

# TIEMPOS, DISPERSIONES Y FORMAS DE LA DISIDENCIA SURREALISTA EN EL URUGUAY

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO\*

## LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS EN URUGUAY: BREVES CONSIDERACIONES

UNO DE LOS RASGOS más característicos de las vanguardias históricas uruguayas durante los años veinte fue, para expresarlo de modo sucinto, la falta de una virulencia contracultural cuyas figuraciones fueran capaces de desafiar seriamente a la institución del arte y a las de la politicidad constituida. La hegemonía política de más de dos décadas de una socialdemocracia que llegó a atenuar la dinámica inconciliable de las contradicciones, conformó a partir de esos términos no solo una de las formaciones más notorias del progresismo latinoamericano del primer tercio del siglo XX, sino la fundación del estado moderno en el Uruguay. El primer batllismo<sup>1</sup> se expresó en una cultura de cooptación estatal y de coexistencia más o menos pacífica, que fue condición y explicación ideológica del abigarrado panorama de las letras, de las artes y, más profundamente, de un cambio de las formaciones culturales de lo sensible. En cierto modo se puede sostener que la recepción y transculturación vanguardista uruguaya estuvo subsu-

\* Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid, Académico de la Universidad de la República, Uruguay. Correo electrónico: [hbenitezpezzolano@gmail.com](mailto:hbenitezpezzolano@gmail.com). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0919-6172>

<sup>1</sup> José Batlle y Ordóñez, dos veces presidente de Uruguay (1903-1907 y 1911-1915), desarrolló una concepción política progresista mediante la cual se produjo la fundación del Estado uruguayo moderno. El mismo se sostuvo sobre la base de una profunda y dinámica democratización sociopolítica que comprendió el equilibrio de clases, con un proletariado y una pequeña burguesía crecientes, y un Estado de bienestar sostenido en una avanzada legislación social y laboral. A partir de 1916, las clases dominantes imprimieron un “freno” al avacismo reformista; no obstante, la cultura batllista ya había generado transformaciones fundamentales en el país.

mida en el avacismo regulado de la socialdemocracia batllista en todos los planos, incluidas las prácticas de disensión que el régimen estimuló durante más de un momento. Semejante coexistencia de las diferencias consiguió configurarse a través de una genealogía compleja, en la que tanto tomaron parte el pensamiento krausista, el estatismo socialdemocrático avanzado y una extendida –y también decisiva– hegemonía del eclecticismo, el cual atravesaba todas las relaciones sociales al tiempo que aseguraba el equilibrio político y, fundamentalmente, de clases. Naturalmente, sería una omisión no entender cierto proceso ecléctico de la cultura uruguaya, intensamente activado en este período, aunque se remontara a manifestaciones ostensibles en el 900. Se trata, entonces, de un proceso constructivo habilitado desde antes en el orden de las ideas, dentro del cual unas poéticas como las surrealistas parecen poco negociables de antemano. El eclecticismo como solución y pacto previo, co-explica la cuestión señalada por Hugo Achugar acerca del “acuerdismo y su expresión en la política cultural” (1987, p. 102), que activa la cooptación de los intelectuales, incluso la estatización, lo cual impregna la cultura en sentido amplio del batllismo de los años veinte (las letras, las artes, el periodismo, la cultura de masas, etc.). El freno del reformismo político y social guarda su correlación con un potenciamiento acuerdista de la cultura. Sin embargo conviene recordar que ese pacto de no “exclusión”, que será condición de posibilidad de una superestructura batllista, ya venía siendo una alternativa político-cultural no masificada desde años atrás –y esto es lo que no ve Achugar, que restringe lo ecléctico solo a la cultura batllista institucionalizada– porque el eclecticismo había sido una posición universitaria decimonónica que procuró resolver los campos dicotómicos en el terreno de las ideas filosóficas y políticas (espiritualismo y positivismo), hecho que, como ha sostenido el filósofo Arturo Ardao, a su vez había servido para contrarrestar los exclusivismos del poder teológico. Ese eclecticismo universitario, que había impregnado las discusiones políticas del siglo XIX, es el que llega más allá de las cátedras e interpela incluso a figuras como Julio Herrera y Reissig (1899), quien en 1899 defiende en sus “Conceptos de crítica” al eclecticismo, cuando escribe que “el eclecticismo es el punto más alto de la escala que tiene que ascender el crítico moderno” (p. 30). Dicho eclecticismo se constituye en un componente *residual*, en los términos de Raymond Williams (2009), es decir aquello que “ha sido formado en el pasado pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural; no solo, y a menudo ni eso, como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente” (p. 167).

Como tales, los vanguardismos uruguayos no superaron un comportamiento conciliador, a veces ligeramente sobresaltado, según se puede confirmar en las numerosas revistas, dentro de las que destacan *La Cruz del Sur*, dirigida por Alberto Lasplaces e impulsada por los hermanos Guillot Muñoz, y *La Pluma*, fundada y dirigida por Alberto Zum Felde. También sobresalen otras más “radicales”, que proporcionaban una controlable encrucijada, a la vez que el tono un poco más erizado en razón de las herencias vanguardistas. Entre ellas destacan *Cartel*, dirigida por Julio Sigüenza y Alfredo M. Ferreiro; *Albatros*, dirigida por Arturo Silverio Sylva, y *Vanguardia*, cuyos directores fueron Juan Carlos Welker y Juvenal Ortiz Saralegui. Poetas como Juvenal Ortiz Saralegui, Alfredo Mario Ferreiro, Enrique Garet y el peruano asentado en Montevideo Juan Parra del Riego, entre otros, no pusieron en cuestión el problema de la institución del arte, a la que se arrimaron sin mayor conciencia ni riesgo maduro. Su dramatismo profundo, cuando lo hubo, no guardó significativas diferencias con el de la lírica anterior, por más que se produjera mediante un repertorio que desconfiguraba aspectos y niveles de tradiciones poéticas previas y contemporáneas. No obstante, ni la inorganicidad explosiva, ni el abismo de la representación, ni los rasgos dilemáticos que vinculaban la autonomía y la función social transformadora de las artes y las letras se convertían, pese a ciertas insinuaciones, en desafíos consistentes que pudieran haber planteado una alternativa.

