

## **LA FUNDACIÓN SURREALISTA DE AMÉRICA LATINA**

**Jacinto Choza**

**Universidad de Sevilla**

1.- Destrucción y surrealismo. 2.- Formulaciones reflexivas del surrealismo en los años 20. 3.- El surrealismo de América Latina. 4.- Surrealismo y posmodernidad. 5- La esencia surrealista y latinoamericana de la globalización.

### **1.- Destrucción y surrealismo**

Hace años en España se describía la vida mexicana mediante el dicho: si Kafka hubiera nacido en México, pasaría por ser un escritor costumbrista. De ese modo se declaraba que, lo que en el escritor checo aparece como metáfora y símbolo de la complejidad de la cultura y la sociedad occidentales, desde el punto de vista de la sociedad y cultura mexicanas aparece simplemente como descripción de la vida ordinaria, del funcionamiento habitual de las personas y las instituciones. Lo que en Europa aparece como complejidad intransitable, resultado de veinticinco siglos de reflexión, de institucionalización, de organización y de burocratización, en México aparece como vida cotidiana intransitable pero a pesar de todo transitada.

Hay un modo de comprender ese carácter kafkiano de México, y que se podría formular con otra comparación análoga. Si Tristan Tzara hubiera nacido en algún país de América Latina, pasaría por ser un escritor realista.

Durante el año 1916, en el Café Voltaire de Zürich, se reunían intelectuales, políticos, y exilados en general, para dialogar y debatir sobre sus proyectos, deseos y esperanzas. Al otro lado de las fronteras suizas se extendía por todas partes el destrozo de la Gran Guerra, como se le llamaba antes de que hubiera que numerarlas. Mientras la tecnología de los

armamentos se encargaba de destruir vidas humanas, edificios, puentes, vías de comunicación y ciudades, los políticos y los intelectuales se encargaban de destruir “por dentro” la existencia de los supervivientes, las instituciones, la organización social, las leyes, las costumbres, los modos de pensar y los modos de ser.

Entre esos políticos que frecuentaban ese café estaba Lenin, esperando la oportunidad que le darían los alemanes de pasar a Rusia e iniciar allí la revolución bolchevique. Sabía que le quedaba mucho por destruir, pero sabía que mientras más tiempo estuvieran los alemanes en los frentes del este más trabajo le dejarían ya hecho. Lenin no se planteaba su tarea como una obra de arte, y su sucesor tampoco, pero ambos la hicieron con las mismas estrategias de la vanguardia, como describió Boris Groys en su obra ya clásica *Gesamtkunstwerk Stalin* [Stalin como obra de arte total]<sup>1</sup>.

En 1916 Tristan Tzara inicia sus manifiestos surrealistas con estas expresiones: “Nosotros desgarramos, viento furioso, la ropa de las nubes y de las plegarias, y preparamos el gran espectáculo del desastre, del incendio, la descomposición. Preparemos la supresión del duelo y reemplacemos las lágrimas con sirenas tendidas de un continente a otro”<sup>2</sup>.

Por esos años Picasso, que en 1906 había pintado “Las señoritas de Avignon” dando los primeros pasos de la deconstrucción cubista y surrealista, continúa sus experimentos deconstructivos hasta culminar en el “Gernika”, donde expresa la destrucción de los bombardeos nazis, sobre ese pueblo y símbolo vasco de la España republicana en 1937.

Varias primaveras antes, el 29 de mayo 1912, se estrena el ballet *L'Après-midi d'un Faune*, inspirado en el poema de Stéphane Mallarmé "La Tarde de un Fauno", protagonizado por Vaslav Nijinski, sobre una partitura de Claude Debussy con escenografía de Léon Baskt para los ballets rusos de Diaghilev<sup>3</sup>. Lo que se ponía en escena no era solo lo que el público de París consideró el erotismo más descarnado y la inmoralidad más clamorosa, o sea, la destrucción de la moral y del arte (clásicos), sino también la destrucción de los cánones tradicionales de la composición musical y de la armonía coreográfica. “La consagración de la primavera” de Stravinsky que se estrenó en 1913, continuó con el mismo escándalo y el mismo tipo de destrucción en todos los frentes<sup>4</sup>, y esa tónica se mantuvo hasta la Segunda

---

<sup>1</sup> Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin* 1988, Carl Hanser Verlag, München, 1988.

<sup>2</sup> Tristan Tzara, *Siete manifiestos DADA*, Tusquets, Barcelona, 1999, pág. 18

<sup>3</sup> <http://www.danzaballet.com/index.p>

<sup>4</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Sacre\\_du\\_Printemps](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sacre_du_Printemps)

Guerra Mundial con los ballets de Bartok y Prokofiev<sup>5</sup>.

La destrucción vanguardista es realizada en el orden de la ontología por Martin Heidegger, que en el parágrafo § 6 de *Ser y Tiempo*, de 1927, aborda “El problema de una destrucción de la historia de la ontología”<sup>6</sup>, y cuya forma de filosofar ha sido calificada por uno de sus biógrafos como “el dadaísmo de Heidegger”<sup>7</sup>.

Este afán destructivo de las vanguardias, que se extiende desde el campo de la política y la reforma social hasta la filosofía, tiene también su expresión en el campo de la estética, en lo que puede considerarse la estética de la destrucción, respecto de la cual Walter Benjamin expone muy claramente cómo la composición de una destrucción es algo muy distante de la destrucción de un compuesto<sup>8</sup>.

## 2.- Formulaciones reflexivas del surrealismo en los años 20.

Junto a las proclamas deconstruccionistas, el programa surrealista enarbola otros dos objetivos, la marginación de la racionalidad (científica especialmente) y la exaltación del instinto y del inconsciente.

En cuanto a la marginación de la racionalidad, la primera proclamación se debe a Freud, cuando en la primera edición de *La interpretación de los sueños*, de 1900, declara, “hasta ahora los hombres sabían que tenían razón. A partir de mí sabrán que tienen deseos”. Pero junto a ella, aparecen otras fórmulas de sentido análogo o que apuntan a un mismo objetivo, desde la fórmula de Dalí “hay que desacreditar la realidad” hasta la tranquila declaración de Miró de que “el arte empezó su decadencia cuando salió de las cavernas”.

