



El autómata: la mirada surrealista, la crítica humanista

Christian Alexander Elguera Olórtegui

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Centro Peruano de Estudios Culturales
juanvesania@hotmail.com

Resumen: Dentro de la obra de Xavier Abril, tanto poética (*Hollywood* - 1931, *Difícil trabajo* - 1935, *Descubrimiento del Alba* - 1937) como investigativa (dedicada al estudio de Vallejo y

Eguren), que lo colocan entre los intelectuales más conspicuos del país, *El autómata*, sea por ignorancia o incapacidad, es un texto que la crítica ha olvidado injustamente. Su concepción del Progreso como nueva enfermedad de la civilización, precisar el peligro de sus excesos en tanto deshumanización, que convierte al hombre en un engranaje, en un esperpento, hacen de esta obra una acerba crítica a la modernidad. El presente trabajo se plantea así tres objetivos: a.-) Determinar el calibre de la crítica que Abril configura a partir del surrealismo b.-) establecer el texto como una *nouvelle* surrealista y gótica en ruptura con la novela tradicional a partir de los protagonistas complejos que elucubran, los motivos de vanguardia que abordan y las estrategias discursivas, y c.-) Fijar el carácter constructivo de la obra.

Palabras clave: surrealismo, crítica humanista, literatura gótica, duelo, creación.

A Carlos Eduardo Zavaleta

Lo más terrible - realista y patético - que he sufrido en los últimos años ha sido la constatación de proceder de un cuerpo muerto.
Xavier Abril

1.- La nueva sensibilidad.

En la etapa de las vanguardias encontramos una la relación época-poeta basada en la discordancia, en una expresión crítica de la sociedad. La siguiente apreciación de Friedrich sobre T.S.Eliot nos brinda una idea de este complejo vínculo:

Eliot dice en una ocasión que los caracteres esenciales de la época actual son la inestabilidad y el antagonismo llevando al extremo. Pero precisamente estos son también los caracteres esenciales de su técnica poética. Por lo tanto aquella afirmación de Eliot equivale a reconocer que su obra corresponde a la civilización moderna, que con sus complicaciones, contradicciones y su hipersensibilidad nerviosa, exige una poesía de amplios hábitos, pero que solo sugiera y hable indirectamente, y que por lo tanto ha de ser necesariamente difícil (1974: 258)

En otro momento precisará de la misma manera:

A pesar de todo, esta lírica está también marcada por la época a la cual opone su extremada libertad. La frialdad de su artesanía, su tendencia a lo experimental, su dureza de corazón: éstas y otras muchas características son efectos inmediatos del “espíritu de la época” (1974: 215)

Como se aprecia, la época es determinante del momento de producción. Ahora, esto no significa una relación mimética estricta; diremos más bien que la época influye en el poeta en la medida que lo irrita. Baudelaire había determinado a los poetas como una raza irritable, con lo cual determinaba la sensibilidad del poeta ante la realidad, ante una época de modernización que le resultaba vitanda. Así, la sensibilidad le permite al poeta ser vidente y expurgar, ahondar, en las ventosidades y corrupciones de la realidad, como una manera de desmitificar sus valores estéticos- morales. Se trata, pues, de ver su lado oscuro. En esta medida deben entenderse “Una carroña” de Baudelaire y “Venus Anadiomena” de Rimbaud y *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont, como la provocación a un orden, como la huida de “(...) la actitud del hombre medio”, rechazo a “(...) la objetividad normal y los sentimientos corrientes, renuncia la inteligibilidad limitada, substituyéndola por una sugestión plurivalente, y afirma su voluntad de convertir el poema en algo independiente y autónomo” (1974: 186)

En aras de su irritabilidad el poeta moderno optara por la acción creativa dejando atrás los consuelos románticos o pesquisas de la realidad en lo fáctico. Así, el poeta se vera inmerso en una campaña subversiva contra la realidad: la criticara, y cuando decida incluirla en su obra, antes habrá que descomponerla, continuando así una genealogía caña, rebelde al hombre medio, a la burda realidad. De hecho, aun sin saberlo, el poeta moderno, actualiza la actitud de rebeldía y permite la continuidad de una unidad de estilo, que básicamente Friedrich estipula a partir de a.-) derrota del intelecto, en clara oposición al hombre medio, y c.-) estética del extrañamiento, que implica una nueva concepción de la palabra. Dichas características pueden bien apreciarse en Baudelaire, cuando afirma: “La fantasía descompone toda creación; y con los materiales recogidos y dispuestos según leyes cuyo origen solo puede encontrarse en lo más profundo del alma, crea un mundo nuevo” (*apud* Friedrich, 1974: 82). En las ventosidades se halla el verdadero plecto del poeta moderno, la realidad solo cuenta para ser destruida, digamos como un acto ritual donde debe ser sacrificada a fin del advenimiento del poema, se busca pues, lo que Friedrich llama “desvalorización de la realidad” (1974: 255).

En este marco de “desvalorización de la realidad” encontramos a la poesía de vanguardia, la que se constituye como una oposición a toda realidad, ya que la consideran una limitación para la libertad de la imaginación. Una de las expresiones de esta oposición será el rechazo a todo lo humano tal como señala Ortega en *La deshumanización del arte*, lo cual le permitirá ya no restringirse a lo fáctico, a lo existente. La herramienta más radical de la creación del arte nuevo resulta ser la metáfora ya que ella ofrece la oportunidad de escape de la realidad. El artista nuevo otorga un rango superior a la metáfora, distinto al ornamento, al decoro, al maquillaje modernista, y a partir de lo cual ésta viabiliza nuevas y proteicas relaciones de una nueva lógica, insospechadas bajo el yugo mimético, el que busca quebrar y, en tal sentido, se vuelve un “arma lírica” y lúdica que busca ser ella misma una existencia, ser “la *res* poética” y ya no un modelo supeditado a la realidad, así ya no ha de entenderse como la imagen de una idea sino como la idea misma. De esta manera a partir del nuevo uso de la metáfora, como dice Huidobro en “La creación pura. Ensayo y estética”, se evoluciona “del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios”.

Por su parte, en Perú los discursos de la vanguardia significaron un escándalo para las solencias críticas acostumbradas a las burdas evidencias, a una estética pomposa, rimbombante que promovió incompreensión y desdén de obras como *Simbólicas* de José María Eguren(1911), *Trilce* de Cesar Vallejo(1922), y *La casa de cartón* de Martín Adán (1928). Al respecto Mónica Bernabé cuenta la siguiente anécdota:

Recuerda Eguren que al leer sus primeros versos, Chocano le pregunto « ¿De donde has copiado esto?» La pregunta es significativa porque pone en escena la modalidad de lectura de toda una generación. El rechazo frente a lo extraño, que siempre se interpreta como copia de lo extranjero y el atrincheramiento en un americanismo a lo Chocano, respondía al entusiasmo patriótico desatado por la derrota frente a Chile. (Bernabé, 2006: 168)

Las vanguardias realzaban su carácter subversivo al oponerse al modernismo, corriente aprobada y protegida por el gobierno de turno como bien puede comprobarse con el coronamiento de José Santos Chocano en 1922, hecho que ha de interpretarse como un gesto complaciente por parte del gobierno conservador de Leguía hacia su cantor oficial[1]. No obstante la vanguardia impondrá su estética. El impacto de la modernidad resulta el aliciente principal del nuevo imaginario, el cual como precisara Osorio -y validando la tesis de Friedrich de la preminencia del contexto- se verá marcada por la crisis de la I Guerra Mundial [2]. Otras características destacables de las vanguardias serán las ofrecidas por Luis Monguió quien destaca:

1.-) readmisión de lo intuitivo en la literatura, en contraste con la consciencia literaria de los modernistas, 2.-) la adopción de una temática de lo cotidiano, corriente, vulgar nimio, en contraposición a la temática exquisita del modernismo; 3.-) la afirmación de una nueva visión literaria de lo local, lo provincial, lo nacional, en oposición al cosmopolitismo y exotismo literarios de los modernistas; 4.-) la entrada en la literatura poética de la nueva vida deportiva y maquinística, contemporánea, en contraste con el vivir mentalmente en la antigüedad o el siglo XVIII francés de tintes modernistas(1954: 59).

2.- La liberación surrealista.

