de la nuit précédente, et sera-t-il poursuivi la nuit prochaine, avec une rigueur méritoire. C'est bien possible, comme on dit. Et comme il n'est aucunement prouvé que, ce faisant, la "réalité" qui m'occupe subsiste à l'état de rêve, qu'elle ne sombre pas dans l'immémorial, pourquoi n'accorderais-je pas au rêve ce que je refuse parfois à la réalité, soit cette valeur de certitude en elle-même [...] ? [...] Le rêve ne peut-il être appliqué, lui aussi, à la résolution des questions fondamentales de la vie ? [...] Je prends, encore une fois, l'état de veille. Je suis obligé de le tenir pour un phénomène d'interférence. Non seulement l'esprit témoigne, dans ces conditions, d'une étrange tendance à la désorientation (c'est l'histoire des lapsus et méprises de toutes sortes dont le secret commence à nous être livré), mais encore il ne semble pas que, dans son fonctionnement normal, il obéisse à bien autre chose qu'à des suggestions qui lui viennent de cette nuit profonde dont je le recommande», Breton 1988 [1924], pp.317-318.
6. Borges 1989 [1944], pp. 485-490.
7. Breton 1988 [1924], p. 311.
8. Borges 1989 [1960], p. 221.
9. Allouche & Uzal 2021, p. 14.
10. «La résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité», Breton 1988 [1924], p. 319.
11. «Un jour, quelques années avant de débiter ce projet, j'ai entendu comme le son d'une explosion. J'ai cru que ça provenait de l'extérieur avant de me rendre compte qu'il était à l'intérieur de ma tête. Et ce son revenait régulièrement, surtout tôt le matin. Pendant des mois, je

n'ai pas su ce que c'était, jusqu'à ce que je fasse une recherche sur Internet et que j'apprenne que je souffrais probablement de ce qu'on appelle le "syndrome de la tête qui explose". C'est comme si votre crâne était en métal et que quelqu'un faisait claquer un élastique à l'intérieur. Ce son vous met dans un état second». Allouche & Uzal 2021, p. 14.

12. «Je crois que ma Jessica, comme celle de Tourneur, n'existe pas vraiment: elle a une dimension surréelle, qui ne peut exister que par le cinéma». Allouche & Uzal 2021, p. 14.

13. «Les frontières humaines sont certes des éléments qui servent à délimiter et donc à définir, mais ce sont également l'évocation des interstices, des espaces d'échanges qui se créent aux confins de l'humanité et qui interrogent des aspects concernant l'identité, le genre, le corps, le réel, mais aussi les limites morales ou une conception spatio-temporelle qui définirait l'existence humaine». Tello 2021, p. 22.

14. Se puede pensar en las célebres imágenes formuladas por Lautréamont, y celebradas por Breton: «Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces; ou encore, comme l'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure; ou plutôt, comme ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même caché sous la paille; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!». Lautréamont 2009 [1868], p. 227.

15. «[I]ntraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu», Breton 1988 [1924], p. 315.

16. «Ce que ne possède pas le nonsense, en définitive, c'est la Raison, ou ce que l'on nomme "sens commun". Ne cherchant pas à discerner le vrai du faux, mais bien à les confondre, le nonsense évite soigneusement la méthode discursive, et échelonne ses jugements suivant un ordre parfaitement arbitraire. Ce qui ne l'empêche nullement de disposer d'une logique particulière», Joubert 2018, p. 200.

17. Borges 1989 [1949], p. 623. Cabe señalar igualmente la presencia de un apellido homónimo del personaje central de *Memoria* en ese cuento de Borges «[...] vi un cáncer en el pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemon Holland [...]», p. 625. Philemon Holland (1552-1637) fue, efectivamente, traductor de Plinio al inglés.

18. «L'homme n'est peut-être pas le centre, le point de mire de l'univers. On peut se laisser aller à croire qu'il existe au-dessus de lui, dans l'échelle animale, des êtres dont le comportement lui est aussi étranger que le sien peut l'être à l'éphémère ou à la baleine. Rien ne s'oppose nécessairement à ce que ces êtres échappent de façon parfaite à son système de références sensoriel à la faveur d'un camouflage de quelque nature qu'on voudra l'imaginer mais dont la théorie de la forme et l'étude des animaux mimétiques posent à elles seuls les possibilités. Il n'est pas douteux que le plus grand champ spéculatif s'offre à cette idée, bien qu'elle tende à placer l'homme dans les modestes conditions d'interprétation de son propre univers où l'enfant se plaît à concevoir une fourmi du dessous quand il vient de donner un coup de pied dans la fourmière», Breton 1999 [1942], p. 14.

19. «Vi el Aleph desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo». Borges 1989 [1949], p. 626.