La exaltación del erotismo, de la sexualidad, de la genitalidad, del deseo desenfrenado hasta la locura y hasta la mística, que Nijinsky ejecuta en los ballets de Debussy o de Stravinsky, lo llevan a sus lienzos Dalí y Miró en el primer tercio del siglo XX.

La indagación del primer despertar del pensamiento, antes de que se invente el primer concepto, antes de que surjan los términos abstractos y se generalice su uso, antes de que aparezca la filosofía, y, sobre todo, su división administrativa en física, lógica y ética, es decir, cuando están empezando a formarse las palabras, y cuando el hombre todavía “existe

---

<sup>5</sup><http://en.wikipedia.org/wiki/Prokofiev>

<sup>6</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, F.C.E., México, 1974, pp. 30-37.

<sup>7</sup> Rüdiger Safranski, *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 129 ss.

<sup>8</sup> Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.

en lo innominado”<sup>9</sup>, es iniciada por Heidegger siguiendo los pasos de Husserl. Husserl descubre y enseña cuán distinta de la actitud científica es la actitud natural del conocimiento, y cuánto ha alejado a los europeos de los ideales éticos y, en general, humanísticos, la dedicación unilateral a la ciencia<sup>10</sup>. Junto a él, Max Weber despliega la explicación contundente de por qué la ciencia es incapaz de hacerse cargo de ningún valor, y por qué la política no puede ser científica<sup>11</sup>.

En medio de esa desesperación de la razón y de la racionalidad, Hitler y Mussolini, Lenin y Stalin promueven revoluciones de máximo alcance, mientras que el desarrollo de la revolución industrial y de la economía financiera promueve transformaciones más profundas que las revolucionarias.

Aunque puedan parecer frivolidad irresponsable o pose estética las proclamas de Tzara y Bretón, Dalí y Miró, Diaghilev y Stravinsky, no se trata de eso. Sienten y expresan lo que vive Europa antes y mientras acontecen las dos guerras mundiales, y captan su significado, lo interpretan y buscan salidas a la desesperación.

Junto a la destrucción, el programa y el método consisten en dejar hablar al inconsciente, al dinamismo de los instintos y deseos tal como aparecen en los sueños, al margen de la censura moral o política, al margen de la voluntad de orden y de congruencia. El hombre no consiste sólo en razón científica, y si la vida se intenta reducir a sistema se puede convertir en un suplicio.

La exaltación del instinto y del inconsciente, del mundo de los sueños y de la infancia, se muestra en los lienzos de Dalí y Miró, en términos de construcción sistemática, de búsqueda de formas nuevas, recogiendo la inspiración del arte africano y del arte infantil. Por eso Dalí habla de objetivar y sistematizar el delirio<sup>12</sup>.

Pero ese no es el modo en que se abren paso y se despliegan las vanguardias en América Latina. En América Latina los ideales revolucionarios de tipo fascista o de tipo comunista prenden con la misma virulencia que en Europa, y también la estética dadaísta. Pero los latino-americanos no necesitan destruir nada para crear lo nuevo, porque operan sobre un territorio virgen. Un territorio políticamente virgen y estéticamente virgen, a pesar de que, desde el siglo XVI, sus instituciones son promovidas por la corona española y a pesar

---

<sup>9</sup> M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 86-90.

<sup>10</sup> E. Husserl, *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: una introducción a la filosofía fenomenológica*, trad. Jacobo Muñoz y Salvador Mas, Crítica, Barcelona, 1991.

<sup>11</sup> M. Weber, *El político y el científico*, Alianza, Madrid, 1998.

<sup>12</sup> Nadeau, Maurice, *Historia del surrealismo*, Terramar, Buenos Aires, 2008.

de que el barroco americano se despliega con el mismo esplendor que el europeo. Pero se trata de formas políticas y artísticas que expresan la filiación ibérica de América Latina, no su propia identidad.

### **3.- El surrealismo de América Latina.**

Hasta los años 20 no acontece la reconciliación de América Latina con su realidad. Los años de la independencia y, en general, todo el siglo XIX, son años de expresión de los ideales, de lo que se quiere ser, de los proyectos. Esos proyectos no están asentados en la realidad de lo que es América, sino en los ideales revolucionarios de USA y de Europa, y en los ideales imperiales de España o de Inglaterra

En esos proyectos, Hegel no percibe todavía ningún contenido, y así lo declara<sup>13</sup>. En la misma línea, Ortega y Gasset sólo es capaz de percibir entidad y sustancia cultural en términos de cultura europea. Hay que frecuentar los autores latinoamericanos de las distintas épocas para encontrar versiones más completas de lo que es esa América. Así es como lo ha hecho Fernando Zalamea al repasar la visión de América Latina que han tenido en sus diferentes periodos sus propios pensadores<sup>14</sup>.

Pues bien, es precisamente el movimiento surrealista el que lleva a la América Latina a una conciencia verdadera de su propia realidad. Como se ha dicho, la diferencia más notable entre el surrealismo europeo y el latinoamericano es que América Latina no necesita destruir tanto, porque no tiene encima veinticinco siglos de cultura sedimentada y cosificada. Necesita solamente digerir y asimilar, como digieren y asimilan los animales y los vegetales, sin interferencias ni obstáculos de la conciencia.

Pero la asimilación y la digestión que lleva a cabo la conciencia popular, o, lo que es lo mismo, el contenido de la memoria épica, no alcanza un orden y una estructura como la de la memoria académica.

La memoria académica recoge, organiza y asimila según las comprobaciones científicas de la cronología y el carácter veraz o ficticio de lo relatado y transmitido. Y aunque la conciencia y la memoria académicas no superan el horizonte ético de su época, y valoran según los criterios insuperables de su momento histórico, sí garantizan una

---

<sup>13</sup> Cfr. José Santos Herceg, La idea de América en Hegel, en Betancur, Choza, Muñoz, *La idea de América en los pensadores occidentales*, Thémata, Plaza y Valdés, Sevilla-Madrid, 2009.