La mayor fuerza de las vanguardias se materializó a través de un filofuturismo más bien lúdico y algo ingenuo, mayormente celebratorio, y de un ultraísmo distribuido en distintos despliegues de la poética de la metáfora, que por otra parte se introdujo como técnica tropológica del signo de identidad del nativismo de Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ipuche. Estos poetas procuraron desensillar al criollismo para generar un *shock of news* sobre ciertos repertorios populares de una gauchesca desgastada. El campo y las extensiones de su paisaje, los hombres, las mujeres, los animales y la flora camperos, a los que también se suman los tipos orilleros de la ciudad, alcanzaron nuevas decantaciones y sentidos mediante la “desautomatización” a cargo de los riesgos metafóricos de los nativistas, que en algunos casos, como en el de Pedro Leandro Ipuche, devinieron en una orientación francamente metafísica.

José Pedro Díaz (1987), al sostener que conviene discriminar entre “la vanguardia anterior al fin de la guerra europea y la vanguardia de después de la guerra” (p. 89), recuerda que “Borges cuando viene en su viaje pri-

mero después de pasar la guerra en Madrid, lo que trae en su valija es el entusiasmo por el despliegue de la imagen de la aventura puramente juguetona, liviana, investigadora de posibilidades, pero no dramática” (p. 90). Esta afirmación, proyectada sobre la vanguardia uruguaya, no obsta para que en su propio territorio se integre a un campo de convivencia heterogéneo, con poéticas posmodernistas no vanguardistas, que van desde Emilio Oribe y Enrique Casaravilla Lemos hasta Carlos Sabat Ercasty y Juana de Ibarbourou. No hay un estado de genuino debate entre las prácticas ligadas con la vanguardia y aquellas que no lo están. Todo puede aceptarse y ser alcanzado por la coexistencia pacífica asegurada mediante pequeñas disensiones, a veces más sobreactuadas que beligerantes. El siguiente pasaje del editorial del primer número de la revista *La pluma*, a cargo de su director, Alberto Zum Felde, constituye una muestra significativa:

“La Pluma” no es órgano de ninguna entidad determinada, ni responde a ningún dogmatismo exclusivo. No viene a ejercer propaganda doctrinaria; no iza al tope bandera de escuela. Enteramente desligada de todo círculo literario, se dispone a mantenerse por encima de las rivalidades y los recelos de los grupos y de las personas, sin compromisos de amistad ni prevenciones de enemistad contra nadie. Y, desde luego, se mantendrá rigurosamente aparte de toda cuestión de política interna ... El eclecticismo –norma necesaria de una revista que aspira a abarcar el complejo de la intelectualidad nacional–, tiene su propio límite en la necesidad de selección. (1927, p. 8)

## EL SURREALISMO Y LO SURREALIZANTE EN EL URUGUAY

Semejante operación reacia a todo “dogmatismo exclusivo”, en palabras de Zum Felde, permite visualizar la situación literaria de Uruguay de los años veinte, y admitir de inmediato una certeza: el surrealismo, de temprana recepción y de borroso reconocimiento en la producción literaria, adoptó formas discontinuas, dispersas e históricamente tardías, aunque fue solo tres meses después de haber sido lanzado el primer manifiesto surrealista en Francia, que ya era conocido en Montevideo. Es esta presencia *ausentada*, para decirlo de una manera algo más descriptiva, el acontecimiento que me importa, porque es en esa contradicción -lo que está que no está- que se da la patencia de la veladura como uno de los síntomas de aquella modernidad uruguaya, cuyas trazas, si se quiere, todavía nos tocan. En Uruguay no hubo un movimiento surrealista definido, con creadores activos

y figuras de relevancia poética y doctrinal como en los casos de Aldo Pellegrini y Enrique Molina, entre otros, así como con revistas de referencia surrealista, tales como *Qué (Revista de interrogantes)* (1928; 1930) y *Ciclo* (1948-1949), *A partir de cero* (1952-1953) y *Letra y Línea* (1953-1954); o del grupo chileno de definición surrealista “La Mandrágora”, fundado y liderado por las figuras ineludibles de Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa, quienes publicaron siete números de la revista *Mandrágora* entre 1938 y 1943.

Para enfocar este problema, prefiero ante todo datar una confluencia significativa en el caso uruguayo. Solo voy a anticipar que en septiembre de 1925, los hermanos Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz publican en lengua francesa el libro *Lautréamont & Laforgue*, por acción de la Librería Barreiro & Ramos y la Agencia General de Librería y Publicaciones de Montevideo. Entre otras cosas, en él se reproduce el acta de bautismo encontrada por Gervasio en la Iglesia Matriz de Montevideo, que confirma la fecha de nacimiento de Isidore Ducasse, el 4/4/1846, con la identificación de sus padres y testigos<sup>2</sup>.