RESÚMENES

A partir de dos conceptos centrales del surrealismo, el sueño y la transformación de lo real, el presente artículo busca aproximarlos a los discursos epistemológicos del posthumanismo, y ello a través del largometraje *Memoria* de Apichatpong Weerasethakul. Más allá de querer establecer una filiación directa entre el surrealismo y el posthumanismo, se trata de ver las posibilidades y las mutaciones de esos conceptos mencionados a partir de su formulación surrealista, para lo cual se evoca igualmente la obra de Jorge Luis Borges, autor que no se inscribe en esos movimientos.

À partir de deux concepts essentiels du surréalisme, le rêve et la transformation du réel, cet article cherche un rapprochement avec les discours épistémologiques du posthumanisme, et cela dans le film *Memoria* d'Apichatpong Weerasethakul. Plus que de vouloir établir une filiation directe entre le surréalisme et le posthumanisme, il s'agit de voir les possibilités et les mutations des concepts mentionnés à partir de leur formulation surréaliste, c'est pourquoi est également évoquée l'œuvre de Jorge Luis Borges, qui ne s'inscrit pas dans ces mouvements.

Drawing on two essential concepts of surrealism—the dream and the transformation of reality—this article seeks to establish a link between the aforementioned concepts and the epistemological discourses of posthumanism, through an analysis of the film *Memoria* by Apichatpong Weerasethakul. Beyond wanting to establish a direct affiliation between surrealism and posthumanism, this article seeks to explore the possibilities and mutations of those concepts in their surrealist formulation. This is why the work of Jorge Luis Borges—who does not take part in these movements—is also mentioned.

ÍNDICE

Palabras claves: Weerasethakul (Apichatpong), Breton (André), Borges (Jorge Luis), surrealismo, posthumanismo, cine, sueño, siglo XXI

Mots-clés: Weerasethakul (Apichatpong), Breton (André), Borges (Jorge Luis), surréalisme, posthumanisme, cinéma, rêve, XXIe siècle

Keywords: Weerasethakul (Apichatpong), Breton (André), Borges (Jorge Luis), surrealism, posthumanism, cinema, dream, 21st century

AUTOR

CARLOS TELLO

Université Paris-Est Créteil – (Imager) EA 3958

Carlos Tello est chercheur, enseignant et programmateur de films. Docteur en Littérature comparée et cinéma de l'université Paris Cité, ses dernières publications sont *Du postmodernisme au posthumanisme (dir)* [2021], *Lucrecia Martel, Zama* [2022] et *Antihumanisme(s). Formes, réflexions et représentations de trois critiques de l'humanisme (dir)* [2023]. Il est fondateur et directeur du Festival de Cinéma Latino-américain de Paris (Festival CLaP). Mail institutionnel: carlostellorueda@gmail.com

Recensions

Reseñas
Recensões
Reviews

Alberto José Campillo Pardo,
Comerciantes, censores y bibliotecas.
Circulación del libro entre España y
Nueva Granada en el siglo XVIII

Universidad del Rosario, Universidad Autónoma Metropolitana y
Pontificia Universidad Javeriana, 2023

David Martín López

REFERENCIA

Alberto José Campillo Pardo, *Comerciantes, censores y bibliotecas. Circulación del libro entre España y Nueva Granada en el siglo XVIII*, Universidad del Rosario, Universidad Autónoma Metropolitana y Pontificia Universidad Javeriana, 2023. ISBN: 9789585000872/9789585000865.

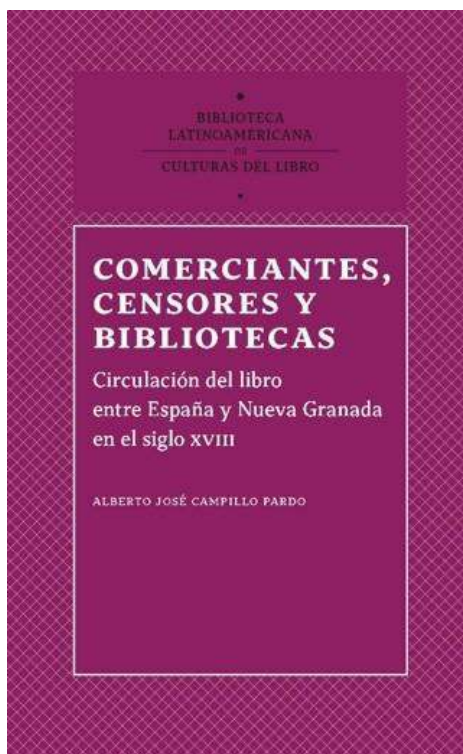
1 La obra de Alberto J. Campillo Pardo, doctor por la Universidad de Sevilla e investigador posdoctoral “Margarita Salas” en el momento de redacción de estas palabras, aborda el apasionante mundo de la transmisión de conocimiento e ideas y de cómo se produjo a través del tráfico de libros entre ambas orillas hispánicas del Atlántico, concretamente en el siglo XVIII. A través de sus páginas, el lector podrá entender quiénes participaron en la circulación atlántica del libro, qué herramientas utilizaban para ello y con quiénes se relacionaban.