<sup>14</sup> Fernando Zalamea, *Tres etapas en el pensamiento de la idea de América 1928-2004: Síntesis, localización y transversalidad*, en Betancur, Choza, Muñoz, *La idea de América en los pensadores occidentales*, Thémata-Plaza y Valdés, Sevilla-Madrid, 2009.

corrección de la cronología y de los acontecimientos.

La memoria épica y la conciencia popular, como la conciencia y la memoria individuales, tienen organizados sus contenidos según una sedimentación aleatoria, y los actualizan según procesos de evocación también aleatorios. Un adulto no es capaz de seriar según un orden cronológico adecuado la amalgama de recuerdos de su niñez. Una riña del padre, el sabor de una fruta, la época de la escarlatina, la plaza donde jugaban al trompo, etc. Tampoco puede seriar algunos de sus recuerdos “históricos” según su corrección cronológica y sus relaciones socio-históricas. El comienzo de la moneda única europea, el fin de la dictadura, el Betis campeón de copa, etc. Y tampoco puede enlazar unos recuerdos con otros.

Los recuerdos históricos son fáciles de identificar por el recurso a los mayores que los tienen organizados, o a los libros y periódicos, es decir, a los registros científicos, pero los recuerdos infantiles frecuentemente son imposibles de seriar correctamente. Esa amalgama es lo que Husserl llama la “síntesis pasiva”, lo que constituye al individuo socioculturalmente antes de que tenga conciencia de sí mismo, y justo para que pueda tenerla, y lo que hace que sea hispano o británico y hable una lengua u otra, sea rico o pobre, blanco o negro, masculino o femenino, etc.<sup>15</sup>

Pues bien, la síntesis pasiva de América Latina es lo que hace que sus poblaciones hablen español y portugués, tengan un tinte africano, guaraní, guajiro o incaico en su piel, en su acento y en su talla, y un deje andaluz y africano en los ritmos de sus cantos y danzas populares. Es lo que hace que sean cristianos, animistas, judíos y protestantes, es lo que hace que los nombres de las ciudades en las que viven y por las que pasan sean Antioquía, Cartagena, Santiago o Veracruz, y los nombres con los que se designan las personas entre sí sean Aquiles, Moisés, Sara, Maricruz, Omar, Gustavo Adolfo, Luis Felipe o Atahualpa.

Un español que vive en Sevilla, sabe cuáles son los nombres fenicios, judíos, romanos, cristianos, musulmanes y anglosajones, y sabe situar de un modo correcto cronológicamente esos nombres, de personas o de ciudades, porque cuenta con un registro externo más perceptible que el académico, a saber, los barrios y monumentos de su ciudad. Sabe que la Alameda es una zona romana, que la Giralda es una torre árabe posterior a la época romana, que la judería es un barrio judío del siglo XV, que los templos de Jesús del Gran Poder y de la virgen de la Macarena son cristianos, y que María de las Mercedes fue el gran amor de uno de sus últimos reyes.

---

<sup>15</sup> La concepción husserliana de la síntesis pasiva se encuentra en Husserl, E. *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica*, vol. II, FCE, México, 1986.

Para un latinoamericano los nombres propios de personas y de ciudades pertenecen, por supuesto, al mismo plano espacial, sabe la distancia en kilómetros que separan unas de otras y cómo puede hablar con todas ellas, y, por eso, sabe que pertenecen al mismo plano temporal. Así está formada su conciencia popular nacional y su memoria épica. Para un europeo esos nombres evocan espacios distintos y tiempos distintos. Puede desplegarlos sobre el planeta y seriarlos cronológicamente, y ese despliegue espacial y temporal es una evocación inevitable cuando escucha esos nombres. Para un latinoamericano, si no tiene una formación religiosa e histórico-literaria superior a la media, no hay esa evocación.

Esos nombres y los contenidos asociados a ellos son rigurosamente contemporáneos y relativamente contiguos, y así se refieren a ellos en sus canciones, en sus relatos y en sus pinturas. Los europeos, pueden calificar a esas expresiones artísticas con términos como “realismo mágico”, o, sencillamente, “surrealismo”, pero para sus autores y su público es, sin más, realismo, costumbrismo.

Si se fusiona el cristianismo católico con el animismo africano, uno de sus resultados es la santería cubana, o una religión que los católicos europeos podrían calificar de surrealista. Si se fusiona la administración europea con las prácticas autóctonas de los mestizos hispano-aztecas, el resultado es una burocracia kafkiana, o surrealista. Lo mismo pasa con el catolicismo y la administración europeos implantados entre los dowayos de Camerún, como Nigel Barley pone de manifiesto en su célebre relato<sup>16</sup>, pero como en ningún país africano se ha producido ese fenómeno típico de la colonización ibérica que es el mestizaje, no se dan en ellos síntesis tan surrealistas como las de Latinoamérica.

La idea de América que tienen los pensadores occidentales, europeos y americanos, hasta el siglo XIX, desde Colón y Cortés hasta Jefferson, Miranda y Bolívar, es como ya se ha dicho, un proyecto de lo que se quiere ser, un ideal, incluso un sueño, pero no es una autoconciencia verdadera.

Los promotores de constituciones monárquicas en México y Brasil en el siglo XIX también tienen el ideal, el sueño, de reproducir el modelo europeo en los países americanos. Domingo Faustino Sarmiento (1810-1888), en *Facundo Civilización y barbarie*, de 1845, aunque no es un proyecto monárquico, y aunque muestra una completa y verdadera autoconciencia de su país, también quiere construir la Argentina según el modelo de una nación europea. Es su oponente, José Hernández, quizá el mejor representante del

---

<sup>16</sup> N. Barley, *El antropólogo inocente*, Anagrama, Barcelona, 1989.

romanticismo del cono sur, en su *Martín Fierro*, el que por primera vez esboza una forma de autoconciencia latinoamericana en consonancia con su realidad geográfica, social e histórica.

Esa forma de autoconciencia es la que se generaliza con el surrealismo, pero ahora se puede advertir con claridad que ese surrealismo, en Latinoamérica, no lleva consigo ni necesita destrucción alguna, sino, simplemente, levantar acta de lo que hay y de cómo lo hay.