Dentro de los diversos movimientos de vanguardia hemos de centrarnos, dado nuestros fines, en el surrealismo, del cual *El autómatas* es uno de los ejemplares más íntegros tanto estética como ideológicamente. El surrealismo se presenta como una superación del dadaísmo ante el problema de la liberación del espíritu. Bretón lo expresara de la siguiente manera: “Me parece que la homologación de una serie de actos de Dada’ de los más fútiles están comprometiendo gravemente una de las tentativas de liberación que más me sigue interesando” (1998: 85). Por su parte, José Carlos Mariátegui estableciendo un proceso del movimiento, dirá que: “Dada es nombre de su infancia. Si se sigue atentamente su desarrollo, se le puede descubrir una crisis de pubertad. Al llegar a su edad adulta, ha sentido su responsabilidad política” (1987: 47). En esta medida el surrealismo “se distingue de todos las otras corrientes de vanguardia, pues propone un proyecto de liberación tanto individual como social” (Schartz, 1991: 445). En aras de esta liberación se comprende la aprehensión del psicoanálisis que les ofrecía el inconsciente, y del marxismo, que les confería un espíritu revolucionario. En este sentido el surrealismo se constituye como una búsqueda original a través de medios nuevos, lejanos de los decadentes medios realistas y de una racionalidad y moral que solo produjeron muertes, ante los cuales se resisten, se trata así de la reyerta contra una sociedad coercitiva, pero aún más, se trata de una perspectiva de mundo distinta, de un modo de vivir surrealista, un modo de conocer lo oculto y profundo, un conocimiento: “(...) de continentes que hasta entonces no habían sido explorados sistemáticamente: lo inconsciente, lo maravilloso, el sueño, la locura, los estados de alucinación o, en una palabra, el reverso del decorado lógico” (Nadeau, 1975: 62).

En un nivel formal el surrealismo estaría entre las vanguardias estéticas. Así tenemos la escritura automática; “el empleo desordenado y pasional del estupefaciente imagen” como diría Aragon; todo en aras

de conseguir participar "(...) de las cosas esenciales, al igual que las fuerzas naturales y los instintos menos controlados" (AA. VV., 1992: 7). En este nivel encontramos también ciertos matices románticos (la fe en realidades superiores), y rebeldes: "Es un grito del espíritu que se vuelve hacia sí mismo decidido a pulverizar desesperadamente sus trabas" (Artaud, 2003: 13). En un nivel social lo encontramos entre las vanguardias políticas ya que con su filiación al partido comunista en 1927 "el surrealismo "fue el único movimiento de vanguardia que llegó a proponer una actuación de orden político en pro de la revolución social y como medio de liberar al individuo de todos sus condicionamientos" (Schartz, 1991: 445).

Por este motivo el surrealismo no puede concebirse como una escuela literaria más, como un esquema de corrientes sino, tal como diría Nadeau, como «una actitud espiritual». Por este motivo los surrealistas negarían siempre cualquier vínculo con la literatura, pues de lo que se trataba era de una ideología, de una posición frente al mundo, de "una posición particular en medio de los valores intelectuales" como señala Aragon (*apud* Nadeau, 1975: 155-156). En este sentido vale la pena citar *in extenso* la consideración del surrealismo como una lucha, ofrecida por Emilio Adolfo Westphalen en su artículo "Sobre el surrealismo y César Moro entre los surrealistas":

Mas lo que importó ante todo a sus componentes [del surrealismo] era una puesta en juego muy diversa y audaz - una ambición que habrá que calificar de desmesurada - intentar nada menos que la más grande y pavorosa aventura.

Aunque se estimen excesivos tales términos - encuentro otros más idóneos para describir un proyecto destinado a cambiar por entero la vida humana - recurriendo para ello a armas insospechadas (y evidentemente frágiles) cuya índole había descubierto o intuido un joven poeta iluminado del siglo precedente. Su propuesta era valerse de los efectos mágicos de la palabra y de la acción poéticas (identificadas indisolublemente) - que lograrían ambas su fuerza e inspiración en las corrientes más tumultuosas y soterradas del ser (2004: 584).

2.1.- La recepción surrealista en el Perú

La primera manifestación surrealista en América latina fue dirigida por Aldo Pellegrini en Buenos Aires (1926) [3]. Otra recepción importante en este nivel resulta ser la de Alejo Carpentier quien lo consideraba "el hecho poético más importante que haya tenido lugar desde la evasión literaria de Arturo Rimbaud" (1991: 454-455). Por su parte en el Perú el surrealismo recibe diversas catalogaciones. Las encontramos entusiastas y favorables en el mismo Abril, Mariátegui, Moro y Westphalen, o negativas como en Vallejo. Como medio de difusión de estos criterios tenemos a *Varietades*, *Amauta* y *El uso de la palabra*. En *Varietades* Mariátegui publica "El grupo suprarrealista y «Clarté»" (24 - 07 - 1926), "Balance del Suprarrealismo" (19 - 02 - 1930 y 5 - 03) y "«Nadja», de André Breton" (15 - 01 - 1930). Ante estos artículos [4] Estuardo Núñez precisa:

Realmente asombra la penetración con que juzgó Mariátegui la aparición y la proyección y la aparición del movimiento surrealista, tanto como el acierto con que capto el desenvolvimiento de este fenómeno (...) Lo que primera vista resalta es su esfuerzo por demostrar que el surrealismo no era una mas de las escuelas literarias de vanguardia y que excedía el terreno de acción de un grupo intelectual y aún el de la literatura (1997: 229).

Asimismo se publicara en *Varietades* [5] "Autopsia del superrealismo" (26 -03 -1930) de César Vallejo, en el que éste arremeterá a ultranza contra el *ismo*. Los juicios de Vallejo [6] parecen movidos por el mismo dogma que impulsara la famosa carta que Clemente Palma le enviara. Un dogma revolucionario es el que mueve a Vallejo, ante el cual el surrealismo es un grupo evasivo, esnobistamente comprometido, dice así: "Por un milagro muy burgués de eclecticismo o de combinación inextricable, Breton propuso a sus amigos la coordinación y síntesis de ambos métodos" (1991: 467); una expresión burguesa, decadente: "(...) se academizaron, repito, en su famosa crisis moral e intelectual y fueron impotentes para excederlo y superarla con formas realmente revolucionarias" (*Ibid.*: 468).

Amauta, por su parte, se convierte en el indiscutible receptáculo del surrealismo[7]. Schartz considera que:

Amauta encarna la militancia bifronte de su director. Por un lado es uno de los principales introductores del marxismo en América Latina, preocupado por las dramáticas condiciones de vida del campesino y del indígena; por el otro, es el hombre siempre atento a los movimientos de vanguardia que pudo apreciar desde su estadía en Italia y en Alemania (1991: 46) [8]

Mariátegui tras difundir el surrealismo tempranamente como periodista, se encargaría luego de hacerlo de manera colectiva, es decir, organizando una expresión surrealista. Con la publicación como editorial de *Amauta* de "El Proletariado del espíritu" de Louis Aragon, Mariátegui enfatiza que: "Amauta inicia la vulgarización del movimiento suprarrealista, que tan poco eco ha encontrado en las vanguardias con el que de América más atentas a los histrionismo de cualquier Cocteau" [9]. De esta manera figuraran autores como Carlos Oquendo de Amat con "Poema del manicomio" (Nº 2, octubre de 1926) y "Poema surrealista del

elefante y del canto" (Nº 20, enero de 1929); Cesar Moro con "Infancia", "Oráculo", y "Following you around" (Nº 14, abril de 1928), y el mismo Breton, "Le verbe être" (Nº 17, septiembre de 1928) [10]

Otra revista que pocas veces es mencionada en lo que a surrealismo se refiere es *El uso de la palabra*, editada por Cesar Moro y Emilio Adolfo Westphalen. El primer y único ejemplar salió el diciembre de 1939 con un precio de 40 Cts. En un marco de creación encontramos a César Moro ("Varios leones al crepúsculo lamen la corteza de la tortuga ecuestre"), Rafo Méndez ("Pablo Picasso"), Paul Eluard ("Yo hablo de lo que esta bien") y Pablo Picasso ("Le desespoir"). Respecto a los artículos encontramos a Breton y Westphalen escribiendo sobre Pablo Picasso, y "A propósito de la pintura en el Perú" [11] del mismo Moro. Sobre crítica surrealista tenemos "S. Freud" de Westphalen, que establece el aporte primordial del psicoanálisis: "Por el método sico - analítico una extensa comarca de la naturaleza humana. [Sic.] base primordial, fuente de energía y origen de todo ulterior desenvolvimiento, anteriormente designada como tierra ignota, ha sido ganada a nuestra exploración y conocimiento" (1939: 2). Para Westphalen el psicoanálisis es una moral particular que planea la síntesis "entre una moral conformista y una revolucionaria", criterio que sustenta a partir del libro *Foyers D incendie* de Nicolás Calas:

En el lenguaje sico - analítico es cuestión, escribe Nicolás Calas, de encontrar una solución, una nueva síntesis entre el principio de placer y el principio de realidad y de descubrir un principio que nosotros llamamos por anticipado PRINCIPIO DE OBJETIVIDAD. Pero esta nueva síntesis no podrá realizarse antes de liquidar el conflicto social, por que mientras exista una sociedad dividida en clases, tendremos una moral conformista y deberes que se opongan a los deseos (1939: 6). [12]