2 Como señala el propio autor, el objetivo principal de este trabajo es el análisis de qué obras viajaban a Nueva Granada, qué temáticas trataban, en qué idioma iban escritas y con qué frecuencia viajaban para intentar observar ciertos patrones tanto en el consumo de libros, como en la actividad de impresores y mercaderes. En

palabras del autor, este análisis en profundidad permite “rebatir la visión que se ha construido sobre la colonia como un mundo aislado oscurantista ignorante y desconectado de las discusiones que se daban al otro lado del océano durante esta época”.

3 Las fuentes empleadas en este estudio proceden fundamentalmente, (aunque no sólo) de tres archivos: Archivo General de Indias, Archivo General de la Nación de Colombia y Archivo Histórico Nacional de España. Del primero caben resaltar los registros de navío a Cartagena, así como las licencias inquisitoriales presentes tanto en ellos, como en la colección de licencias del Tribunal del Santo Oficio para embarcar libros que contienen las memorias de los que viajaban, los censores que las revisaban y los comerciantes que los cargaban. Todo ello sirve para comprender la dimensión del control inquisitorial en la circulación del conocimiento en el Setecientos. Junto al archivo sevillano, el otro gran fondo consultado es el Archivo General de la Nación de Colombia, del que aparecen analizadas una importante tipología de fuentes más allá de lo que es puramente el libro impreso: inventarios *post mortem*, procesos inquisitoriales, ordenanzas reales, acuerdos de las Reales Audiencias, cartas entre libreros y particulares y los inventarios de varios colegios jesuitas realizados tras la expulsión de 1767.

4 Uno de los aspectos más interesantes de este libro es la amplitud de su enfoque y la atención que muestra a todos los elementos que habría en torno a ese intercambio transoceánico de libros: quién compra y vende, quién es el intermediario, cómo se transportan, cuál podría ser el uso de esos libros, la relación de esos agentes con las administraciones civil y religiosa, etc. En este último punto, no sólo se atiende al aspecto económico, sino que también se estudian las implicaciones religiosas que tendría el envío de esos libros y el control inquisitorial que habría para evitar la



circulación de obras heréticas o de enseñanza dudosa. Para el autor, este detalle es fundamental porque la orden de embarque en la Casa de Contratación estaba supeditada a la licencia inquisitorial. No obstante, como Campillo concluye en su estudio, el desarrollo de estos procedimientos dependió del lugar y de las personas que lo llevaran a cabo, dándose varios casos de libros sin licencia que embarcaban inicialmente y de los que llamaba la atención un segundo inquisidor que revisaba el envío. Por otra parte, relacionado con estos controles estarían las licencias que tendrían algunos individuos para poder viajar y poseer ese tipo de obras.

- 5 Dentro del análisis de este control es reseñable que no sólo se presente como un medio para evitar la transmisión de ideas vinculadas a conversos y protestantes, como fue más común en los siglos anteriores. Como señala el autor, este control va a estar más relacionado en el XVIII con el temor a la transmisión de nuevas ideas políticas que ponían en jaque la legitimidad de la monarquía, como fue el caso de las ideas liberales vinculadas a la Ilustración y, a finales de siglo, a los procesos revolucionarios burgueses que tuvieron lugar en Francia y Norteamérica, que pudieron estar en la base de las diferentes independencias coloniales de la América hispánica.
- 6 Otro elemento más sobre el que llama la atención el autor a la hora de analizar la circulación libraria entre ambas orillas del Atlántico es cómo se producía el transporte de los libros, siendo fundamental la evolución del sistema de flotas a lo largo del siglo XVIII y la introducción de los navíos sueltos, que dinamizaron el comercio oceánico desde la Casa de Contratación. Junto a ello, también señala la implicación de diferentes compañías comerciales que se convertirían en actores importantes dentro del comercio con las colonias. De esta manera, y sin ser el objeto principal del mercado, a través de la circulación de libros se puede observar la libertad comercial que hubo a lo largo del XVIII, existiendo una gran variedad de personajes que hacían el viaje hacia la Nueva Granada con el fin de comerciar con libros y de surtir de conocimiento a este territorio.
- 7 Junto a todo esto, Campillo hace un trabajo tedioso en ocasiones, pero muy gratificante al recibir los resultados, como es la localización de las obras listadas en las fuentes consultadas a través de su búsqueda en diferentes bases datos, especialmente el caso de Kobino, correspondiente al virreinato de Nueva España. Es especialmente destacado su uso para rastrear incluso aquellas obras cuyo título estaría señalado de manera incompleta.
- 8 A nivel estructural, el estudio gira en torno a tres elementos: el control inquisitorial, el comercio y la circulación de los libros y, en tercer lugar, las bibliotecas y los lectores hacia Nueva Granada. Estas temáticas están organizadas en cuatro capítulos, que nos hablan del libro, el control, las redes de comercio y las bibliotecas. En el caso del primer capítulo, “El libro y su circulación en el Imperio español”, se plantean diferentes cuestiones relativas al libro, el comercio y las censuras que se realizarían para la impresión del libro. El segundo capítulo, “Control, censura y libros prohibidos en la Nueva Granada”, hace referencia al análisis de aquellas licencias y permisos que concedería la Inquisición o la revisión que harían esos inquisidores de los libros concedidos. Aquí también tendríamos aquel análisis sobre la eficacia o ineficacia inquisitorial a la que hacía referencia antes y cómo hubo algunos individuos que tenían permisos especiales para transportar libros prohibidos al continente americano.
- 9 En el tercer capítulo, “Las redes de comercio: mercaderes, religiosos y particulares”, se presenta cómo evolucionó este intercambio comercial de libros tanto entre religiosos como seculares. De esta manera, se hace un recorrido cronológico de cómo fueron