El primero y más genial de los surrealistas de América, y probablemente de todo el occidente, es el peruano Cesar Vallejo (1892-1938), a quien Thomas Merton calificó como el más grande poeta universal después de Dante. En *Los Heraldos negros*, de 1919, y *Trilce*, de 1922, Vallejo expone, la realidad de la vida más habitual y cotidiana, o sea, más real, según siente y presiente el corazón infantil, el deseo de afecto, y todo ello según las formas más germinales y pre-significativas de expresión verbal. Puede advertirse en este poema de *Trilce*:  
XXVIII

“He almorzado solo ahora, y no he tenido madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua, ni padre que, en el facundo ofertorio de los choclos, pregunte para su tardanza de imagen, por los broches mayores del sonido. Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir de tales platos distantes esas cosas, cuando habrase quebrado el propio hogar, cuando no asoma ni madre a los labios. Cómo iba yo a almorzar nonada. A la mesa de un buen amigo he almorzado con su padre recién llegado del mundo, con sus canas tías que hablan en tordillo retinte de porcelana, bisbiseando por todos sus viudos alvéolos; y con cubiertos francos de alegres tiroriros, porque estánse en su casa. Así, ¡qué gracia! Y me han dolido los cuchillos de esta mesa en todo el paladar. El yantar de estas mesas así, en que se prueba amor ajeno en vez del propio amor, torna tierra el bocado que no brinda la MADRE, hace golpe la dura deglución; el dulce, hiel; aceite funéreo, el café. Cuando ya se ha quebrado el propio hogar, y el sírvete materno no sale de la tumba, la cocina a oscuras, la miseria de amor”.

También es una expresión de esa nueva y veraz conciencia de sí misma de América Latina el poemario *Pau Brasil* de Oswald de Andrade, de 1925.

#### “DISCURSO

“El cabralismo. La civilización de los donatarios. La Querencia y la Exportación.

El carnaval. El Sertón y la Favela. Pau-Brasil. Bárbaro y nuestro.

La formación étnica rica. La riqueza vegetal. El mineral. La cocina. El vatapá, el oro y la danza.

Toda la historia de la Penetración y la historia comercial de América. Pau-Brasil.



Contra la fatalidad del primer blanco que llega y que domina diplomáticamente las selvas salvajes. Que cita a Virgilio en los tupiniquins. El bachiller.

País de dolores anónimos. De doctores anónimos. Sociedad de náufragos eruditos.

[...]

Siglo XX. Un estallido en los aprendizajes. Los hombres que lo sabían todose deformaron como gomas de caucho. Reventaron de enciclopedismo.

[...]

La lengua sin arcaísmos. Sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores.

[...]

Y la sabia pereza solar. El rezo. La energía silenciosa. La hospitalidad.

Bárbaros, pintorescos y crédulos. Pau-Brasil. La floresta y la escuela. La cocina, el mineral y la danza. La vegetación. Pau-Brasil”<sup>17</sup>.

En 1928 la pintora Tarsila do Amaral le regaló a Oswald un cuadro titulado *Abaporu*, que en tupí-guaraní significa “Antropófago”, y a partir de él el propio Andrade formuló el *Manifiesto Antropófago*, de 1928<sup>18</sup> que se publica en la revista creada a tal efecto.

El texto reelabora el concepto de antropofagia acuñado por las vanguardia europeas, para expresar su asimilación del arte americano y africano, tan perceptible en Picasso. Para Andrade, esa índole caníbal del indio americano le permitirá a los que se suman a su movimiento, la asimilación crítica de las ideas y modelos europeos. ‘Como antropófagos somos capaces de digerir las formas importadas para producir algo genuinamente nacional, sin caer en la antigua relación modelo/copia que dominó una parcela del arte del periodo colonial y el arte académico brasileño de los siglos XIX y XX. "Solo interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”<sup>19</sup>.

En la obra de Tarsila do Amaral, el procedimiento antropofágico se manifiesta en un dibujo y una combinación de colores a la vez infantil y salvaje, naif y brutal, inocente y cruel. Desde su obra precursora del movimiento, *A Negra*, 1923 (La Negra), y siguiendo con *O Ovo* [Urutu], 1928 [especie de serpiente], *A Lua*, 1928 [La Luna], *Floresta*, 1929 [Selva], *Sol Poente*, 1929 [Sol Poniente], *Antropofagia*, 1929, y otras, las figuras tienen las extremidades

---

<sup>17</sup> Oswald de Andrade, *Pau Brasil*, Au Sans Pareil, París, 1925, ed. facsímil, Fundación March, Madrid, 2009, pp. 18-21.

<sup>18</sup> Oswald de Andrade, *Manifiesto Antropófago*, en “Revista de Antropofagia”, Año 1, número 1, mayo 1928, en Tarsila do Amaral, *Catálogo*, Fundación March, Madrid, 2009.

<sup>19</sup> [http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/).

desproporcionadas, los labios exageradamente abultados, los pechos demasiado grandes, y resultarían monstruosas si no aparecieran al mismo tiempo como inocentes y nuevas, como estrenando existencia y gozando de ella.

Ese efecto se logra mediante la combinación de colores elementales en tonos fuertes, (amarillo, verde, azul, naranja y morado), con formas propias de un mundo onírico, mágico (de las leyendas indígenas y africanas) y primitivo, profundamente arraigado en la cultura popular brasileña<sup>20</sup>.

Un carácter similar, de expresión de lo naif, lúdico, onírico e infantil, pero a la vez indígena y americano, se encuentra en las pinturas de los años 20 del argentino Xul Solar (1867-1963), *Nana Watzin*, 1923; *Por su cruz jura*, 1923; *Fakir*, 1923; *Teatro*, 1924; *Mundo*, 1925; *San danza*, 1925; *Otro puerto*, 1929, donde se combinan formas y colores según un estilo que recuerda, a la vez, a Kandinsky, Miró y Klee, pero en los que además late y se percibe al indígena americano<sup>21</sup>.