Westphalen en "La poesía y los críticos" considera inexactos e inútiles los intentos críticos por entender la nueva poesía: "Ellos definen, clasifican, premian, condescienden, exhortan. La poesía esta en otra parte" (1939: 1). El artículo presenta dos aspectos que lo hacen esencial: 1.-) la desacralización del criterio: "Vallejo primera manifestación de la poesía nueva". De manera admirable Westphalen, en disconformidad con una tradición que opera subjetivamente, sustenta una nueva postura: "Podemos declarar concluyentemente que con Eguren, por primera vez en la historia literaria peruana, aparece la Poesía" (1939: 7); 2.-) enfática aclaración ante mal interpretaciones sobre el suprarrealismo, que citamos *in extenso* dada su importancia en la concepción del movimiento:

L.A. Sanchez y Estuardo Núñez coinciden con el uso desmedido e inexacto del termino «surrealismo». En realidad, uno no llega a adquirir un concepto claro de lo que quieren significar con él. En L. A. Sánchez, su uso es obsesivo, la aplica siempre que no encuentra otro sustantivo o adjetivo, habla de los «coktails surrealistas de Martín Adán», de la «mezcla de indigenismo y surrealismo que se da en Oquendo», de «un efímero pontífice surrealista (Xavier Abril)». [Sic.] «Vallejo se anticipa al surrealismo». [Sic.] «Enrique Peña inicia el surrealismo, [Sic.] «el surrealismo literario de AMAUTA». Después de esta enumeración, no nos extrañamos al no encontrar un solo poema surrealista en su Antología, y al reconocer que si esos poetas se denominan surrealistas, no conocen del surrealismo mas que el nombre que emplean como vocablo exótico para deslumbrar a los amigos. (...)

Las referencias de E. Núñez al surrealismo, tampoco son más acertadas; si en un momento menciona el «Segundo Manifiesto del Surrealismo», estamos seguros que no lo hubiera hecho en ese tono, si hubiera leído algunas páginas del libro. Algunas gentes [Sic.] todavía no quieren enterarse que el surrealismo no es una escuela literaria mas, ni una nueva preceptiva, sino nada menos q' [Sic.] una nueva **actitud humana**. Oigamos a Andre Breton, el principal teórico del surrealismo: «Una cierta ambigüedad inmediata contenida en la palabra **Surrealismo** **no puede conducir a suponer que designa no se que actitud trascendental, cuando por el contrario expresa - y siempre ha expresado para nosotros, el deseo de profundizar los fundamentos de lo real, de producir más clara y al mismo tiempo, una más apasionada conciencia del mundo percibido por lis sentidos. Toda la evolución del Surrealismo, desde su origen hasta nuestro día, muestra nuestro deseo, incesante deseo, creciente cada día y más urgente cada día, de evitar a toda costa considerar un sistema de pensamiento como refugio, de perseguir nuestras investigaciones con los ojos bien abiertos a sus consecuencias exteriores y de asegurarnos que los resultados de esas investigaciones serían capaces de soportar el aire de la calle. En el limite, hemos intentado presentar la realidad interior y la realidad exterior como dos elementos en proceso de unificación, de finalmente convertirse en UNO» (13)**

¿Sería demasiado pedir a los críticos de poesía en el Perú, que antes d emplear términos, tuvieran la preocupación de enterarse de las cosas que ellos nombran? (1939: 8). [13]

3.- Xavier Abril: *El autómata* como encarnación surrealista.

Los vínculos de Xavier Abril con el surrealismo son indiscutibles. López Lenci lo considera “(...) el primer poeta que tiene contacto directo con el surrealismo francés, entre 1925 y 1927, y uno de los iniciadores de la resonancia de este movimiento en español” (1999: 101-102). Debido a esta vinculación la presencia de Abril en *Amauta* sería medular: “(...) se convierte en una suerte de puente entre el ismo galo y la vanguardia peruana” (Kishimoto, 1994: 157). De hecho, será el, como indica Ricardo Silva-Santisteban, quien le facilitara a Mariátegui la dirección de Breton, “(...) en una carta fechada el 8 de octubre de 1928” (Silva-Santisteban, 1993: 8). Estuardo Núñez nos recuerda que era “(...) el más asiduo colaborador de la revista y el más declaradamente surrealista, y también el más temprano colaborador de ella” (1997: 223). Así, tenemos textos como “La obra de arte nos es espectacular” (Nº 5, enero de 1927), “Taquicardia del sueño a la creación” (Nº 10, diciembre de 1927), “Defensa de la vida” (Nº 14, abril de 1928), “Apunte para la comprensión espiritual de España” (Nº 15 mayo - junio de 1928), “Harrogate” (Nº 18, octubre de 1928), “Orientación de la aguja lírica” (Nº 19, Nov. - Dic. De 1928) Asimismo sus vínculos con el surrealismo son resaltados por el mismo Breton de la siguiente forma: “Nuestro amigo Xavier Abril ha dado un salto al arte puro con los arrebatos de mar que tiene su adolescencia. Recuerda la manera de los iluminados: Rimbaud, A. Jarry, Lautréamont” (1928: 64).

Lo que nos interesa enfatizar en la relación Abril-surrealismo es el lazo ideológico, expresado en dos manifiestos. El primero fue publicado en *Amauta* con el título “Estética sentido de la crítica nueva” (Nº 24, junio 1929). Allí afirma la necesidad de una vida del sueño, esto es el rechazo a los modos lógicos, científicos, burdos de ver el mundo a fin de conseguir una libertad a partir de una revolución espiritual. En esta medida se halla Abril en la empresa “(...) de todos aquellos que en el umbral de una sociedad nueva luchan por que el hombre conquiste la más grande libertad, por obtener la expresión más amplia del deseo” (Núñez, 1997: 220). El segundo manifiesto, “Palabras para asegurar una posición dudosa”, fue publicado en Bolívar Nº 12 (15 de julio de 1930) revista madrileña dirigida por Pablo Abril, hermano del poeta. Respecto de las ideas de este manifiesto nos dice Estuardo Núñez, “(...) debieron ser dichas en Lima como prólogo a una lectura de poemas que frustró la censura del ya vacilante régimen político vigente en el Perú de entonces” (*Ibid.*: 227) En éste apreciamos un Abril que testimonia que “la revolución suprarrealista” se ha pronunciado franca y categóricamente por la revolución social” (Mariátegui, 1987: 44). En esta manifiesto se plantea el salto cualitativo que ya Mariátegui apuntara: “Los suprarrealistas pasan del campo artístico al campo político. Denuncian y condenan, en bloque, la civilización capitalista” (*Ibid.*:42). De esta manera el poeta considerara su mundo contaminado, degradado:

Lo que hay ahora son autómatas de la realidad burguesa...Donde se pone el ojo se da uno con estos autómatas. Ya en la organización capitalista: en los bancos, clubs, hoteles, teatros, asilos o prostíbulos. La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie (...) El verdadero panorama de la cultura burguesa - agónica - es terrible (*apud* Núñez, 1997: 227).

Abril, más adelante, afirma que el surrealismo es la única excepción y por ende, la indicada para acabar con la sociedad burguesa, para iniciar la senda de la nueva realidad. El autor establece así un carácter mundano del surrealismo, entendido como un arraigo y afirmación de lo vital, de la naturaleza, de la energía, es decir, en oposición a los latidos de muerte propios de la burguesía, dirá así: “Le está naciendo al mundo su verdadero cuerpo. La burguesía trajo su esqueleto con su psicología espiritista; el psicoanálisis revolucionario ha revelado la libido” (*Ibid.*: 228).