A diferencia de casos latinoamericanos como los ya referidos, en Uruguay no hubo grupos que hubieran asumido una cierta perspectiva en los modos de tendencia, corriente, movimiento, con sus firmas y desarrollos singulares, por ejemplo, a través de revistas o mediante otras manifestaciones públicas, sea a través de publicación de declaraciones o manifiestos, lecturas, performances, etc. Cabe sostener, sin prueba en contrario hasta la fecha, que no hubo entre nuestros vanguardistas de primera hora en los años 20 y la primera mitad de los 30, un autorreferirse, digamos, nominativo, aun por proximidad semiconfesa, con el surrealismo. De hecho, el surrealismo solo no alcanzaría adhesiones o siquiera intersecciones visibles en el campo de acción de nuestras vanguardias filofuturistas y ultraístas de primera hora (Alfredo Mario Ferreiro, Juan Parra del Riego, Juan Carlos Welker, Juvenal Ortiz Saralegui, Enrique Garet Más, Edgarda Cadenazzi, Nicolás Fusco Sansone), sino que resultaría, cuando no silenciado, directamente refutado. Si bien la descripción de la complejidad de condicionantes excede el espacio aquí dedicado, entiendo que es importante apuntar algunas de ellas y proponer la hipótesis central sobre el surrealismo y su relación con el cauce configurado por las vanguardias históricas en Uruguay.

<sup>2</sup> La misma había sido publicada por primera vez en febrero de 1925, bajo autoría de Álvaro Guillot Muñoz, en la *Revue de l'Amérique Latine*, tomo IX, N° 38, 95-105.

Indudablemente, la falta de viabilidad del surrealismo en el Uruguay se explica por lo singular de subsuelos diversos de la politicidad hegemónica. Esta se caracteriza por una articulación de discursos y prácticas de conciliación inherentes al conjunto de una sociabilidad pautada por la emergencia de una nueva escala de su modernidad periférica. En ella, el reparto de lo sensible que se prodiga en las artes y las letras queda subsumido dentro de un campo mucho más amplio y difuso de los valores sociales y de la transformación de las subjetividades.

Ahora bien, antes de seguir adelante no quisiera olvidar la distancia de perspectiva respecto de lo que Valentín Ferdinán (2002) ha sostenido en su artículo “El fracaso del surrealismo en América Latina”. Si bien varios de sus argumentos resultan compartibles, otros se vuelven discutibles cuando se piensan para el conjunto del continente, en particular para Argentina<sup>3</sup>; en caso de aceptarse no encuentran mayor validez o aun ciertas consecuencias de importancia para el caso uruguayo.

## EL SURREALISMO Y SU DISTRIBUCIÓN INNOMINADA

Un campo de sensibilidad revulsivo no podía tener lugar en la tibia y festiva vanguardia uruguaya, como bien ha dicho Carlos Martínez Moreno (1969); la moderación de un optimismo de avance y posibilismo político y cultural encarnado sobre todo en los sectores medios daba el tono. Era la marca de la modernidad uruguaya, y por encima de todo la superación modernizadora que, a su vez poniendo a la máquina mecánica y deportiva, desplazaba a un sitio menos visible la incomodidad deseante del desborde modernista de Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Julio Herrera y Reissig, Roberto de las Carreras y Nin Frías. En efecto, el surrealismo iba a tener un lugar innominado en el reparto de lo sensible, casi como un accidente de la radicalidad que confirma la regla tolerada. La heterogeneidad de los años veinte es abigarrada, pero bajo el signo de una tolerabilidad general y de un rechazo a la exploración y desafío extremos. Pero una cosa representó el

<sup>3</sup> Ferdinán sostiene que el surrealismo no es continuación de Dadá, lo cual es aceptable hasta cierto punto, sobre todo porque es cuestionable que el surrealismo sea un movimiento de continuación o restauración. A su vez, se cuestiona la falta de sentido al hablar de una circulación de objetos guiada por los principios del azar objetivo en sociedades mayormente signadas por la escasez. Esto último es inaceptable, en tanto él limita a una lógica de la carencia las condiciones para una imposibilidad surrealista. De hecho, parece reductivo que se pueda pensar una carencia de “objetos suficientes”, por así llamarles, que haga imposible el juego a dicho azar.

ultraísmo en el tamiz borgiano y de Ricardo Güiraldes, en que la poética de la metáfora ultra no necesariamente entrañaba un acto de revulsión estética y general como fue el caso del surrealismo: ruptura radical y una refundación de la subjetividad, resistente desde el onirismo y otras libertades de la vigilia a la domesticación. Lo político del surrealismo no resultaba soluble para los valores del Uruguay de la época. De hecho, todas sus manifestaciones, que por cierto no se dejan nombrar como tales, son delatadas, sin embargo, por lo que voy a llamar una *distribución innominada*, dispersas en el tiempo, formas y espacios.