Con estilos muy diversos e igualmente personales se da la combinación de lo infantil, onírico, indígena y salvaje en los cuadros del brasileiro Alberto da Veiga (1895-1962), del uruguayo Joaquín Torres García 1874-1949 o del chileno Matta 1911-2002<sup>22</sup>.

Junto con estas primeras expresiones verbales y plásticas de una autoconciencia americana, se producen también sus expresiones musicales en el nivel popular con la samba, la rumba, la milonga, la habanera, etc., en las que aparecen elementos indígenas, africanos y andaluces, y elementos de la música folklórica de los inmigrantes europeos.

La primera gran recepción de la música afroamericana en la composición clásica europea se debe al checo Antonin Dvorak, con la *Sinfonía del Nuevo Mundo*, estrenada en Chicago con motivo del cuarto centenario del descubrimiento en 1882. La segunda se debe al judío norteamericano George Gershwin (1898-1937) especialmente con el *concierto en Fa* y la *Obertura cubana*<sup>23</sup>, que tuvieron a su vez su reconocimiento y su influjo en Ravel, Debussy, Shostakovith y Schómborg.

Después aparecen los grandes compositores latinoamericanos contemporáneos<sup>24</sup>,

---

<sup>20</sup> Tarsila do Amaral, *Catálogo*, Fundación March, Madrid, 2009.

<sup>21</sup> *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*, Ayuntamiento de Sevilla, Comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992, Sevilla, 1992, pp.156-162.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Cfr. Gabriel Ruiz Bernal, *El concierto en fa de Gershwin*, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, Leonard Bernstein, *American soul*, DVD <http://www.sover.net/~foodsong/index.htm#GRE>

<sup>24</sup> Hay una ingente producción musical en el barroco latino americano, y aunque también tiene su cuño americano, como la pintura, la literatura y la escultura barrocas, no son representativos de la identidad cultural

como el brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887-1959), que además escribió relatos sobre su convivencia con tribus caníbales y estudió sus ritmos y melodías, el argentino Alberto Ginastera (1916-1983) que incorporó a su música académica el folklore argentino, y otros aún vivos.

Con todo, quizá puede decirse que la poesía, el arte supremo de Latinoamérica, es la mayor y mejor expresión del surrealismo y la mayor y mejor expresión de lo que es la América Latina, y también que es la obra de algunos de sus poetas la que contiene la expresión más fiel y completa de la realidad latinoamericana.

En el libro del portorriqueño Luis Palés Matos (1898-1959) *Tuntún de pasa y grifería*, de 1937, en la del cubano Nicolás Guillen (1902-1989) *Songoro cosongo* de 1931, se tocan las raíces negras de América, así como en la del también cubano Emilio Ballagas (Cuba, 1908-1954), *Mapa de la poesía negra*, de 1946.

Por otra parte, aunque la obra de Neruda (1904-1973) y Borges (1899-1996) trasciende el surrealismo y va más allá del testimonio sobre la identidad latinoamericana, también alguna parte de ellas puede encuadrarse en esa categoría. Ese es el caso del *Canto general*, de 1950, de Pablo Neruda, y los primeros escritos de Borges sobre sus raíces argentinas, y en particular porteñas, como los poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) o *Cuaderno de San Martín* (1929).

Este arte surrealista y suramericano se caracteriza por la puesta en circulación de recursos técnicos máximamente congruentes con la realidad que expresan. Así, si lo que se expone es la realidad del sincretismo americano, que aparece en la religión, la vida y la cultura de sus poblaciones, con elementos de la América indígena, de África, de España y Portugal, y de otras fuentes menores, los recursos expresivos se caracterizan por consistir en un sincretismo de esas fuentes.

En la poesía encontramos un sincretismo de palabras, de elementos fonéticos y semánticos de diversa procedencia, de espacios y tiempos heterogéneos, de ficción y realidad, de elementos verbales y elementos nominales con funciones intercambiadas, de elementos fonéticos puros al margen de cualquier semántica, etc. El sincretismo de la realidad se expresa mediante un sincretismo de niveles expresivos, de niveles narrativos y de niveles lingüísticos, y ese es el surrealismo de los autores mencionados. Y algo análogo se puede decir de la música de Villa-Lobos o de la pintura de Tarsila.

El surrealismo pertenece a un momento de la historia del arte, y de la historia de la cultura occidental, que decae después de la segunda guerra, pero la identidad cultural de Latinoamérica, que es más estable que cualquier corriente artística y puede expresarse en varias de ellas, sigue manteniendo con el surrealismo una afinidad más estrecha que con cualquier otra. Por eso pueden verse cadencias surrealistas en obras posteriores que expresan la realidad de la vida latinoamericana, como en la del colombiano Gabriel García Márquez y otros.

También el adjetivo “surrealista” ha pasado al lenguaje ordinario para designar precisamente un sincretismo de elementos discordantes entre sí y discordantes en el espacio y en el tiempo en que se utilizan, como el famoso urinario que Duchamp envió a la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de 1917 en Nueva York.

Este “surrealismo”, en el sentido de “irracional”, “incongruente” e incluso “demencial”, es característico de la estética afro-norteamericana, de algunos diseños de indumentaria y de “objetos absurdos”, de numerosas composiciones musicales y pictóricas posteriores a la segunda guerra, aunque a medida que aumenta el número de elementos de ese tipo en circulación, menos extraordinarios resultan, y, por tanto, menos irracionales, incongruentes y demenciales.

A pesar de la continua ruptura de límites, de preceptivas, de diferencias de géneros y de transgresiones de todo tipo, se sigue cultivando y celebrando el ingenio y la creatividad desencadenada por los surrealistas y cultivada por ellos, y eso ayuda a comprender el auge y la difusión mundial de la literatura latinoamericana (y no solo la literatura) a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Aunque se pueden poner muchos ejemplos de ese continuo protagonismo mundial de la literatura latinoamericana, el caso del mexicano Juan José Arreola (1918-2001)<sup>25</sup> es de los más ilustrativos. A través de un ingenio nada común, se despliega una creatividad excepcional, en clave absolutamente inocente, humorística y disparatada, y aparecen en su obra unas situaciones completamente increíbles pero factibles, quizá tan cotidianas en México como podrían ser las elaboradas por Kafka en sus obras, en las que trasluce la universal simpatía y profunda humanidad del propio Arreola.