3.1.) La tradición

El autómata, repetimos, sea por ignorancia o incapacidad es un texto que la crítica ha olvidado injustamente [14]. Publicado inicialmente con el fragmento “Lucha y pérdida del mundo” en *Bolívar* Nº 13 (noviembre de 1930), y luego con “El silencio”, “Origen y presencia del hombre” y “Metamorfosis de Sergio” en *Creación & Crítica* Nº 9 -10 (nov - dic. de 1971), será recién en 1994 que se hará la primera edición íntegra en *Documentos de Literatura 2/3*, recopilada por Jorge Kishimoto. Últimamente se ha publicado una edición de la Pontificia Universidad Católica del Perú, *El autómata y otros relatos*, que incluye además un conjunto de relatos incluidos en *Hollywood*, en la ya citada revista *Bolívar* y *Amauta*. Entre las pocas apreciaciones sobre *El autómata* tenemos la del mismo Kishimoto, quien vera que: “El gran personaje del texto es la escritura: frases yuxtapuestas, irracionalidad, automatismo, atmósfera y, también, terror” (1994: 157); la de Mirko Lauer quien dice: “Xavier Abril humaniza al autómata Sergio” (2003: 98) [15] y la de Carlos Eduardo Zavaleta quien ha dedicado dos trabajos al tema: el primero titulado “Xavier Abril novelista” donde advierte sobre el desconocimiento de la prosa de Abril, tanto de *Hollywood (relatos contemporáneos)* y *El autómata*, al cual considera “uno de los textos más valiosos de la prosa peruana” (Zavaleta, 2002: 198). Ante la estructura caótica y el carácter umbrío de la novela Zavaleta precisara agudamente que:

Abril da rienda suelta a sus propias obsesiones, entre ellas la desconfianza y el temor, en la nueva sociedad, e inclusive la necrofilia, el desprecio por el mundo burgués y por el «desperdicio» de la vida, esto es, ofreciendo en serio impresiones negativas, soñolientas, oscuras e irracionales de la primera posguerra mundial (*Ibid.* :198)

El otro trabajo de Zavaleta es *Narradores peruanos de la generación de los 50's*, donde considerara a *El autómata* uno de los antecedentes de la modernización de la prosa que llevo a cabo dicha generación, así nos dirá:

(...) el poeta Xavier Abril, con una filosofía pesimista de entreguerras, y con sus lazos del vanguardismo francés, pero también con el esperpento de Valle Inclán, nos da un texto lóbrego, yo diría fúnebre, cuyos mayores símbolos están entre el manicomio, el cementerio y la muerte. Y el pequeño libro esta dedicado a James Joyce, y practica bien el *fluir* de la conciencia, y entra en el túnel del inconsciente, en los montajes del cine, en el proceso mental de los sueños, y en el estilo poético y lírico de la narración (2006: 72-73).

Asimismo tenemos la ponencia nuestra que enfatizaba el carácter humanista del texto y la importancia que da nuestro autor al poder en tanto que control, así como el trabajo de Jorge Valenzuela Garcés, que pretende ser el acercamiento más acertado hasta la fecha. Acertado, indudablemente, en tanto que exploya y sistematiza puntos importantes. Así, Valenzuela logra señalar las principales características de la novela: a.-) de deslinde de los cánones de la novela burguesa; b.-) crítica al capitalismo a partir de la condición del protagonista loco, Sergio, y la configuración de la ciudad, “vista como un inmenso manicomio que produce sujetos enajenados” (Valenzuela, 2008: 21); c.-) uso de técnicas joyceanas: “concatenación de imágenes sucesivas, en busca de la creación de un estado poblado de fantasmas, temores, inconsistencias, temores y vacíos” (*Ibid.*: 22), y de la escritura automática.

3.2.- Determinaciones de género y proceso surrealistas.

Uno de los momentos en que Valenzuela postula una hipótesis fecunda para debate sobre *El autómata*, es cuando establece su alejamiento de la novela burguesa. Al respecto, si abogamos ante los burdos relativismos habrá quien afirme que dadas las condiciones surrealistas el solo hecho de hablar de géneros es volátil ante las libertades y manifiestos del movimiento. Así, el presente texto sería un híbrido de formas, indeterminable. Incluso podría ayudar a esta postura apelar a la fragmentariedad de su publicación. Pero seamos conscientes y vayamos por partes. De hecho, no se trata del *modus operandis* de la novela clásica burguesa: en este universo textual el hacer y mentalidad que ella implica se diluyen en la narración: todo lo burgués es superado en el texto. En esta medida es importante la figura de Sergio, en quien se encarna la angustia y estanque propios del mal burgués: agonía y nihilismo ya que se “ha perdido la radiante fe juvenil de toda poesía en que «el destino y el animo son nombres de un solo concepto (Novalis)»” (Lukács, 1975: 352)[16], por la “(...) escindida vivencia de que la confianza absoluta, juvenil, en la voz interior del ser - llamado se termina o se debilita, pero sin que sea posible obtener del mundo externo(...) una palabra que señale equívocamente el camino y la meta” (*Ibid.*: 353), porque se está ante un “(...) mundo abandonado por los dioses” (*Ibid.*: 355). [16].

En cierta oportunidad, en medio de un debate sobre la muerte de la novela, Xavier Abril consideraría que: “la novela tal como se práctica hoy día es una forma arcaica que ya no responde a las necesidades de las psiques modernas”, así “lo que ha muerto en la novela es la técnica, debido al choque con el nuevo estilo de la vida” (1929: 69), precisaría, además, que la novela del futuro expresara la realidad mágica” (*Ibid.*) en un lenguaje revolucionario y que no es posible imitar”. Para nosotros Abril predico con el ejemplo. En esta medida *El autómata* se presenta como un texto opuesto a lo burgués, pero no por ello deja de ser una novela, corta en este sentido, en específico, una *nouvelle*, que fractura el temperamento burgués con la muerte de su encarnación, Sergio, convirtiéndose en la apología y la apertura de una de un nuevo lenguaje, de un nuevo novelizar, surrealista, al que, como nos dice Mariátegui en “Balance del suprarrealismo”, “nada le es mas extraño que la fórmula del arte por el arte”, pero, sobretudo, de la fundación de un nuevo mundo[17]. En un nivel formal nos enfrentamos a un texto que innova estructuralmente: no hay un hilo narrativo preciso en la fabula, no se avanza por motivos ordenadamente ligados, se trata más bien de un montaje de escenas, donde no hay nexos causales internos, nos enfrentamos así a una nueva estructura novelística que busca asemejarse a la cinematográfica. En esta medida se comprende que Zavaleta mencione el uso de técnicas cinematográficas en el texto, es decir, se hace uso de montaje de imágenes, como indica Marcel Raymond, “(...) la mayoría de los textos surrealistas se presentan como un despliegue casi ininterrumpido de imágenes que ofrecen el carácter común, sean de la índole que sean, de desafiar el buen sentido” (Raymond, 1960: 243). A esta innovación sumamos la experimentación con el lenguaje a partir de la escritura automática y el *fluir* de la conciencia [18], a través de los cuales Abril busca enfocar, iluminar el interior, las profundidades, de Sergio.

Por otra parte, un punto nuevo que ofrece el texto es la configuración de un héroe complejo: Sergio. Complejo en tanto que él se convierte en el campo del duelo y la creación del mundo. Es un personaje sin voz, pero desde el cual se lucha por dar una voz al hombre; es un “eso” desde el cual se invoca la creación de un “tu”. Sergio es hecho de las palabras ajenas, por ello es parte de los autómatas, incapaces de lanzar una voz de protesta. En este sentido la rebelión de Abril tendría la misma intención precisada por Bajtín respecto de la obra de Dostoievski: “El sentido serio y profundo de esta rebelión podría ser expresado de la siguiente manera: no se debe convertir a un hombre vivo en un objeto carente de voz y de un conocimiento que lo concluya sin consultarlo” (Bajtín, 2003: 90). Así el capítulo titulado “Silencio” es la conclusión y afirmación de una humillación: la verdad que le han impuesto al hombre, sin que lo sepa, y que sin embargo ha operado escarpadamente, es su estamento autómata[19], que llegara a un nivel en donde se sea solo un esperpento mudo e indefenso: “La habitación culmina en nada -; la atmósfera circunda suave la piel, suavemente -; en el

pathos de la luz pesa el silencio del cuerpo ya perdido, huido. El silencio, parpados, uñas. SILENCIO” (Abril, 2008: 43). Para Abril la culpable de esta degradación, de este silenciamiento, lo es la burguesía, causa de los males de la humanidad. Así, como precisamos en otra oportunidad, Sergio es víctima de esta sociedad en diversos niveles:

En un primer nivel, en el familiar, su padre, alcohólico, no se preocupa por él: encerrado en un manicomio y desposeído de fuerza vital, la enfermedad ha llegado a ser para Sergio “lo más vivo y dramático del hombre” (38). Sometido a “una pérdida de la noción del espacio, del paisaje, del arco de la puerta, de si mismo” (39), acaba por morir dolorosamente. En un segundo nivel, el social, Sergio es despojado de todo estamento humano, es un autómeta de la especie, lo que para el autor es la pérdida y el duelo del mundo (Elguera, 2008: p. 3)

3.3.- La novela gótica.

El autómeta presenta un escenario accidentado. En este sentido los elementos burgueses incluidos en él se presentan descarnadamente: el manicomio ya no es centro de orden y cura sino una cárcel; la ciudad, un cementerio. El espacio del autómeta sintetiza la burocracia Kafkiana, el sistema del Gran Hermano y el Panóptico de Bentham en su escenario alegórico donde, únicamente: “Ajustado a severas ordenanzas exteriores, de tipo urbano, a la luz de los faros, en las calles eróticas, el esqueleto del hombre paga sus gabelas. El haber vivido y el estar muerto” (*Ibid.*: 79). La condición de la muerte es una constante: muerte del cuerpo, de los huesos, del espíritu, de los recuerdos, muerte de la humanidad, pues de hecho “la burguesía, más que en el nacimiento, está inspirada en la muerte, en la descomposición en lo fatal del misterio” (*apud* Núñez, 1997: 227).