Ahora bien, en un ámbito de medida regulada de la vanguardia uruguaya, la disidencia surrealista no podía resultar convidada: la revulsividad de sus valores contraculturales entraba en colisión con la racionalidad y la razonabilidad hegemónicas asociadas con las ideologías culturales propias o aliadas de la gobernabilidad y de las formas de vida que promovía el batllismo. Esto sobre todo después del denominado Alto del presidente Viera, un “freno” del reformismo cuyo empuje hacía tiempo chocaba con los intereses de unas clases dominantes inquietas por preservar determinadas estructuras de poder y detener los avances de reformas sociales a cargo de una política socialdemocrática. La cooptación de la cultura en las áreas de las artes y las letras aspiraba a producir cierta sintonía de consenso. Ante ello resultaba evidente que el surrealismo no traía un modo de producción confiable, sino la cara no deseada de la modernidad: onirismo, automatismo psíquico y prioridad de lo inconsciente, libertad extrema entre el desborde y la revuelta, crítica de los supuestos lógicos y morales, irrupción de la maravilla, apología de la locura y del delirio, amor libre, disolución de la dicotomía vida/arte. Todo atentaba notoriamente contra los discursos de la razón, la comunicabilidad y la sociabilidad que promovía un batllismo que procuraba fundar, de modo también intensamente cultural, el Estado moderno. Por otro lado, la influyente creación, teorización y enseñanza del constructivismo de Joaquín Torres García también se vuelve un campo de resistencias frente al arte surrealista, hecho que a modo de muestra puede ser ejemplificado por las palabras del pintor en el editorial del primer número de su revista *Círculo y Cuadrado* (1936), quien refiere el desagrado que en 1930 le provocó asistir en París a una exposición plástica surrealista. Sin embargo, en otros casos Torres fue más permeable y de una incidencia tan frontal como capilar. No debe olvidarse que figuras con creaciones tan diferentes del *universalismo constructivo*, como el pintor Raúl Javiel Cabrera y los poetas José Parrilla y Humberto Megget fueron asiduos y admirados asistentes de su taller. Más allá de ello, determinadas formaciones esté-

ticas, en particular de la poesía de Megget, contienen además una impronta surrealista, una notoria interpelación del constructivismo de Torres García, como puede verse, entre otros textos, en el poema justamente dedicado al pintor, titulado “El portero ceceoso”, publicado en el segundo y último número de la revista *Sin zona*, en 1948.

Precisamente, poco antes he querido insistir en el hecho de cierta recepción del surrealismo, tan inmediata como minoritaria en el Uruguay. Ya me referí al caso de los Guillot Muñoz y su relación reveladora con el tema de Lautréamont. No puede ignorarse, además, que su libro contiene un dato muy directo para nuestros intereses: la enfática lectura de la época en clave de prefiguración surrealista de *Los cantos de Maldoror*, con sus referencias explícitas a Andre Breton y a su Manifiesto de 1924. A su vez, la revista *La Cruz del Sur* publica un número en noviembre de 1925 dedicado al Conde de Lautréamont y a Jules Laforgue. Es sintomática, también, la extensa nota de su director, Alberto Lasplaces hora (1925, pp. 10-14), dedicada a Lautréamont, con directas alusiones al surrealismo francés de primera. Sin embargo, no es posible inferir de ella una apuesta, ni siquiera una interrogante acerca de un posible lugar del surrealismo en la poesía uruguaya, aunque fuerza es decirlo, el mismo era francamente conocido por figuras de notoria referencia en las letras uruguayas. Tal acontecimiento no debe observarse en forma aislada, ya que hay una constante en la fortuna desplazada de ese lugar. En uno de los pocos trabajos dedicados al tema, Eduardo Espina (1992) –que lamentablemente cree en un surrealismo uruguayo sin nombre, anterior a su emergencia histórica<sup>4</sup>–, ve la casi inexistencia del mismo en estas latitudes sobre la base de varias represiones, entre las que destaca la del semanario *Marcha* y la generación del 45, en las que advierte una orientación conservadora que “dejaba a los disidentes sin otra salida que el solipsismo y la soledad” (p. 936). Aunque Espina no se detiene en contextualizaciones mayores que las de la historia literaria, es innegable que le asiste una buena parte de razón, sobre la que avanza sosteniendo que poetas como Selva Márquez, cuyo tercer y último libro, *El gallo que gira*, de 1941, fue uno de los pocos poemarios de impronta surrealista, formaron parte de una disidencia que terminó por llamarse a silencio frente a la intelectualidad hegemónica de la generación del 45. Selva Márquez es así

la mejor aclimatación, no solo por ser la única del surrealismo en la literatura uruguaya. Esta no es mimética ni sigue la ortodoxia bretoniana,

<sup>4</sup> Sostiene que el surrealismo uruguayo existió antes de que el mismo existiera como tal a partir de Julio Herrera y Reissig y del Conde de Lautréamont.

sino que está recreada en un mestizaje lingüístico donde se presencia una flexibilidad para dar cabida a expresiones localistas junto a ciertas líneas de surrealidad diferenciantes, cuya actualidad queda resuelta en la poética de lo fragmentario:

Las palabras son abejas muertas  
cuando lloran las nubes  
y cuando crecen cicutas y hortigas  
y florecen los árboles de ahorcados (Espina, 1992, p. 943).

Este singular momento poético de Selva Márquez constituye una desarticulación de los hiatos culturales subjetividad transparente/subjetividad opaca; conciencia/inconsciente; interior/exterior; visión/representación. Algunos de estos aspectos pueden percibirse en el poema “Velada”, de *El gallo que gira*:

Cáscaras de mundos  
en el agua nocturna de este cuarto  
bogando entre culebras y entre lirios,  
entre mártires y faunos.

El cubo está completo  
para el minuto, que penetra  
a la boca del espejo.