influyendo también las políticas de los Borbones en relación con el comercio americano, entrando luego en detalle en el estudio de algunos mercaderes y sus conexiones, así como en lo relativo al papel que tuvieron jesuitas, dominicos y franciscanos en la circulación de ideas y libros. El cuarto capítulo, “Circulación de bibliotecas en el siglo XVIII”, sería el análisis de diferentes bibliotecas de órdenes religiosas, bibliotecas particulares, bibliotecas profesionales y bibliotecas de personajes relacionados con el ámbito gubernamental. En él no sólo se habla de qué libros habría en cada una de ellas, sino que también se analiza su tipología, tomando una como ejemplo en cada uno de esos espacios. Entre las conclusiones a las que llega el autor en este último capítulo queremos destacar dos: por una parte, la amplia variedad de escritos que tendrían las órdenes religiosas, especialmente los jesuitas, que irían más allá de los instrumentos de la evangelización y el apostolado, con obras punteras en el conocimiento científico y humanístico; por otra, que las bibliotecas privadas y de miembros de la autoridad gubernamental se muestran como las herramientas cotidianas de sus correspondientes trabajos, como se puede ver en los ejemplos del cirujano Juan de Ayllón y de Juan Gutiérrez de Piñeres, Visitador General de la Nueva Granada y regente de la Audiencia de Santa Fe.

- 10 Junto a una amplia bibliografía y referencias documentales, la investigación viene acompañada de una serie de anexos que permiten completar la información y los análisis presentados a lo largo del estudio. Entre estos, nos encontramos con cuatro: 1) tipos de licencias inquisitoriales y sus agentes; 2) listado de cargadores con el número de envíos anuales de libros desde 1717 hasta 1778; 3) listado de pagadores por año y número de encargos desde 1717 hasta 1778; y 4) embarcaciones que llevaron cargamentos de libros a Nueva Granada, haciendo referencia al nombre de la embarcación, el maestre y el número de registros de libros que hay en cada uno de ellos en las mismas fechas que los anteriores.
- 11 En conclusión, este libro nos acerca de manera completa, clara y en profundidad a lo que consistió la circulación de conocimiento a lo largo del siglo XVIII y las implicaciones sociales, económicas, políticas y culturales que pudo tener el libro en el siglo de la Ilustración.

AUTORES

DAVID MARTÍN LÓPEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

M.^a Elena Díez Jorge (ed.), *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*

Oviedo, Trea, 2022

Borja Franco Llopis

REFERENCIA

M.^a Elena Díez Jorge (ed.), *Sentir la casa. Emociones y cultura material en los siglos XV y XVI*, Oviedo, Trea, 2022, 495 p., ISBN: 978-84-19525-47-5