Ante esta problemática se confirma su impronta novelesca, es decir, su vínculo con el problema de la época: conflicto bélico, capitalismo, pesimismo, etc. [20]. Lo que resulta esencial de esta configuración es la atmósfera lóbrega y enfermiza, y el hecho de que Sergio, la víctima que padece en ese manicomio, vaya siendo lentamente consumido por éste. Este modo de representación nos conduce a considerar que en entre *El autómeta* y la novela gótica hay ciertos vínculos genéricos. De hecho, ya no se trata del castillo gótico ni del bosque tenebroso, pero sí del manicomio y una ciudad umbría. Es así como se establecemos un cronotopo gótico adaptado a la modernidad. La relación entre lo gótico y el surrealismo no es un asunto sin sustento. En más de una ocasión Breton haría alusión a autores góticos como impulsores del mismo [21]. Estos vínculos responden a una diferenciación entre las vanguardias y el suprarrealismo: mientras las primeras negaban cualquier genealogía, los surrealistas buscaron un linaje. En este sentido Triztan Tzara enfatizara la predilección de los surrealistas por la “novela negra”:

Mientras que el siglo XVII se salda para ellos con un pasivo total, el XVIII contempla el nacimiento de la fuente que irá creciendo hasta llegar a ellos en la forma del *roman noir*, que opone su «su gusto por los fantasmas, las hechicerías, el ocultismo, la magia, el vicio, el sueño, locuras, pasiones, folklore auténtico o inventado, mitología (o sea mistificaciones), utopías sociales o de otra especie, viajes reales o imaginarios, géneros de ocasión, maravillas, aventuras y costumbres de los pueblos salvajes, y en general su gusto por todo lo que salía de los rígidos marcos en que se había colocado la belleza para que se identificara con el espíritu» a las construcciones lógicas e ilustradas de los racionalistas (...) Las únicas figuras de esta época que quieren contemplar son las de Orase Walpole, el autor de *The Castle of Otrante*, de Ann Radcliffe, de Maturin, de Lewis, y, naturalmente, de Sade (*apud* Nadeau, 1975: 49).

Comparten además el ímpetu de renovación estética ante casillas racionales o burguesas. En el caso de *El autómeta* hallamos un trabajo cuidadoso en el efecto de producir el terror del lector ante la deshumanización de Sergio, comparable a la escuela gótica de “horror” representada por *El monje* de Matthew G. Lewis, que “busca golpear al espectador, sacudir su conciencia con la descripción detallada y explícita de todo tipo de brutales sucesos” (Cueto, 1999: 16). Este tratamiento del texto responde a la configuración de duelo, pues este tipo gótico, “(...) presenta una concepción fatalista y trágica del hombre y el mundo: el contacto con las fuerzas del otro lado sólo puede traer la condenación del individuo; la aniquilación de sus ilusiones y sus pasiones” (*Ibid.*: 17). Este tratamiento no implica que la novela gótica se enmarque en los niveles de la novela burguesa, sino que su visión encontraba en estos medios lo que el surrealista en la escritura automática: la comunicación con las profundidades del hombre.

El autómeta presenta dos de los tres temas básicos de la visión gótica precisados por David Punter[22]: lo bárbaro y el tabú: Bárbaro en tanto que Abril cuestiona la civilización: El progreso burgués que implica la bienandanza y el cultivo de humanidad, es en realidad una fábrica de autómetas, que rebaja y humilla la dignidad del hombre; por otra parte convertir la ciudad de un símbolo de progreso a un escenario reducido a un manicomio y un cementerio lo suma a los textos transgresores del gótico, que presentan “espacios imaginarios o desfigurados donde las reglas habituales aparecen de sentido o aparecen distorsionadas” (*Ibid.*: 19). Tabú, en tanto que Abril trata un tema que hace tambalear el equilibrio socio - burgués al denunciar su empresa deshumanizadora. Sin embargo, este panorama de angustia es superado con la muerte de Sergio, con lo cuales se inaugura un nuevo Mito, así la *nouvelle* establece una aptitud que Mariátegui llamaba pesimismo de la realidad, optimismo del ideal.

3.4.- La configuración de poder: El humanismo surrealista.

Desde sus primeros trabajos en *Amauta*, Abril mostraba una fascinación por lo moderno, en especial, por el cine y lo cosmopolita, así tenemos la siguiente expresión: “¡Oh, calles de Londres, de París, de Praga - ; calles de fotografías; calles lejanas del polo -; calles de Madrid, (...) calles de París con malas mujeres” (1930: 55). Mucho de este entusiasmo se percibe en *Hollywood* (1931), si bien ahora, hay una mayor preocupación por los cambios de la Modernidad y sus variaciones tecnológicas que influyen en los individuos. El progreso es visto de manera ambigua: por un lado tenemos el cine como decadencia y arte: “¿decadencia?, indudablemente del cine hecho en Hollywood de Los Ángeles o de él imitado” (Westphalen, 2006: 117). Para él, el cine es una material activo como nos lo recuerda Westphalen: “era natural que Xavier sintiera por él algo más que simple entusiasmo divertido y supiera compenetrarse del amplio contenido humano y genial que encierra” (*Ibid.*). Tratar sobre cine significa identificarse con la gran urbe, con la modernidad, reconocer positivamente el Progreso. El contraste con esta postura lo es la mirada crítica a la corrupción del Progreso: “El teléfono moderno, cosmopolita, trasatlántico, es una perfecta organización de trata de blancas. La prostitución del teléfono” (Abril, 2006: 56), e irónica que el poeta lanza ante los esclavos de concepto: “Todos han cumplido con su deber. Esto es lo que se llama una tragedia colectiva” (*Ibid.*: 57) Como vemos desde sus inicios Abril presenta una recepción sospechosa de la tecnología, sabe que “frente al objeto técnico, sea el que sea, hay que distanciarse de nuevo. Hay que volverse crítico” (Virilio, 1999: 35).

Este espíritu crítico en *El autómata*, si bien construye un cuadro de degradación, pesimista [24], no es sólo un estado contemplativo, agónico, sino un grito indignado y disidente que busca un radio de acción social. De esta manera como sentencia Mariátegui en su artículo “Nadja”: “Proponiendo a la literatura -como en Nadja (Bretón)- los caminos de la imaginación y del sueño, los surrealistas no la invitan verdaderamente sino al descubrimiento; a la recreación de la realidad”. Dicha recreación nos es planteada de manera ingenua, es decir, Abril actúa en la misma línea de Lautréamont: “Puesto que somos duros [nos dice Louis Scutenaire respecto del conde], ha escogido para decírnoslo medios brutales. Para provocar la rabia que nos haga salir del barro, nos sumerge, en espíritu, en el asfalto” (*apud* AA. VV. 2007: 24). Esta acción para Aldo Pellegrini llevará el sino del inconformismo:

El surrealismo es una mística de la revuelta. Revuelta de artista contra la sociedad convencional, su estructura fosilizada y su falso sistema de valores; revuelta contra la condición humana, mezquina y sórdida. El artista resulta así el paladín del hombre en su ardiente protesta contra el mundo; la protesta del hombre sometido a coerciones por quienes detentan poder y pretenden hacerle aceptar coerciones como el orden natural. El surrealismo aparece como una sistematización del disconformismo (19-20).

La necesidad del mundo libre de falsaciones como la gran preocupación surrealista no es idea gratuita de Breton, Aragon, Eluard y Soupault, sino que se trata de un legado de las enseñanzas del joven Isidoro Luciano Ducasse, Conde de Lautréamont. Encontraron en él una especie de chaman, convirtiéndolo de inmediato en el sumo sacerdote de la poesía surrealista [26]: Lautréamont halló en ellos el medio apto para la acción fecundante. Breton lo llamara “el transeúnte sublime, el gran cerrajero de la vida moderna” (*apud* AA. VV. 2007: 23), en otro lugar dirá: “A este hombre (...) incumbe *quizás en su mayor parte la responsabilidad* de cosas poético actual” (Breton, 1998: 147, nuestro subrayado). Su estilo les sirvió para la configuración de la escritura automática; su disidencia dejó una posición puramente esteticista que los llevaría a preocuparse por el hombre, por intervenir en la realidad [27]. Al respecto de esta importancia de Lautréamont nos advierte Nadeau lo siguiente: “El antecedente de Lautréamont será el que con más frecuencia invocarán los surrealistas; arderán por igualar su obra. Fue realmente, más que nadie, el fecundador del movimiento (...) Tras la suya, la [importancia] de los demás fue menor y episódica” (1975: 58). Igualmente, Carlos Germán Belli nos brinda la siguiente apreciación sobre Lautréamont: “El enigmático Cisne de Montevideo, hijo de un funcionario consular francés llegará a ser el supremo ídolo de los despiadados iconoclastas del siglo XX. Sin reticencias, resulta entronizado en el exclusivo santoral surrealista” (1984:151). En esta medida la comparación de Lautréamont con Abril no es gratuita. Indiscutiblemente, él, introductor del surrealismo en el Perú, no debió haber ignorado al autor de *Los cantos de Maldoror* [28].