Los que han venido a mi velada  
ciegos de sol, de sol, tristes, de espaldas,  
me muerden los nudillos  
o corren en zig-zag por mis palabras.  
(1941, p. 18)

Además de Selva Márquez, en que Espina señala las yuxtaposiciones metafóricas que coexisten con otras discontinuidades de sentido en la secuencia metonímica, junto con analogías que desbordan las causalidades, hay un caso como el de Humberto Megget (Paysandú, 1926-Montevideo, 1951), autor del poemario *Nuevo sol partido* (1949), en el que se presentan rasgos de profusiones libérrimas, en la sintonía de algunos textos de *Las cosas y el delirio*, de Enrique Molina. Megget fue en parte descubierto y sobre todo promovido por Idea Vilariño<sup>5</sup>. Sin embargo, no debe olvidarse

<sup>5</sup> El poemario *Cielo cielo*, de Idea Vilariño (1947), revela rasgos muy próximos al surrealismo que ella misma rechaza.

que en el prólogo de la versión póstuma de *Nuevo sol partido* (1952), Vilariño recuerda que le “reprochaba trasnochadas influencias surrealistas y afectaciones primitivistas” (1965, p. 9), lo que pone en evidencia ciertas relaciones de continuidad conservadora por parte de la crítica y de la creación literaria hegemónica durante los años cuarenta y cincuenta. Megget es quizás el nombre más resonante dentro de una estética que llamaré ‘surrealizante’. Entenderé por surrealizantes aquellas producciones que ofrecen rasgos característicos de estéticas y poéticas procedentes del surrealismo europeo y latinoamericano, sin identificarse directa y totalmente con las *poiesis* y doctrinas de dicho movimiento. Lo surrealizante se reconoce por la coexistencia y/o hibridación de un notorio flujo surrealista con rasgos que en el interior de las obras se experimentan como diferencia respecto del mismo. Estos rasgos pueden proceder, siguiendo el léxico de Raymond Williams (2009, pp. 165-174), de otras particiones estéticas contemporáneas asociadas con emergencias de lo nuevo, pero también del pasado, a través de lo arcaico y de lo residual. Lo surrealizante genera en *un solo cuerpo*, por así decirlo, la evidencia de resonancias surrealistas a partir de las tensiones dinámicas que estas mantienen por la cohabitación simultánea con otras estéticas dentro de la misma cadena.

Pero antes de Humberto Megget, sobre quien influyó inequívocamente, surgió uno de los poetas más explosivos y apenas verificado en el campo letrado de sus contemporáneos: José Parrilla (Montevideo, 1923 - Niza, 1994), verdadero marginal de las letras y de la cultura en general. Autor de las *plaquettes* poéticas *La llave en la cerradura*, *Rey Beber* y *Elogio del miembro* (1943), Parrilla fue admirador de Juan Carlos Onetti –quien escribió en *El pozo*, de 1939, “el surrealismo es retórica” (p. 24)–, y de Joaquín Torres García. El pintor y teórico del universalismo constructivo recordó en el primer número de la revista montevideana *Círculo y Cuadrado*, de 1936, que en la anterior época francesa de *Circle et Carré*, publicación alentada juntamente con Van Doesburg a fines de 1930, tuvo por uno de sus propósitos centrales el combate al surrealismo. No obstante su admiración por el pintor, a cuyo taller asistía, Parrilla mantuvo un espíritu revulsivo y disidente, de fuerte proximidad con los surrealistas. Sin embargo, este seguidor confeso de Rimbaud y de Jean Cocteau no adscribió nominalmente al movimiento<sup>6</sup>. La de Parrilla fue una imagen genuinamente “salvaje”, una versión *sui*

<sup>6</sup> Pablo Rocca (2008) sostiene que “Parrilla asimiló tardía y anacrónicamente el surrealismo, cuando los presupuestos vivos del movimiento estaban en crisis” (p. 76). Conviene subrayar que, al contrario de la temprana recepción que hacia 1925 hicieron varias figuras del campo literario uruguayo, las asimilaciones del surrealismo fueron tardías o anacrónicas de modo general. De hecho, si tomamos

*generis* de la encarnación surrealista performática en el Uruguay, incluidos los tramos y huellas de su vida, primero en Valladolid y luego en Barcelona durante los años cuarenta, así como poco después en la ciudad de Niza, hasta su muerte. Buena parte de lo que podríamos reconocer como espíritu surrealista, negador de la dicotomía vida/obra, activador del arte y de sus intervenciones como provocación social, de la poesía como intransigencia de la imaginación, de la sexualidad que se expande ante la represión del archivo y el canon, la locura como frecuente habitación del poema y en lo más directamente biográfico, la internación psiquiátrica personal. José Parrilla conoció a Raúl Javiel Cabrera (“Cabrerita”) (Montevideo, 1919-Santa Lucía, Canelones, 1992), pintor excepcional que pasara buena parte de su vida internado en instituciones psiquiátricas públicas destinadas a personas con diagnóstico de enfermedad mental; como el Hospital Vilardebó, y, muy especialmente, durante dilatados períodos, la Colonia Etchepare. Parrilla fue un vínculo y una influencia importante para Megget, así como lo sería Cabrerita, con quien Megget, muerto a los veinticuatro años de edad, mantuvo amistad. También el poeta Carlos Brandy, autor de *Rey Humo* (1947), y a la sazón uno de quienes en 1950 promovió la publicación de *La mujer desnuda*, de Armonía Somers, en la revista *Clima*, que él dirigía conjuntamente con José Carlos Álvarez. No debe pasarse por alto que el artista plástico Manuel Aguiar, refiriéndose a Megget, a Parrilla, a Cabrera y a él mismo recuerda que “en ese momento estábamos descubriendo la poesía surrealista” (Thiago Rocca, 2021, p. 139).