#### **4.- Surrealismo y posmodernidad.**

---

<sup>25</sup> Juan José Arreola, *Estas páginas mías*, F.C.E., México, 2005, edición conmemorativa del 70 aniversario de la editorial mexicana.

El capítulo II de la "Introducción especial" a las *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Hegel lo tituló: "La conexión de la naturaleza o los fundamentos geográficos de la historia universal", y allí clasificó históricamente la geografía. Según las etapas de su manifestación, el espíritu había actuado cambiando de un escenario a otro. El Nuevo Mundo, América, no le interesa porque ese es el territorio del porvenir, y como la filosofía no se ocupa del futuro y no hace profecías, no se entretiene con América<sup>26</sup>. En la década de 1820 el Nuevo Mundo es todavía, desde el punto de vista de Hegel, un escenario por estrenar<sup>27</sup>.

El Viejo Mundo, en cambio, es estudiado en tanto que conjunto de escenarios del espíritu. África se caracteriza como "el principio de lo informe", donde "domina la imposibilidad absoluta de todo desarrollo". Asia es "el país de los contrastes, de la disidencia, de la expansión". Por último "Europa es el país de la unidad espiritual, el tránsito de la libertad desmedida a lo particular; es el país del dominio de lo desmedido y de la elevación de lo particular a universal. En Europa el espíritu desciende dentro de sí mismo"<sup>28</sup>.

Hegel continúa desglosando esas unidades generales en unidades menores, y así recorre la geografía de África, la de Asia y la de Europa, de sur a norte y de este a oeste, que es el trayecto del sol y del espíritu. Exponiendo el acontecer de cada acto del drama desde el primero hasta el último, y aplicando su esquema sistemático cronológico, termina señalando el final del arte, de la historia, de la filosofía, o sea señalando que se acaba la inteligibilidad de lo real según la secuencia temporal con la que opera<sup>29</sup>.

Para completar un poco el último acto, al que Hegel apenas alude, hay que hablar de un momento posterior, y llamarlo el principio americano. Rorty dice que el pragmatismo de James y Dewey coincide con el americanismo de Walt Whitman en que para los tres la legitimación de cualquier propuesta de no importa qué índole queda remitida al futuro, y que esa es la esencia del pragmatismo y el americanismo<sup>30</sup>.

El pragmatismo americano aparece en esta perspectiva como inscrito en lo que Heidegger llamó el paradigma onto-teo-lógico, en cuanto que tiene como supuesto último y

---

<sup>26</sup> Cuando Hegel se detiene un poco más en América es para decir, como haría Ortega años más tarde, que es un continente sin contenido. Cfr. José Santos Herceg, *La idea de América en Hegel*, en Betancur, Choza, Muñoz, *La idea de América en los pensadores occidentales*, Thémata-Plaza y Valdés, Sevilla-Madrid, 2009.

<sup>27</sup> Cfr. G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, ed. de J. Gaos, Alianza, Madrid, 1980, p. 177.

<sup>28</sup> Hegel, *op. cit.* p. 179.

<sup>29</sup> Sigo ahora tesis expuestas en el último capítulo de J. Choza, *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

<sup>30</sup> Cfr. Richard Rorty, *Norteamericanismo y pragmatismo*, en "Isegoría", 8, 1993, pp. 5-25.

criterio de legitimación, la secuencia temporal lineal con principio y fin que puede representarse objetivamente. Por eso la crisis de la modernidad implica una cierta crisis del pragmatismo y de su criterio de legitimación. Quizá no en el sentido de su validez como modelo teórico, pero sí en el sentido de poder presentarse como avanzadilla de la historia y como anticipación del futuro para todos los demás. Desde este punto de vista la crisis de la modernidad afecta al pragmatismo en la misma medida en que afecta a la historia. En una medida que, por lo demás, se encuentra certeramente expresada en la sentencia de Ray Bradbury “el futuro ya no es lo que era”.

Pues bien, frente al enfoque temporal, onto-teo-lógico o axial, la crisis de la modernidad se inicia en términos de reposición de las claves espaciales, siguiendo, en cierto modo, el camino inverso al que Hegel había descrito para el espíritu desde África hasta América.

En efecto, las vanguardias artísticas de finales del XIX y comienzos del XX habían desandado el trayecto hegeliano del espíritu y habían retrocedido hasta Asia primero y hasta África después para recuperar otra vez el principio perdido. Y eso no es solamente cierto en el caso de Baudelaire, Schopenhauer y Nietzsche y sus indagaciones asiáticas en la búsqueda “de los contrastes, de la disidencia y de la expansión”. También lo es en el de Debussy y Stravinsky, y en el de Picasso y Matisse y sus indagaciones africanas en la búsqueda “del principio de lo informe y de la imposibilidad absoluta de todo desarrollo”, y lo es igualmente en el de los firmantes de los manifiestos surrealistas, dadá, etc.<sup>31</sup>

En todos esos casos lo que se busca es precisamente volver al origen, y volver por donde Kant y Hegel habían dicho además que se hallaba: en el orden de lo sublime, accesible precisamente a través de representaciones simbólicas, o sea completamente inadecuadas o desmesuradas, que transcendían las formas de medida humana conocida, como las trascendía también el humor del absurdo. Más allá de lo conmensurado por la razón humana lo que hay es lo inconmensurable, lo exterior, la realidad, el ser. Pues bien, esa es la esencia cultural de América Latina. Por eso las vanguardias encuentran su inspiración en lo salvaje, en la antropofagia, en lo afro-latino-americano, y por eso América Latina alcanza una adecuada conciencia de sí misma en las vanguardias del siglo XX y especialmente en el surrealismo.