La relación de Lautréamont y Abril se acentúa para nosotros en la concepción del poder. Así, Sergio se convierte en un autómata, por el dominio de un poder que el escritor uruguayo llama “El gran objeto exterior”, encarnación del mundo hostil al que el hombre se enfrenta, y que para Abril sería la construcción de la burguesía. En esta medida Sergio recuerda la figura del loco en el canto VI de *Los Cantos*, Aghone, quien es manipulado por Maldoror para la ejecución de uno de sus asesinatos. Ahora, más que ser un víctima individual, Sergio expresa el estado de la masificación, que “suprime los deseos individuales, porque el Superestado necesita hombres - cosas intercambiables, como repuestos de una maquinaria” (Sábato, 1971: 64), y el de la masa, “es decir, ese conjunto de seres que han dejado de ser criaturas humanas para convertirse o para ser convertidos en objetos numerados, fabricados en serie, moldeados por una educación estandarizada, embutidos en oficinas y fabricas” (*Ibid.*: 95), situación que para el autor es la pérdida y el duelo del mundo. De esta manera cuando se lancé la siguiente pregunta, descarnada: “¿Quién ha robado el grito del hombre, sacándolo desde la laringe con baba y encías?” (Abril, 2008: 45) sabremos que habrá sido la máquina y la ciencia, el dinero, la burguesía. Ante esta situación el texto no sólo nos muestra una carroña sino que incita, exige, la fundación de una nueva realidad, la creación del mundo:

Cuando es la esperanza la fuerza dominante, el surrealismo hace suyo el aforismo de Hegel: «Nada puede considerarse como excesivamente grande para el poder del espíritu», o establece los planes de una suerte de «Jerusalén celestial»; así leemos en Eluard: «Todas las torres de marfil serán demolidas, todas las palabras serán sagradas, y el hombre hallándose por fin en armonía con la realidad, que es la suya, no tendrá mas que cerrar los ojos para que se abran las puertas de lo maravilloso». André Breton, por su parte, afirma que, si el surrealismo concibe la existencia como un suplicio, no deja de creer en que la roca de Sísifo se disolverá en el abismo, posibilitando la liberación del espíritu. El surrealismo sería entonces la anticipación visionaria de esa felicidad sin término y la educación de la sensibilidad atendiendo a la consecución de una progresiva metamorfosis del mundo bajo el principio de placer (Ciriot, 1953: 386-387).

Esta esperanza es lo que Mariátegui consideraba la principal diferencia entre el marxismo y el pensamiento burgués. Mientras éste representa una decadencia, el otro es el nacimiento de un Mito, la revolución social. Este mito es la convicción que acopla a Abril, Vallejo y a el Amauta: “El hombre vivirá, entonces [Muerto el capitalismo e instaurado el socialismo] solidarizándose. (...) Buscara el triunfo libre y universal de la vida” (Vallejo, 1973: 12). De esta manera el presente texto es un estanque de miasmas, de reflexiones puramente angustiantes como bien señala Zavaleta: “Sergio es una especie de Cristo marginal, crucificado por un destino aciago que no le deja sitio en la tierra. Ningún texto previo en la narrativa, ni siquiera los de Clemente Palma, es *tan pesimista, crudo y sórdido como éste* (2002: 198, nuestro subrayado); pero también encierra un radio de acción social, una esperanza. Abril, conciente de que «las actitudes absolutamente negativas son estériles», busca operar constructivamente a partir de la destrucción de Sergio, en un anhelo de mostrarles a los hombres “la fragilidad de sus pensamientos, sobre qué cavernas han edificado sus tambaleantes viviendas” (Artaud, 2003: 12). Valga la pena citar a dos autores para comprender en qué medida con la destrucción de Sergio, Abril obra como en un ritual donde «solo la muerte salva de la muerte» ya que el fin de Sergio es la apertura a un nuevo mundo. Advertimos además una unidad de muerte y vida que ya fuera anotada por Nadeau: “la búsqueda de ese punto en que la contradicción deja de existir” (1975: 169). Se trata pues de llegar a «una nueva declaración de los derechos del hombre» tal como se anunciara en *La Révolution surréaliste*. Citaremos en tal sentido a Antonin Artaud, quien en el número 3 de *La Révolution surréaliste* publicara un trabajo que lleva por título “La actividad de la oficina de investigaciones surrealistas”, especificara las dimensiones de la empresa surrealista:

El acontecimiento de una revolución surrealista en las cosas es aplicable a todos los estados del espíritu, / a todos los géneros de actividad humana, / a todos los estados del mundo en medio del espíritu, / a todos los hechos de la moral establecidos, / a todos los órdenes del espíritu./

Esta revolución apunta a una desvalorización general de los valores, a la depreciación del espíritu, a la desmineralización de la evidencia, a una confusión absoluta y renovada de las lenguas, / a la desnivelación del pensamiento.

Apunta a la ruptura y a la descalificación de la lógica, ala que perseguirá hasta la extirpación de sus primitivos baluartes.

Apunta a la reclasificación espontánea de las cosas siguiendo un orden más profundo y más fino, imposible de dilucidar con los medios de la razón ordinaria, pero que es de todos modos un orden, perceptible no se sabe en qué sentido... pero de todas maneras perceptible, un orden que no pertenece del todo a la muerte.

Entre el mundo y nosotros, la ruptura está claramente establecida. No hablamos para hacernos comprender, sino solamente en el interior de nosotros mismos; con rejas de angustia, con rejas de angustia, con el filo de una obstinación encarnizada, damos vuelta, desnivelamos el pensamiento.

La oficina central de investigaciones surrealistas se entrega con todas sus fuerzas a esa reclasificación de la vida (Artaud, 2007: 152)

Por su parte, Emilio Adolfo Westphalen en el ya citado “Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas” dejara el claro la utópica búsqueda de los surrealistas por la libertad, su firme creencia en el cambio de la humanidad, su firme creencia en la esperanza y su enérgica y militante disidencia:

Sí - era cuestión de trastornar - de abajo a arriba y en lo más profundo - todas las costumbres hábitos ritos creencias supersticiones arraigadas durante milenios - a fin de establecer sobre la tierra - no una Arcadia rescatada - sino aquel Edén vagamente adivinado por videntes profetas soñadores mitólogos - cuyo advenimiento habían tenido que transferir (por necesidad) a otra esfera o a otro mundo (2004: 584).

Para Moro el surrealismo además de implicar el ataque a la sociedad ofrece además un mundo libre, delirante, edénico, donde la poesía se *naturaliza* y permite por lo tanto una armonía entre el hombre y la naturaleza, atendamos sino a las siguientes palabras del poeta:

El surrealismo es el cordón que une la bomba de dinamita con el fuego para hacer volar la montaña. La cita de las tormentas portadoras del rayo y de la lluvia de fuego. El bosque virgen y la miríada de aves de plumaje eléctrico cubriendo el cielo tempestuoso. La esmeralda de Nerón. Una llanura inmensa poblada de sarcófagos de hielo encerrando lianas y lámparas de acetileno, globos de azogue, mujeres desnudas coronadas de cardos y fresas. El tigre real que asola las tierras de tesoros. La estatua de noche de plumas de parásitos salpicada con sangre de jirafas degolladas bajo la luna. El día inmenso de cristal de roca y los jardines del cristal de roca. (Moro, 2002: 314)

Tanto lo dicho por Artaud como por Westphalen y Moro se aprecian claramente en la siguiente cita de *El autómata*, en la cual se confirman las palabras de Alejandro Romualdo respecto a nuestro autor, decía éste: “La voz de Abril es la voz del hombre” (*apud* Falla, 2005: 97). Oigamos pues la voz del hombre:

Toda la vida habréis de arder en deseos. Si os apagáis, cochinos, la muerte gritará en vuestros cuerpos. Y el pálido crecerá mártir, intermitente, frío, sin goce, lleno de dedos. Será horrible. Elegid. Es buena oportunidad. Nuevamente elegid. Es tiempo. El alba abre los lechos desaparecidos (...) El sueño ya no puede ser mas tiempo el refugio, la cueva, la oscuridad. Salid (Abril, 2008: 53).