## RETORNOS DE LO REPRIMIDO (TOLERABLE E INTOLERABLE)

Si bien es posible avanzar en las trazas del surrealismo en la literatura uruguaya, las mismas, notorias en la poesía de Selva Márquez, Carlos Brandy, Saúl Pérez Gadea y Álvaro Figueredo, se manifestarán de distintas formas en zonas narrativas de Felisberto Hernández, Armonía Somers, Marosa di

---

este acontecimiento en los términos de un retorno de lo reprimido de la cultura uruguaya, habrá que reconocer las tempranas asimilaciones en su tiempo, no solo de José Parrilla, con 20 años de edad, sino también de un poeta como Humberto Megget. Este último, que en 1948, cuando co-fundó la efímera revista *Sin Zona*, en la que publicó varios poemas que ya ponían en evidencia una asimilación en ese sentido, contaba con veintidós años de edad.

Giorgio y, una década más tarde, en el giro neovanguardista de Mario Levrero. Incluso, cuando Rama efectúe esa intervención teleológica en *Aquí. Cien años de raros*, lo hará contra la narrativa fantástica del grupo argentino *Sur* y en nombre de una literatura imaginativa uruguaya que, sostiene, abreva en el surrealismo. El punto de partida innegociable para “los raros” de Ángel Rama es el Conde de Lautréamont, argumento sobre el que me he expresado en distintas ocasiones (Benítez Pezzolano, 2020, pp. 27-48).

Mi hipótesis sobre el surrealismo y las emergencias surrealizantes en la literatura uruguaya puede formularse de la siguiente forma. Hay dos desplazamientos históricos que se encadenan y que funcionan para esta suerte de “trauma” de origen:

1. La vanguardia histórica uruguaya ve desplazada su eventual radicalidad a cambio de un acuerdo generalizado de convivencia pacífica, de comprensibilidad y de ahogamiento de ‘lo otro’. Esto significa que las formas del ultra y del filofuturismo pierden su capacidad de combate desde el nacimiento transculturado en los años veinte, a manos de una “suave” represión concertada por la sociabilidad batllista. De esa manera, la institución del arte no sufre mayores cataclismos: apenas unos rasguños acompañados de un necesario sentido de actualidad moderna que no lesione los reacondicionamientos de las nuevas manifestaciones “transgresivas”. La “tibieza” de la vanguardia uruguaya es una forma del ajuste cultural, un primer desplazamiento. En cuanto a lo surrealista, que comporta una amenaza mayor, resulta en un nivel segundo de represión, el cual mantiene ahogada por mayor tiempo y forma las posibilidades de un “retorno” simbólico.
2. Hacia los años cuarenta, la racionalidad crítica y comunicativa que funda la hegemonía cultural de la generación del 45, motiva el referido desplazamiento segundo que encadena a las vanguardias identificables con un emergente surrealista que no solo no había sido posible en 1925 y después, sino que se reprime ahora mismo. En tal caso, en la década del cuarenta se pueden advertir formaciones que irrumpen y en cierto modo interrumpen, como verdaderos brotes, el estatuto de un realismo crítico, que es siempre, al menos ilusoriamente, un “rigor” de la conciencia. Todas ellas, de distinto modo y alcance, son retornos de lo reprimido, es decir formaciones simbólicas transaccionales que no obstante resguardan lo punzante de la represión en las marcas de una rebelión sin nombre único y disidencia diversa. Creaciones como

las de José Parrilla, Humberto Megget, Carlos Brandy, conjuntamente con las apenas posteriores narraciones como *Las Hortensias* (1949), de Felisberto Hernández, *La mujer desnuda* (1950), de Armonía Somers, así como el poema *Homo-ciudad* (1950), de Saúl Pérez Gadea, *Poemas* (1953), de Marosa di Giorgio y lo que se juega en buena parte de lo que podemos llamar la “irrupción” Levrero en la segunda mitad de los años sesenta, desde que publica el relato “Gelatina” en la revista contracultural *Los Huevos del Plata* (1968) y luego en el libro *La máquina de pensar en Gladys* (1970), manifiestan retornos de lo reprimido que necesariamente abrevan en un inconsciente con una doble dimensión, la cual se deja nombrar como individual y social. Esto no ocurre en los términos de un hiato entre individuo y sociedad, sino que, por el contrario, al recurrir a repertorios que conectan con mundos surrealistas las relaciones entre un inconsciente social e individual alcanzan máxima tensión. Resulta posible reconocer que algo de lo que Rama ve en sus raros responde a este proceso de retorno de lo reprimido que aflora bajo distintas formas surrealizantes, tras lo que habitan genealogías de composición múltiple. En el seno de dichos retornos, el surrealismo y otras formaciones surrealizantes poseen una importancia mayor de la que quizás la historia literaria uruguaya estuvo dispuesta a reconocer<sup>7</sup>.

Las estéticas uruguayas de herencia surrealista, desgranadas en diversas *poiesis* surrealizantes, alcanzarían una penetración más punzante pero no menos aislada, de mayor resonancia a partir de una irrupción impredecible, gradual y medianamente silenciosa (y silenciada) desde 1940, tanto en la poesía como en la narrativa, hasta publicaciones de los años sesenta, como es el caso de la revista *Los huevos del Plata* (1965-1969). Lo surrealista, diseminado de distintas formas pero reconocible bajo el flujo conceptual que aquí acuñamos bajo la denominación de ‘surrealizante’, no fue un emergente visible, de contornos definidos en el Uruguay. Las distintas inherencias de su ser político contienen, cada una en su forma, un asalto a los límites de una subjetividad posible que simultáneamente constituye un asalto a la moral, y, en consecuencia, un desafío en aras de la destrucción de los len-

<sup>7</sup> En ese sentido hay que tener en cuenta la distinción básica freudiana entre repetición y retorno de lo reprimido. Este último concepto, a diferencia de la repetición, localiza y describe un proceso de retorno de los elementos reprimidos que se mantienen en lo inconsciente. Puesto que la represión no destruye aquellos elementos que reprime, estos reaparecen deformadamente sobre la modalidad de una transacción.

guajes aprendidos. Ciertamente, la generación del 45 o generación crítica, proyectó un imperativo crítico ligado a una conciencia hiperexpuesta, en términos de imperativo racional y de representación literaria realista. La hegemonía de los escritores e intelectuales del 45 propugnó un realismo más creativo, elaborado y exploratorio, aunque restringido a la prioridad de un verosímil mimético relacionado con concepciones de la narrativa como representación y como ejercicio de conciencia.