La quiebra de la modernidad lleva a percibir con claridad creciente que al codificar los

---

<sup>31</sup> En todos los frentes de la estética se intenta superar el orden epistémico greco-ilustrado al generalizarse la conciencia de la diferencia entre objetividad y realidad. Cfr. N Grimaldi, *L'homme disloqué*, PUF, Paris, 2001. Cfr. J.J. Muñoz Lorenzo, *Duchamp y la poética de lo posible*, Memoria de licenciatura, Universidad de Sevilla, 2000.

fenómenos humanos en clave temporal, o sea, en términos epistémicos y en términos biográficos, se obtiene un concepto del hombre como mismidad, como sujeto, como un sí mismo conceptual y objetivamente elaborado. Cuando se produce la crisis de la episteme moderna, empieza a percibirse que en el hombre hay también una dimensión de referencia y apertura hacia “lo otro”, y entonces se produce esa exploración de la exterioridad, la materia, el caos, el poder, el ser, el principio, o sea, esa exploración de lo no formalizado y no formalizable que llevan a cabo primero las vanguardias, y luego, más reflexivamente, la posmodernidad.

Operando con procedimientos diacrónicos es posible dejar al margen el origen, el caos, la materia o el ser. Porque el ser, que en efecto es origen y principio, no es el despliegue temporal de la esencia, no es la libertad asumiendo conscientemente la existencia, ni tampoco es la biografía correspondiente a los diversos protagonistas, la esencia que resulta del existir.

El ser, el origen, es algo que queda fuera de la interioridad porque en parte es exterior a ella y se resiste a ser codificado según claves temporales. El ser no es tiempo, y si se interpreta en clave temporal, entonces se comprende como esencia o como existencia, pero no como ser.

Desde el punto de vista del tiempo y de la experiencia interna articulada según el logos, lo que exhibe una diferencia suficientemente radical es el espacio, la extensión, la exterioridad. Por eso el pensamiento encaminado a indagar sobre el ser o sobre el origen, ha utilizado preferentemente claves espaciales, en una línea que, por lo demás, también había sido señalada por el pensamiento ilustrado<sup>32</sup>.

¿Puede codificarse la interioridad en términos espaciales? Si se quiere expresar que el hombre no es solamente lo que le pasa, ni solamente lo que decide y lo que hace, ni solamente la síntesis de lo que le pasa y lo que decide y hace, sino que es además, y quizá más radicalmente, un fondo de poder y posibilidades del que solamente se efectúa una parte, un fondo que queda más allá de la conciencia, de la biografía y de la representación, un fondo donde pueden encontrar su unificación las formas de vida en que el sujeto se dispersa, entonces la codificación de la interioridad en términos espaciales es apropiada. Hay una interioridad que es ‘exterior’ a la conciencia, que está ‘fuera’ de ella, como Agustín repetía

---

<sup>32</sup> La trascendencia y ‘lo otro’ están continuamente presentes en casi todos los grandes pensadores de la tradición filosófica antigua y moderna, y no sólo en sus concepciones del símbolo, sino también en sus nociones claves, incluido Descartes (Cfr. E. Levinas, *Totalidad e infinito*, Sígueme, Salamanca, 1977, pp. 72 ss. y 107 ss.), pero no lo está en lo que convencionalmente se denomina la episteme moderna en cuanto conjunto de presupuestos básicos de la mentalidad moderna culturalmente hegemónica.

una y otra vez.

Si el ser se caracteriza como espíritu que siempre lleva consigo su propio principio hasta que lo desarrolla por completo, hasta que la subjetividad se posee plenamente a sí misma, hasta que el fondo originario ha pasado a ser historia y biografía, según el modelo hegeliano convencional, entonces el olvido del ser es cadencia inevitable del pensamiento en tanto que tendencia a la metafísica y en tanto que tendencia a resolver la metafísica en historia sistematizada.

El olvido del ser es un resultado implícito en el procedimiento de codificar la interioridad según la formalización temporal del logos, lo que a su vez lleva a vaciar completamente al autor y al actor en los personajes.

Pero el postulado de una reflexión trascendental de ese tipo, con su fecundidad heurística y especulativa en determinados ámbitos, tiene sus limitaciones en orden a la comprensión de lo que significa ser como principio originario originante, como aquello que, originando la esencia y la existencia, permanece como lo que siempre es ‘exterior’ a ambas, ‘exterior’ a la objetividad y ‘exterior’ al plano empírico.

Para la comprensión de lo que significa ser como principio originario, es más adecuado codificar la interioridad en términos de ‘más allá’ inaccesible, según un conjunto de claves espaciales. Desde luego, la interioridad y la memoria tienen la forma de la temporalidad, y aluden a una reflexión que, por hipótesis, podría ser exhaustiva y a una subjetividad en la que la dimensión opaca de sustancialidad podría superarse.

El espacio, en cambio, no alude a la reflexión (la extensión se define precisamente como lo opuesto a ella), pero puede aludir a una alteridad subjetiva que opere como requisito de la autoconciencia. Esa es la estrategia de Agustín y de Hobbes, por ejemplo, pero también es la de Kant cuando toma la precaución de poner fuera del alcance de la autoconciencia tanto el yo trascendental en cierta medida, como sobre todo el yo empírico en lo que tiene de nouménico, precisamente mediante claves espaciales que aseguran exterioridad, realidad, ser y, por eso, experiencia interior susceptible de verificación.

## **5.- La esencia surrealista y latinoamericana de la globalización.**

Después de lo dicho hasta ahora, queda por añadir que la sedimentación de los elementos culturales que dan lugar a la síntesis pasiva de los países latino americanos, es algo que prefigura los procesos de transformación de las síntesis pasivas que actualmente padecen



la mayoría de los países occidentales y orientales, e incluso africanos, a raíz de los procesos de migración, de inversiones económicas transnacionales y de intercambio cultural entre todos ellos.

En el primer lustro del siglo XXI se podía creer que globalización significaba norteamericanización, pero en el segundo ya no se puede. Porque las multinacionales que ocupan los diez, los cincuenta o los cien primeros puestos en las listas de las más poderosas del mundo, ya no son mayoritariamente estadounidenses ni tampoco europeas, sino que junto a ellas, y superándolas no pocas veces, se encuentran las asiáticas y las latinoamericanas, es decir, las mexicanas, peruanas, brasileñas, chilenas y argentinas, y porque el poder político y económico mundial, que antes se concentraba en Norteamérica y Europa, se equilibra ahora y se distribuye entre los Estados Unidos, las potencias asiáticas y las latinoamericanas.