- 1 Los estudios sobre cultura material están proliferando en los últimos años desde múltiples enfoques. Se está analizando el objeto en sí desde el punto de vista matérico y sus procesos de fabricación, su valor económico y los circuitos de consumo y comercio, en paralelo al cuestionamiento de cómo a través de estas manufacturas es posible reconstruir la vida cotidiana de quienes los crearon y/o compraron. A este entramado metodológico se han ido incluyendo nuevas capas, principalmente en contextos interculturales como los que se dieron en la península ibérica durante el medievo y la edad moderna, donde, además de todo lo citado con anterioridad, los objetos fueron portadores de identidades en su contemporaneidad a la par que, con el paso del tiempo, la historiografía, principalmente durante los siglos XIX y XX, proyectaba también en ellos otras, muchas veces impostadas y marcadas por una visión monolítica y de enfrentamiento entre credos, que poco o nada tenía que ver con el contexto originario. Las últimas tendencias historiográficas caminan también a añadir un nuevo elemento que enriquece (o complica), todavía más, el análisis de dicha cultura material: el estudio de las emociones. Sobre todos estos asuntos versa el libro coordinado por la catedrática de la Universidad de Granada M.^a Elena Díez Jorge, investigadora principal del proyecto que vehicula la publicación: «Vestir la casa: espacios, objetos y emociones en los siglos XV y XVI», financiador del volumen resultante.
- 2 Se trata de un estudio coral, compuesto de quince artículos, dividido en seis bloques, cuyos títulos juegan con los conceptos citados con anterioridad. A pesar del gran número de investigadores que participan, provenientes de disciplinas muy diversas (historia, historia del arte, filología, antropología, etc.) y de dedicarse a enclaves interrelacionados políticamente pero con realidades distintas (la península ibérica y territorios de ultramar) guardan una coherencia poco habitual en este tipo de publicaciones. Todos los textos parten de las mismas preguntas de investigación y tratan de dar respuesta a través casos de estudios particulares que, contextualizados, sirven para crear una cartografía cronológica y geográfica no solo de dichos objetos sino también de las emociones que despertaron en aquel momento.
- 3 El primero de los bloques presenta un largo estudio introductorio a cargo de la coordinadora del volumen. Su lectura es fundamental para entender el conjunto del libro, pues no solo realiza un completo, detallado y crítico estado de la cuestión de la metodología de la «historia de las emociones», una aproximación que lleva ya más de dos décadas de historia, no sin controversia por la capacidad que tenemos, a día de hoy, de reconstruir dichos sentimientos y su parcialidad a través de la visión fragmentada de las fuentes, sino que también aplica dicha metodología al análisis de un caso de estudio: el de Leonor de Montalván. Con ello trata de ratificar la validez de esta tendencia



historiográfica y la necesidad de leer las fuentes desde un prisma diverso para obtener nuevos datos y visiones del pasado. Como anécdota, introduce un elemento más: el de la visualidad. Colaborando con especialistas en ilustración, a modo de viñetas distribuidas a lo largo del capítulo, muestra cómo serían los personajes de esta historia, los objetos de los que dispusieron y los posibles sentimientos que desarrollaron a lo largo de su vida, documentada con fuentes de archivo. He de reconocer que se trata de un capítulo valiente, pues el que suscribe estas líneas tiene ciertas reticencias sobre el modo de reconstruir estas emociones en el pasado, compartidas por otros historiadores, como Peter Burke, que cuestionaron tal método, pero aquí llega la autora a convencernos de su validez, y sugiere al lector a que el resto de casos de estudio que plantea el volumen sea visto desde otra mirada.

- 4 No es lugar aquí de resumir el resto de capítulos, pero nos llama la atención el interés filológico que presentan en su conjunto. La atención minuciosa del valor de cada palabra, sea en fuentes árabes o cristianas, algo que ya sucedió en otros volúmenes resultantes de proyectos coordinados por estas investigadoras. Las palabras definen y moldean, clasifican y determinan. Pero el estudio que de ellas se hace aquí no es cerrado, dependen de contextos geográficos y cronológicos, y tienen en cuenta el carácter polisémico de diversos términos y su valor cambiante. Por ello ratifica que es necesario el estudio comparado de fuentes de archivo con otras literarias y visuales, de modo paralelo, sin jerarquías.
- 5 Otras de las virtudes del volumen es la de plantear la discusión en términos de vida pública y privada, interiores y exteriores, y, con ello, además, incluir el elemento de la memoria como conformador de dichas emociones. Se estudia la presencia y la ausencia, los espacios que dichos objetos ocupan y la razón de que así fuera. No se descuida ningún aspecto, no deja ningún lado del poliedro por escudriñar. Desde una visión global que presenta el texto de Passini y Yuste o Núñez-González, a otras más concretas dedicadas a los tejidos (Mazzoli y Serrano Niza), el aseo (Aranda), la mesa (Álvaro Zamora) o la muerte (Caballero), planteando un debate, incluso entre lo secular y lo eclesiástico; entre lo cristiano, lo judío y lo islámico; todo ello con las múltiples capas de percepción que la documentación de archivo y la literatura coetánea permiten reconstruir. Cada ensayo es un ejercicio de microhistoria que, en su conjunto, plantea una visión nueva, donde no solo se «hace hablar» a los objetos, como hasta ahora había sucedido, sino también a quienes los disfrutaron.
- 6 En resumen, y por todo lo dicho, este libro puede convertirse no solo en una fuente de consulta de casos concretos de estudio, sino en un modelo metodológico de cómo afrontar la historia de los objetos desde la historia de las emociones.