#### PARA UN CUERPO SIN AQUELLOS ÓRGANOS (ARTAUD SIN DELEUZE)

Si la cooptación de los años veinte impidió la revulsividad de creaciones surrealizantes, el reclamado realismo crítico del 45 (en cierto modo también en poesía) no aceptó las emergencias de lo inconsciente, los desbordes de una escritura caldeada en lo onírico y, menos aún, en el delirio como apertura de mundo a través de una explosión creadora de la subjetividad, como un giro emancipador de la subjetividad. En efecto, la mayor parte de los del 45 vieron las creaciones que aquí nombramos como surrealizantes, es decir como resultado de un trabajo inacabado que entraña un riesgo que no vale la pena acometer. A decir verdad, si como he sugerido, la intelectualidad hegemónica del 45 negó la posibilidad de esta poética como tal; si bien aceptó algunas de las creaciones surrealizantes, a veces a regañadientes, su actitud en bloque promovió la potencia de una organicidad en términos de un proyecto generacional. Es conveniente recordar la evaluación inicial de Gervasio Guillot Muñoz acerca del surrealismo, del que en aquellos años veinte no se sintió distanciado, e, incluso más, aceptó la lectura surrealista del Conde de Lautréamont. Ahora, en 1947, en *Clinamen*, la revista de los jóvenes del 45 entre los que se encontraban Ángel Rama, Ida Vitale, Emir Rodríguez Monegal, Manuel Claps e Idea Vilariño, Guillot Muñoz sostenía lo siguiente:

Por ese camino, algunos surrealistas han desembocado en el socialismo científico y se han acercado a las masas, uniendo su voz para reforzar las reivindicaciones de la clase obrera. Pero esos surrealistas, al dar ese paso, dejaron, de hecho, de ser surrealistas para tornarse militantes de una causa político-social. Esos surrealistas han sido más consecuentes con el propósito de libertad (al que luego se agregó el de justicia) que era la razón de ser del surrealismo en sus comienzos, que con el surrealismo tomado en su conjunto como movimiento de preocupaciones estéticas,

psíquicas y ontológicas ... Los surrealistas ortodoxos y recalcitrantes que empezaron sus andanzas para captar lo insospechado, lo inalcanzable, lo que huye de las relaciones sensoriales conocidas, no hacen más que repetirse y sepultarse en el ya agotado e inexpresivo fárrago de sus imágenes y en el eco de sus presuntos hallazgos de los primeros tiempos del movimiento. Ellos se aferran a una línea caduca, hoy irremisiblemente agotada e inservible y que hasta se ha vuelto contra sus inventores. (1947, p. 45)

Como puede advertirse, Gervasio Guillot Muñoz, que veintidós años atrás había descubierto el acta bautismal de Isidore Ducasse, quien habiendo participado no solo de dicho hallazgo y de la autoría del mencionado libro de 1925 junto con su hermano Álvaro, sino que en todo momento adscribió a la recepción surrealista de Lautréamont en el Uruguay, ahora defecionaba. Cuando escribió en *Clinamen*, ya se encontraba lejos del fervor surrealista que le había acompañado en 1925. Ahora, Gervasio se expresaba en términos de una evaluación histórica sostenida en un contexto posterior a la Guerra Civil Española y a la Segunda Guerra Mundial, ya en los albores de la Guerra fría. Pero con ello intensificaba el acento de una reprobación que coincidía, por un lado, con el realismo crítico como poética dominante de la generación del 45, y, por el otro, con una exigencia de compromiso socialista que, paradójicamente, representaba una superación de la ortodoxia del surrealismo como mera poética, para recoger la bandera de la praxis política llevada adelante por aquellos que hacia 1930 proclamaron el surrealismo al servicio de la revolución. Para Guillot Muñoz, ahora, la evaluación del surrealismo (al parecer siempre se refiere al francés) es igual a repetición y sepultura ante la revelación de los tiempos, según la cual aquellos hallazgos producidos en la ortodoxia del movimiento no fueron tales. Semejantes afirmaciones activan una crítica a la fosilización por repetición y desgaste. Pero también es más que interesante que el único mérito haya sido el de una heterotelia en lo político, el del giro comunista ante la perpetuación de los “recalcitrantes”, que siguen aferrados fuera del tiempo—después de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial—contra el presente y el futuro. Lejos ya de los tiempos heroicos de primera hora, de lo que Maurice Nadeau llama “el período de los sueños” (1993, p. 49), de las motivaciones lautreaumonianas y el magisterio de André Breton, Guillot Muñoz provee la necesidad de un sentido que proceda de la recuperación en la organicidad del cuerpo y de los cuerpos. Ese atado de cuerpos a través de múltiples fibras, tan fuertes como espectrales, esa organicidad funcional de un cuerpo en todos los cuerpos y viceversa, es el reclamo por

una jerarquía perdida que el surrealismo más radical procuraba socavar. Es el momento de aquellas palabras de Antonin Artaud (2001) en el poema titulado “El tiempo donde un hombre era un árbol”, cuando era “el tiempo donde el hombre era un árbol sin órganos ni función,/ ... pues la gran mentira ha sido hacer del hombre un organismo” (p. 41). Cuerpo político, cuerpo social, cuerpo de la moralidad y de la legalidad progresista, cuerpo de la educación y de la cultura pugnaban por los equilibrios de su organicidad múltiple y entretrejida que se deja entender como el gran cuerpo de la socialdemocracia batllista en el Uruguay, incluida su faz crítica en la esfera literaria del campo intelectual. Nada de esto podía tolerar la subversión de un José Parrilla, naturalmente, cuando este expreso seguidor de Rimbaud, que repartía tarjetas personales con el distintivo de “profesor de amor”, era capaz de transgresiones inesperadas en distintos planos y niveles que conjugaban la vida en la obra y viceversa, que desafiaba a ese gran cuerpo orgánico del bien y de lo bello con versos como los que siguen, de *Rey Beber*, ya en el interior de uno de sus límites, de uno de los cuerpos de su poesía, ajenos a la organicidad funcional del decoro y el buen gusto:

... He escalado tu sexo con mi mano  
los guardianes tenebrosos consuélanse de miedo  
conozco el sexo límpido de niebla de violeta  
¿quién puede distinguir tu carne del color de los ómnibus?

Podré un día amarte, eva,  
y dormido  
ver con mis labios tu culo musical  
tus caderas, tu ropa dibujada  
y como la abertura de tu sexo  
recordándome una flor de octubre  
que nacía entre los sapos de naranja.

(Parrilla, 2008, pp. 53-54)

Eso que podríamos llamar la “explosión Parrilla” conecta los hilos salvajes de una corporalidad des-organizada –potencia contra la cadena de las organicidades de la materia múltiple– con otras predicaciones sobre el cuerpo desde otro cuerpo: aquellas que se dejan nombrar por los extremos surrealizantes de una des-corporación irreductible, entregada al viento, que traen, esta vez, los versos del poema 7 de Humberto Megget (1947):

... y vi a su cuerpo mío todo negro  
sin ojos  
sin boca  
sin ojeras

y salí con alegría puesta en mi rostro  
y saludando al río saqué de él  
aguas con formas de mi cuerpo blanco  
y deposité mis pies en  
la playa que recogí tras mío  
y cuando mis ojos se vaciaron de estrellas  
entregué piernas mías al viento para que las llevase. (p. 15)

## REFERENCIAS

- Achugar, H. (1987). Letras. La década del veinte: Vanguardia y Batllismo. El intelectual y el Estado. En *Vida y Cultura en el Río de la Plata*, tomo 1 (pp. 99-116). Universidad de la República.
- Artaud, A. (2001). *Textos*. Traducción, selección y prólogo de Alejandra Pizarnik. Plaza & Janés.
- Benítez Pezzolano, H. (julio-diciembre 2020). Ángel Rama y los raros. Ascenso y desvanecimiento de una categoría, *Revista Telar*, 25, 27-48.
- Brandy, C. (1948). *Rey Humo*. Ed. de autor.
- Díaz, J. P. (1987). Las Letras. En *Vida y Cultura en el Río de la Plata*, tomo 1 (pp. 87-98). Universidad de la República.
- Espina, E. (1992) De la jungla de Lautréamont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo. *Revista Iberoamericana*, 160-161, 933-945.
- Ferdinán, V. (2002). El fracaso del surrealismo en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 28(55), 73-111.
- Freud, S. (1992). *Obras Completas*. Traducción de José Etcheverry. Amorrortu.
- Guillot, Muñoz, G. (Julio, agosto 1947). La encrucijada del surrealismo. *Clinamen*, 3, 44-45.
- Guillot Muñoz, G. y Guillot Muñoz, Á. (1974). *Lautréamont & Laforgue*. Arca. (Obra originalmente publicada en 1925).
- Herrera y Reissig, J. (octubre 1899). Conceptos de crítica. *La Revista*, 5, 139-150.
- Lasplaces, A. (noviembre 1925). El conde de Lautréamont. *La Cruz del Sur*, Año II, 8, 10-14.
- Márquez, S. (1941). *El gallo que gira*. Ed. de autor.
- Megget, H. (1949). *Nuevo sol partido. Siete poemas*. Ediciones Sin Zona.
- Nadeau, M. (1993). *Historia del surrealismo*. Altamira/Nordan. (Trabajo publicado originalmente en 1970).

- Onetti, J. C. (1967). *El pozo*. Arca. (Obra originalmente publicada en 1939).
- Parrilla, J. (2008). *El profesor de amor (Obra poética)*. Yaugurú.
- Rama, Á. (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Arca.
- Rocca, P. (2008). El maldecir de José Parrilla. *El profesor de amor* (pp. 71-80). Yaugurú.
- Rocca, T. P. (2021). Javiel Raúl Cabrera o el río de tres orillas. En *Javiel Raúl Cabrera entre el olvido y la leyenda* (pp. 11-38). Ministerio de Educación y Cultura. Torres García, J. (1936). La presente revista. Segunda época de *Cercle et Carré. Círculo y Cuadrado*, 1, 1-2.
- Vilariño, I. (1965). Prólogo. En Megget, H. *Nuevo sol partido y otros poemas* (pp. 7-12). Banda Oriental.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. (Trad. de Guillermo David). Las Cuarenta. (Trabajo original publicado en 1977).
- Zum Felde, A. (agosto 1927). Programa. *La Pluma*, Año I, volumen I, 7-9.