En esta medida a través de *El autómata*, Xavier Abril, oponiéndose decisivamente a lo burgués, hace un llamado a un nuevo hombre, a una nueva humanidad, expresando, por lo tanto, el deber de todo escritor, como lo señalara Antonin Artaud:

No podemos vivir eternamente/ rodeados de muertos/ y de muerte. / Y si todavía quedan prejuicios/ hay que destruirlos/ “el deber”/ digo bien/ EL DEBER/ del escritor, del poeta, no es ir a/ encerrarse cobardemente en un texto, / un libro, / una revista de los que ya/ nunca más saldrá, / sino al contrario/ salir afuera/ para sacudir/ para atacar/ a la conciencia publica/ si no/ ¿para qué sirve/ y para que nació? (2003: 7)

Este fue para nosotros el espíritu surrealista, esto buscó la aventura interior, el uso de la palabra, la innovación de la metáfora, el lenguaje onírico, los manifiestos, elementos decisivos de la estética e ideología expresadas en esta novela: incordiar y liberar.

4. Conclusiones

a.-) El surrealismo a diferencia de otras vanguardias emprendió la unión de lo estético y lo político a fin de una liberación, que se hace evidente en el discurso narrativo y en los efectos estéticos de *El autómata*.

b.-) El texto presenta una preocupación cardinal por la condición humana en la era tecnológica, presentando la visión de un control, de un dominio que no es para nada metafísico sino que se presentiza en instituciones sociales: manicomio y cementerio.

c.-) Se sirve de nuevas estrategias para enfatizar la ruptura con modelos clásicos (burgueses) de representación: a.-) surrealistas, que le permiten los vínculos con el inconciente; b.-) góticos, a partir de los cuales configurara un mundo de angustia.

d.-) Se ejecuta en su discurso un proceso ideológico surrealista: El estado de Sergio representa un estado de duelo que Abril considera propias de la burguesía; mientras, su muerte se convierte en la apertura de una nueva realidad. Por esto la *nouvelle* es también una creación de mundo.

e.-) El autómata es un texto humanista. Si bien actualmente parecería que una sociedad comunista, como deseaba Abril, “reivindique el alba, el nacimiento y la alegría”, el texto nos insta a unirnos a la resistencia ante sistemas coercitivos, contranaturales a la vida, a fin de no convertirnos en un engranaje más.

Notas

[1] Cfr. Bernabé, Mónica (2006): *Vidas de artistas. Bohemia y dandismo en Mariategui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911 - 1922)*. Viterbo - IEP, Lima, p. 168.

- [2] Cfr. OSORIO, Nelson (1981):“Para una periodización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana* N° 114-115, pp. 227-230.
- [3] Cfr. Scharz, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. FCE, México.
- [4] Por el momento decidimos no explayarnos en la riqueza de los escritos de Mariátegui, ellos han de servirnos en el momento de precisar las características surrealistas de *El autómatas* desarrolladas más adelante.
- [5] El artículo se publicó en el N° 1151, del 26 de marzo de 1930 y posteriormente en *Amauta*, N° 30, abril - mayo de 1930.
- [6] Vallejo polemizo constantemente por su concepción crítica y dogmática de la vanguardia. Allí tenemos la polémica con Gamaliel Churata y Serafín Delmar. Cfr. Kishimoto, Jorge (Comp) (1993): *Documentos de Literatura. Narrativa peruana de vanguardia*. N° 2-3, pp. 15 -16
- [7] Al respecto Estuardo Núñez considera que a ella debemos la temprana recepción de este movimiento. Cfr. Núñez, Estuardo (1997): *Las letras de Francia y el Perú: Apuntaciones de literatura comparada*. Fondo Editorial de UNMSM, Lima.
- [8] Vid. Núñez, Estuardo (1977): “José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. N° 5, pp.57 - 66.
- [9] *Amauta*, N° 15, mayo - junio de 1928, p. 3.
- [10] Vid. López, Yazmin (1999): *El laboratorio de las vanguardias en el Perú*. Horizonte, Lima.
- [11] En el aspecto plástico es importante resaltar que en la octava y última página se anunciaba “La exposición internacional de Surrealismo”, que se llevaría a cabo el 17 de enero de 1940 en la ciudad de México. Se colocan los nombres del comité organizador (Andre Breton, Wolfgang Paalen y César Moro), y asimismo se advierte que “El próximo numero de *El USO DE LA PALABRA*’, estará dedicado a dicha exposición”.
- [12] El psicoanálisis significó para los surrealistas la oportunidad para nuevas exploraciones debido a que éste iluminaba aspectos ocultos hasta la fecha. Al respecto Valentin Voloshinov señala: “ El entusiasmo suscitado por el freudismo [psicoanálisis] se debió a que descubría un mundo totalmente nuevo, un continente desconocido al otro lado de la cultura y de la historia, pero un mundo que, al mismo tiempo, estaba *extraordinariamente cerca de nosotros*, pronto a irrumpir en cada momento a través de la corteza de la conciencia y reflejarse en nuestros dichos, nuestros lapsus verbales, nuestros gestos, nuestra conducta (1999: 78)
- [13] El pie de página que Westphalen coloca es precisado de la siguiente manera: “13).- Citado por Herbert Read en la declaración «Sobre los aspectos sociales del surrealismo», Londres, Junio de 1936”, p. 8.
- [14] A esto ha de sumarse el silencio generalizado ante obra de Abril como bien precisa Ricardo Falla Barreda en “Tesis de Abril”: “Lamentablemente resulta lugar común en las páginas de la crítica literaria peruana soslayar el nombre de Xavier Abril, su obra poética y ensayística, así como el sentido de su participación en la difusión del surrealismo. Esta conducta, que viene desde hace mucho tiempo, ha convertido el error en verdad, y la mezquindad en virtud” (2005: 95).
- [15] Valenzuela Garcés considera este juicio como una mala lectura de la obra. Cfr. Abril, Xavier (2008): *El autómatas y otros relatos*. Estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés. Fondo editorial de la PUCP, Lima, p 17.
- [16] Nótese en ésta y en las siguientes citas el modo en que Lukács va configurando los caracteres de la novela burguesa, un universo de cerrazón, donde es imposible cualquier libertad. En este sentido, se vinculara con lo surrealista, que considera lo burgués como una enfermedad de extatismo y pesadez.
- [17] Este nuevo novelizar implica un nuevo modo de representación. Para Lukács es Dostoievski quien “dibuja finalmente este nuevo mundo, lejos de toda lucha contra lo existente” (Lukács, 1975: 419), y por lo cual afirmara: “Dostievski no ha escrito novelas”, entendiéndolo en el sentido burgués del término. Para nosotros Abril representa esta nueva esperanza en *El autómatas*.

- [18] Esta técnica propiamente joyceana no es de uso casual. De hecho la búsqueda del inconciente por los surrealista era un punto, sí con matices distintos, que Joyce ya venía intentando. Otro punto del vínculo de Abril con Joyce resulta ser la preocupación por el cuerpo así como el trabajo del lenguaje. Asimismo Emilio Adolfo Westphalen nos informa en “Poetas en la Lima de los años treinta” que Abril era un lector asiduo de Joyce ya que no sólo conocía *El Ulises* sino también *Finnegans Wake* (*Work in Progress* en su primera etapa): “Al otro extremo sitúo la influencia de Xavier Abril, espíritu cordialísimo abierto a todas las innovaciones literarias, artísticas y políticas. Él me dio por lo pronto la prueba que la poesía en prosa no era coto vedado de un Baudelaire o un Rimbaud y que todas las licencias estaban disculpadas en poesía siempre que no fueran incurridas por sí mismas sino en aras de exigencias rigurosas de la expresión poética. Por él empecé a familiarizarme con *Work in Progress* de Joyce” (2004: 494).
- [19] Al respecto enfatizara Bajtín que: “una verdad determinada en su ausencia, llega a convertirse en una mentira mortífera que humilla al hombre”. (2003: 92)
- [20] *El autómata* al presentar símbolos de talante burgués confirma lo que dice Bajtín en el trabajo “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”: “la novela se ha convertido en el héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único genero producido por ese mundo nuevo, y emparentado en todo con él” (1991: 453).
- [21] Será especial su predilección por la imaginación que Lewiss desarrolla en *El Monje*, como anota en el primer manifiesto: “Lo considero un libro que exalta, del principio a fin, y con pureza inigualable, aquella parte del espíritu que aspira a abandonar la tierra” (Breton, 1965: 30).
- [22] *Cfr.* Cueto, Roberto (1999): “La visión gótica”, AA. VV. *El sudario de Hierro*. Selección, introducción y notas de Roberto Cueto. Ediciones Celeste, Madrid, pp. 7-27.
- [23] En esta medida resulta interesante proponer el presente texto dentro de una tradición en nuestra literatura: la concepción trágica de la ciudad. Abril de esta manera se vincularía a Gonzáles Prada, a Salazar Bondy, Congrains Ribeyro y Adolph, en la configuración de una ciudad degradada, caótica, sin ilusión, accidentada. Para una aproximación a este tema *Vid.* Vidal, Luis F. (1986): “La ciudad en la narrativa Peruana”. En: *Presencia de Lima en la literatura peruana*. DESCO, Lima.
- [24] Valga señalar para esto el hecho que los mencionados poetas hayan leído *Los Cantos* en plena Guerra, que luego Bretón se tomara la molestia de copiar manualmente el único ejemplar de *Poesías* en la Biblioteca Nacional de París y posteriormente publicarla en *Litterature*.
- [25] Este efecto puede apreciarse en las constantes interpelaciones a que Lautréamont somete a su lector tal como nos advierte Aldo Pellegrini en su introducción a *Los Cantos*: “(...) quiere encontrar en éste no un receptáculo pasivo de determinadas anécdotas más o menos bien relatada, o de ciertos hallazgos estéticos del autor, sino un verdadero contrincante, para quien la lectura se convierta en una lucha” (Lautréamont, 1964: p.30).
- [26] De hecho su presencia es textual en “Prosas para una dama de Europa” escrita en 1927, y que será una de las secciones que integren el primer libro de nuestro autor: *Hollywood. Relatos Contemporáneos (1931)* Allí en el apartado segundo, Presentación de Lily, se dice: “Me lee a Lautréamont, a quien admira con ese misterio de las *cocottes* francesas por los hombres celebres que fueron tan pobres y vivieron tan mal. Se le nublan los ojos la hablarme del endemoniado Isídoro Ducasse, y se queda deletreando las últimas palabras de este canto: «Estoy sucio. Me comen los piojos. Los cerdos vomitan cuando me miran»” (Abril, 2006: 58).