AUTORES

BORJA FRANCO LLOPIS

UNED

Moisés Peixoto Soares, *Mulheres
escravas: trabalho, alforria e mobilidade
social (Piedade de Iguaçú e Santo
Antônio de Jacutinga, Rio de Janeiro,
1780-1870*

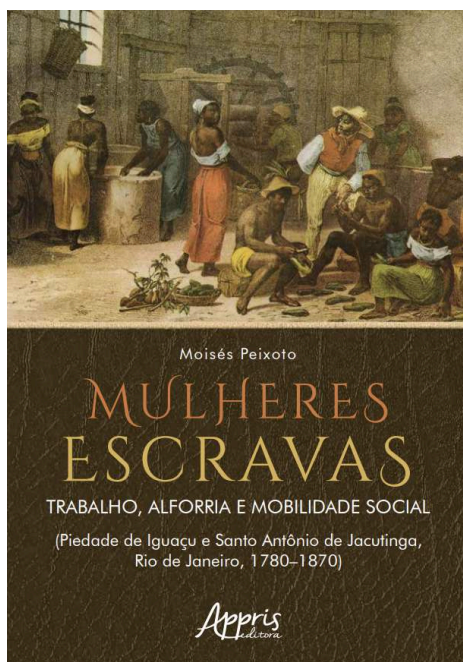
Curitiba: Appris, 2022

Eduardo Corona Pérez

REFERENCIA

Soares, M. P., *Mulheres escravas: trabalho, alforria e mobilidade social (Piedade de Iguaçú e Santo Antônio de Jacutinga, Rio de Janeiro, 1780-1870)*, Curitiba: Appris, 2022, 205 páginas. ISBN: 978-65-250-2320-5.

- 1 Aunque estamos ante una publicación que nació fruto de una «*dissertação de mestrado*» —el equivalente en España al Trabajo Fin de Máster—, el libro de Moisés Peixoto Soares constituye una obra madura y referencial. El autor, que se doctoró en el año 2019, estuvo dirigido por Roberto Guedes Ferreira. Este profesor pertenece a una generación de historiadores brasileños que, tributarios de la obra de Gilberto Freyre e influenciados por la historiografía demográfica, económica y social estadounidense de los años 1960 y 1970, revolucionaron el campo de estudios de la esclavitud durante las últimas décadas del siglo XX y el primer decenio del XXI. Así, esta «nueva» generación, a partir del uso masivo y cruzado de variados tipos documentales (registros parroquiales, mapas de población, fondos notariales, documentación judicial civil y eclesiástica, etc.), comenzó a prestar atención a cuestiones que no estaban debidamente colocadas en el debate historiográfico, como la esclavitud urbana, la superación del marco restricto de Trento en torno a la institución de la familia en contextos esclavistas, los procesos de manumisiones o el papel desempeñado por esclavas, horras y sus descendientes libres en la sociedad colonial/imperial. De este modo, la renovación historiográfica brasileña ha generado durante las últimas décadas una historia mucho más compleja y rica de la esclavitud, constatando la extensión de las pequeñas propiedades esclavistas en ambientes urbanos y rurales, de los múltiples modelos de familia, de los diferentes usos económicos dados a los esclavos, de las diferentes formas de acceso a la libertad, de la movilidad experimentada por personas manumitidas —especialmente entre las mujeres—, y de las intensas dinámicas de mestizajes biológicos y culturales, como ha puesto de manifiesto recientemente E. F. Paiva en el libro coordinado por Pérez, Corona, Paiva y Fernández Chaves.
- 2 El libro de Soares, plenamente integrado en esta historiografía, es ya una referencia fundamental por méritos propios. En primer lugar, porque el objeto de análisis lo constituyen dos núcleos de población eminentemente rurales del *Recôncavo* de la bahía de Guanabara. Efectivamente, la producción y comercialización de alimentos, muy especialmente la harina de mandioca, se sitúan en el centro de la actividad económica de Piedade de Iguaçú y Santo Antônio de Jacutinga, situadas en el *hinterland* de la ciudad de Río de Janeiro. El estudio ha revelado, como en otras villas y ciudades brasileñas de los siglos XVIII y XIX, que las poblaciones esclavas y horras de las áreas rurales también participaron de procesos amplios de manumisiones y de movilidad social. Un segundo aspecto que destacar del libro es la diversidad de fuentes empleadas. El autor se ha basado en un importante *corpus* documental compuesto de registros de bautismos, matrimonios y enterramientos, tipos notariales como cartas del alhorría, testamentos e inventarios *post mortem*, visitas pastorales, documentación jurídica y relatos de viajeros



(pp. 188-191). Sin embargo, el uso masivo de fuentes no califica de por sí a un trabajo de investigación histórica. Además de relacionar sistemáticamente manumisiones en la pila bautismal, por escritura pública de ahorramiento y por vía testamentaria, Soares ha superado, en mi opinión, un debate estéril, sin recorrido: el del análisis cualitativo frente al cuantitativo (o viceversa), como si constituyesen modelos antagónicos. El autor ha sabido reconstruir de forma minuciosa múltiples trayectorias individuales y familiares a partir del cruzamiento fino y preciso de la documentación. No obstante, esas microhistorias de subalternos, como la de la esclava Custódia de Souza (pp. 176 ss.), deben estar incardinadas en su realidad histórica. Luego, si bien es verdad que la Historia social ha de ser una historia de personas y de sus complejas y a veces contradictorias relaciones, no debe pasarse por alto que lo que no se cuantifica no se puede medir y, por tanto, estudiar. De este modo, como «mucho» o «poco» no revelan absolutamente nada, el lector también encontrará en este libro un completo aparato estadístico que ayuda, sin duda, a entender mejor la dimensión histórica de las trayectorias y de los fenómenos estudiados. Todo ello, auspiciado por un conocimiento amplio de la historiografía, lo que le ha permitido apoyarse en un sólido aparato crítico, metodológico y conceptual en torno a las informaciones contenidas en las fuentes.

- 3 El libro se compone de un apartado de introducción, donde el autor repasa las fuentes empleadas y las líneas teórico-metodológicas que dan cuerpo a la investigación, de cuatro capítulos, de conclusiones y de un pertinente listado final de fuentes y referencias bibliográficas.
- 4 En el primero de los capítulos, Soares realiza un repaso de la localización y la dinámica socioeconómica y demográfica de Iguazu y Jacutinga, ubicadas entre ríos y caminos que facilitaron la comunicación y la circulación de personas y productos con Río de Janeiro y la bahía de Guanabara. La proximidad de estos núcleos a la ciudad carioca y al puerto del Valongo permiten explicar el importante volumen alcanzado por sus poblaciones esclavas, con un 56-54% del total de los habitantes en la primera y un 60-65% la segunda (p. 41). Se trata de un contingente esclavo que, como en tantas otras villas y ciudades de los mundos ibéricos, presentó altas tasas de ilegitimidad, con un 50-60% de hijos de madre esclava que no registraron padre conocido. Ello sería el reflejo de la extensión de familias matrifocales (pp. 48-50). Asimismo, el autor destaca que la mayor parte de los esclavos habrían sido destinados a la producción agrícola, especialmente en el cultivo y producción de harina de mandioca. En este sentido, el carácter rural de Iguazú y Jacutinga no se tradujo en grandes planteles esclavistas, sino en un escenario social compuesto por muchos pequeños propietarios de esclavos, con una media de 5,2 cautivos por señor (pp. 59-60).
- 5 La constitución de familias, la producción agrícola y la proximidad espacial entre señores y esclavos posibilitó la movilidad social a través de la manumisión, abordada en los siguientes tres capítulos. La alhorría, dialogando con la historiografía precedente, es entendida por el autor como una concesión señorial para el buen gobierno de los esclavos. La previsión de una posible libertad serviría, por un lado, para encauzar las tensiones producidas en el seno de la sociedad esclavista a través de la pretensión de los señores, la búsqueda de los esclavos del buen comportamiento y de un marco flexible de relaciones. Por otro lado, la consecución de la alhorría aumentaría el prestigio señorial con el paso de una dependencia jurídica a otra clientelar, de manera que los procesos de manumisiones, más que subvertir el orden social, reproducían y reforzaban las jerarquías preexistentes.

- 6 En el caso de la libertad concedida a los recién nacidos de madre esclava en la pila bautismal, abordado en el segundo capítulo, estaban condicionadas a las acciones de los padres para con sus señores, entre las cuales estaban la obediencia, los buenos servicios prestados, la amistad y, en no pocos casos, relaciones sexuales-afectivas entre amos y esclavas. Con todo, no fue una práctica común, pues apenas afectó al 2% del total de los esclavos bautizados de ambos núcleos de población (p. 77).
- 7 Más numerosas fueron las manumisiones concedidas por carta de alhorría y, sobre todo, por vía testamentaria, abordadas en el tercer y el cuarto capítulo respectivamente. Estas libertades constituían una prerrogativa señorial que se forjaba en el cotidiano de las relaciones entre amos y esclavos. Un universo relacional repleto de tensiones, «*mas também de amistosidade, emoldurada por interesses políticos, morais, religiosos e econômicos*» (p. 108). El perfil de los señores de Iguazu y Jacutinga responde, fundamentalmente, al de hombres casados y con herederos, siendo la mayor parte pequeños propietarios productores de alimentos. En el caso de las mujeres, cuando no eran horras, es decir, antiguas esclavas, eran administradoras de sus dotes y herencias. Así, a pesar de la aparente dificultad para obtener la alhorría, los esclavos poseídos por señores con familia fueron más premiados con la libertad. Para Moisés Peixoto, la alhorría formaba parte de un proyecto familiar señorial que, al mismo tiempo, otorgaba estatus a los amos y reproducía el orden social con la producción de nuevos «dependientes». Por tanto, el horizonte de la libertad hacía que los esclavos canalizaran todos los esfuerzos en alcanzarla, de manera que no despreciarían ningún tipo de relación (pp. 109-115, pp. 144-148).
- 8 Entre las motivaciones, sólo el 12 y el 14% de las alhorrías concedidas en cartas notariales y en testamentos indican algún tipo de pago (p. 111, p. 161). De forma general, los señores liberaron a sus esclavos por una multiplicidad de factores en los que confluían valores religiosos, afectivo-personales y familiares, así como la obediencia y disciplina. Asimismo, no puede desdeñarse el papel que los familiares de los cautivos ejercieron en los procesos de manumisiones, y es que algo más de un 10% de los ahorramientos se corresponderían con los buenos servicios prestados, sobre todo, por las madres esclavas, cruciales en la liberación de sus hijos (p. 115). Sin embargo, sí que se documenta una diferencia importante en los resultados de ambas tipologías: si el 65% de las alhorrías concedidas por carta se concedieron sin ninguna condición (p. 125), casi el 60% de las testamentarias fueron condicionadas generalmente a un tiempo de servicio o, en menor medida, bajo la fórmula de la coartación, que permitía a los cautivos ausentarse del dominio señorial para obtener peculio y libertarse (p. 132-135, p. 157-167).
- 9 En cuanto al perfil de los esclavos ahorrados, tanto en las cartas de alhorrías como en los testamentos, destacaron las mujeres sobre los hombres (66-58%). No obstante, llegada la hora de testar al final de la vida de los señores también entraban en juego otros factores, como la lealtad, la amistad y el tiempo de convivencia con estos, o la religiosidad, de ahí la contracción (p. 141). Con todo, es evidente que las esclavas encontraron mayores opciones para alcanzar la libertad que sus homólogos masculinos por los lazos afectivos propiciados por la proximidad del trabajo doméstico y las relaciones sexuales. Por otro lado, el estudio también constata que las categorías que más lograron libertarse en todas las modalidades de manumisiones fueron las referidas a nacidos en Brasil. Es decir: «*crioulos*», «*mulatos*» y sobre todo «*pardos*», un reflejo, por otra parte, de las dinámicas de mestizajes producidas en Iguazu y Jacutinga. Como

señala el autor, los africanos partían en clara desventaja. Además de no estar tan familiarizados con los códigos sociales y culturales de la sociedad receptora, disputaban las alhorrias con otros esclavos que podían haber nacido en las casas de los señores, de manera que estos conocían a sus padres y habían convivido con ellos y con los propios niños (p. 155). En este sentido, no parece casualidad que, además de la propia libertad, mujeres y naturales del Brasil fuesen los esclavos a los que más bienes legaron los amos, con un 70 y 57% respectivamente (p. 168).

- 10 En conclusión, el libro de Moisés Peixoto, plenamente inserto en los debates historiográficos más vanguardistas sobre la cuestión, da cuenta, a partir de un riguroso y sistemático análisis de las fuentes históricas, de las posibilidades de manumisión y de la movilidad social experimentada por las poblaciones esclavas y horras de dos núcleos de población eminentemente rurales del *Recôncavo da Guanabara* de los siglos XVIII-XIX, Piedade de Iguaçu y Santo Antônio de Jacutinga. Las mujeres africanas, «*crioulas*», «*pardas*», «*mulatas*» o «*cabras*» ostentaron un papel protagonista en aquella sociedad. Aprovechando todas las posibilidades y resquicios, intentaron libertar a sus hijos y salir del cautiverio para convertirse en señoras de esclavos. Ello nos obliga a desprendernos de los ropajes de moda que, como pertinentemente señala el profesor Guedes en el prólogo de la obra, reducen a estas mujeres a la voz pasiva de «*personas esclavizadas*». Así lo grita la documentación y así lo analiza magistralmente el autor de este libro.

AUTORES

EDUARDO CORONA PÉREZ

Universidad de Sevilla