América latina tiene una peculiaridad que le da cierta delantera “histórica” sobre el resto de los países, y es que, en cuanto caracterizada por el mestizaje<sup>33</sup> ya ha realizado la globalización cultural y étnica, ya la ha asimilado, y ya ha alcanzado una autoconciencia adecuada de esa globalización, mientras la mayoría de los países se encuentran en su trayecto de ida. Por eso se encuentra en la avanzadilla de este nuevo comienzo de la historia humana, que, ahora sí, integra a la totalidad de los seres humanos y a la totalidad de los seres vivos del planeta.

En cierta ocasión Heidegger, el pensador más destacado en la vanguardia de la solidaridad con el planeta, le hizo esta arrogante y desafortunada confidencia al profesor chileno Víctor Farías, “créame usted, para poder entender bien a Platón hay que ser alemán”, y otras veces había declarado también que, para hacer filosofía, o incluso para pensar, había que hablar alemán.

No son aceptables ya, para nosotros, esa arrogancia ni ese etnocentrismo del pasado. Todas las culturas y todas las lenguas se están fusionando con todas y ninguna va a emerger como hegemónica. Por eso no tiene sentido decir, parafraseando a Heidegger, que para ser surrealista, posmoderno y vanguardia de la globalización, hay que ser latinoamericano, a pesar de que Latinoamérica sea la vanguardia de ese proceso y la primera realización de una humanidad y una cultura humana globalizada.

Lo que tenía y sigue teniendo sentido es decir que Latinoamérica, y América en general, era y sigue siendo “El nuevo mundo”. En el siglo XVI América era el Nuevo Mundo

---

<sup>33</sup> Sobre el mestizaje de América latina, cfr. Las ponencias de J. Choza y J.J. Padial en Betancur, Choza, Muñoz, *La idea de América en los pensadores occidentales*, Thémata-Plaza y Valdés, Sevilla-Madrid, 2009.

porque el Viejo, saturado de tradiciones, de reflexión, de habitantes y de recursos económicos, necesitaba la expansión en un nuevo espacio no lastrado por tanto siglos de tradición. Y ese espacio surgió como un continente inopinado en medio del océano.

En el siglo XXI la imposibilidad de mantenimiento y desarrollo autónomo de las diferentes culturas y poblaciones, ha roto las fronteras entre ellas y las empuja a una mezcla cuyo resultado es un mosaico imprevisible. Pero América Latina ya lleva varios siglos de fusiones y de elaboración de mosaicos imprevisibles, que sin embargo ya son reales y viables.

Antes que desde la reflexión teórica, desde la propia auto-configuración, desde la propia autopoiesis, América Latina emerge en uno de los primeros escenarios del mundo global, con nuevos enfoques y nuevos desarrollos económicos, industriales, políticos, intelectuales y artísticos. Esos nuevos enfoques y desarrollos, puesto que ya son reales, pueden ser tema de la reflexión intelectual. Por eso tienen siempre sentido y por eso son oportunas las tareas académicas de reflexión.

Como decía Goethe, sentirse comprendido y amado da más fuerza que sentirse fuerte, y, como decía Hegel, el hombre necesita saber lo que es para serlo, necesita saber que es libre para realizar su libertad, y necesita saber que es un hombre nuevo para poder serlo. América Latina necesita sentirse comprendida y querida, saberse libre y nueva, por parte de los latinoamericanos en primer lugar, y después por el resto de los países.

América Latina, porque es un nuevo mundo, tiene una manera nueva de concebir el mundo, el hombre y Dios. Un modo nuevo que puede ser compartido por otras culturas, o que puede ayudar a otras culturas a generar sus propios enfoques novedosos.

Como ilustración de esta tesis, y para finalizar, se puede tomar otro elemento de la literatura latinoamericana. Cuando a finales del siglo XX los filósofos europeos y norteamericanos, entre ellos Ricoeur, Taylor y MacIntyre, hablaron de la estructura narrativa de la existencia humana, y definieron el sentido de la existencia por el de la narración, casi toda la academia se siguió. Pero muy pocos cayeron en la cuenta de que la narración de que hablaban esos filósofos, y sobre la que se podían elaborar esos desarrollos teóricos, eran *La Odisea*, *El Quijote* o *Guerra y Paz*, es decir, relatos europeos en los cuales la continuidad de tiempo, acción y personajes dan la peculiar unidad a la vida de los europeos y a la historia de Europas.

Pero esa no es la estructura de la existencia latinoamericana, y quizá tampoco sea la de la asiática ni la de la africana. La existencia latinoamericana, si es que tiene una estructura

narrativa, sería la de narraciones como *Rayuela*, o mejor aún, como la de *El Ojo Silva*, relato de Roberto Bolaños en el volumen *Putas asesinas*<sup>34</sup>.

La vida del Ojo Silva está dispersa entre México, Alemania y la India, entre los amigos que encuentran una vez en cada sitio y con los que ya no vuelve a coincidir, entre las actividades que despliega en cada uno de esos lugares y que no guardan relación entre sí, en una sucesión en la que podían haberse alterado la posición de los episodios y los escenarios y el sentido del relato no hubiera variado, y con un sentido que viene dado solamente por el ejercicio de una piedad entrañable.

La vida del Ojo Silva está construida más con la novedad de lo que encuentra que con los recuerdos de lo que busca, y cuando el mundo se construye más con las cosas encontradas en cada sitio que con los recuerdos que se traen de uno concreto, no sólo es distinto el hombre que vive así, sino también el mundo que resulta así y el Dios al que se da culto así. La vida y el mundo que resultan son, con frecuencia, sorprendentes, y a un europeo le pueden resultar sin sentido, irracionales o surrealistas, pero quizá es porque se elaboran según otro modo de entender el sentido, la razón y la realidad.

—

---

<sup>34</sup> Roberto Bolaños, *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona, 2001.