Bibliografía

Fuentes primarias

Abril, Xavier (1993): “El autómata”, KISHIMOTO, Jorge (Comp). *Documentos de Literatura. Narrativa peruana de vanguardia*, N° 2 - 3, pp. 159 - 204.

_____ (2008): *El autómata y otros relatos*. Estudio preliminar de Jorge Valenzuela Garcés Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Fuentes secundarias

- AA.VV. (2007): "Epitafios: Conde de Lautréamont", *El grito de Maldoror*, N° 2, pp. 16 -24.
- AA.VV. (1992): *Los arcanos mayores del surrealismo*. Editorial Argonauta y Alianza francesa, Buenos Aires:
- Abril, Xavier (1929): "Estética del sentido en la crítica nueva", *Amauta*, N° 24, pp. 49 - 52.
- (1929): "Nota a la muerte de la novela", *Amauta*, N° 27, pp. 69 - 70.
- (1930): "City Block", *Amauta*, N° 28, p. 55.
- (2006): *Poesía soñada*. Fondo Editorial de la UNMSM, Lima:
- Artaud, Antonin (2003) *Carta a los poderes*. Edit. Argonauta, Buenos Aires.
- (2007): *Antonin Artaud: Textos escogidos*. Cántaro, Buenos Aires.
- Bajtín, Mijail (1991): "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico", *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, p. 449-485.
- (2003): *Problemas de la poética de Dostoievski*. FCE, México.
- Bernabé, Mónica (2006): *Vidas de artistas. Bohemia y dandismo en Mariategui, Valdelomar y Eguren (Lima, 1911 - 1922)*. Viterbo - IEP, Lima.
- Breton, André (1965): *Los manifiestos del surrealismo*. Nueva Visión, Buenos Aires.
- (1998): *Los pasos perdidos*. Alianza Editorial, México.
- (1928): "Sobre Xavier Abril", *Amauta*, N° 18, p. 69.
- Carpentier, Alejo (1991): "En la extrema avanzada. Algunas actitudes del surrealismo". En: Schartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. FCE, México, pp. 454 - 459.
- Cirlot, Juan Eduardo (1953) *Introducción al surrealismo*. Revista de Occidente, Madrid.
- Cueto, Roberto (1999) *El sudario de Hierro y otros cuentos góticos*. Selección, introducción y notas de Roberto Cueto. Ediciones Celeste, Madrid.
- De Torre, Guillermo (1955): *Qué es el superrealismo*. Editorial Columba, Buenos Aires.
- Elguera, Christian (2008): "Duelo y creación del mundo", Suplemento "El dominical" del diario *El Comercio*, N° 14, p. 3.
- Falla, Ricardo (2005): "Tesis de Abril", WESTPHALEN, Yolanda (comp.) *Actas del coloquio internacional Cesar moro y el surrealismo en América Latina*. Fondo editorial de la UNMSM, Lima.
- Friedrich, Hugo (1974): *Estructura de la lírica moderna*. Seix Barral, Barcelona.
- Grünfeld, Mihai. (1997): *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*. Ediciones Hiperión, Madrid.
- Lauer, Mirko (2003): *Musa Mecánica. Maquinas y poesía en la vanguardia peruana*. IEP, Lima.
- Lautréamont (1964): *Obras Completas. Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini*. Ediciones Boa, Buenos Aires.

- López, Yazmín (1999): *El laboratorio de la vanguardia en el Perú*. Horizonte, Lima.
- Lukács, Georg (1975): “La teoría de la novela”, *Obras Completas*, T. 1 (El alma y las formas y la teoría de la novela). Ediciones Grijalbo, Barcelona, pp. 279-420.
- Mariátegui, José Carlos (1928): “Editorial”, *Amauta*, N° 15, p. 3.
- (1987) *Obras completas. T. 6. (El artista y la época)*. Empresa editora Amauta. Lima.
- Monguió, Luis (1954): *La poesía postmodernista peruana*. FCE, México.
- Moro, César (2002): “La poesía surrealista”, *Prestigio del amor*. Fondo editorial PUCP, Lima, p. 314.
- Nadeau, Maurice (1975): *Historia del surrealismo*. Editorial Ariel, Barcelona.
- Núñez, Estuardo (1997): *Las letras de Francia y el Perú: Apuntaciones de literatura comparada*. Fondo Editorial de UNMSM, Lima.
- Osorio, Nelson (1981): “Para una periodización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano”, *Revista Iberoamericana*, N° 114-115, pp. 227-254.
- Pellegrini, Aldo (2006): *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa. Estudio preliminar, selección, notas y traducciones de Aldo Pellegrini*. Editorial Argonautas, Buenos Aires.
- Raymond, Marcel (1960): *De Baudelaire al Surrealismo*. FCE, México.
- Sabato, Ernesto (1971) *Hombres y engranajes*. Émece editores, Buenos Aires.
- (2006) *Uno y el universo*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Schartz, Jorge (1991): *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. FCE, México.
- Silva-Santisteban, Ricardo. 1993. “Andre Breton en el Perú”, *André Breton. Poemas*. Jaime Campodonico/ Editor, Lima:
- Kishimoto, Jorge. (Comp.) (1993): *Documentos de Literatura. Narrativa peruana de vanguardia*. N° 2 - 3.
- Vallejo, Cesar (1991) “Autopsia del surrealismo”, Schartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. FCE, México, pp. 465-470.
- (1973) “Contra el secreto profesional”, *Obras de Cesar Vallejo. T. I*. Mosca azul editores, Lima.
- Vidal, Luis F. (1986): “La ciudad en la narrativa Peruana”, *Presencia de Lima en la literatura peruana*. DESCO, Lima:
- Virilio, Paul (1999): *El Ciber mundo, la política de lo peor*. Cátedra, Madrid.
- (2003): *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona.
- Voloshinov, Valentin (1999): *Freudismo. Un bosquejo crítico*. Paidós, Buenos Aires.
- Wesphalen, Emilio A. (1939): “S. Freud.”, *El uso de la palabra*, N° 1, p. 2 y 6.
- (1939): “La poesía y los críticos”. En: *El uso de la palabra*, N° 1, p. 1, 7 y 8.
- (2004): “Sobre surrealismo y Cesar moro entre los surrealistas”, *Poesía completa y ensayos escogidos*. Fondo editorial de la PUCP, Lima, pp.583-599.

— (2004): “Poetas en la Lima de los años treinta”, *Poesía completa y ensayos escogidos*. Fondo editorial de la PUCP, Lima, pp. 480-500.

— (2004): “El centenario de Lautréamont”, *Poesía completa y ensayos escogidos*. Fondo editorial de la PUCP, Lima: pp. 360-384.

Zavaleta, Carlos Eduardo (2006): *Narradores peruanos de la generación de los 50's*. INC-CELACP, Lima:

— (2002): “Xavier Abril novelista”, *El gozo de las letras. Ensayos y artículos, 1952-2001*. BNP, Lima, pp. 197-199.

© *Christian Alexander Elguera Olórtegui 2009*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario