

Estudio comparativo de los escritores surrealistas: Alejo Carpentier y Paul Nougé

LIDIA MORALES BENITO
Universidad de Salamanca
moralesbenitolidia@yahoo.com

Fecha de recepción: 21 de enero de 2009

Fecha de aceptación: 1 de marzo de 2009

Abstract: This article tries to show similarities between the works of the Belgian Paul Nougé, the precursor of surrealism, and of the Cuban writer Alejo Carpentier. They both differ from André Breton's French surrealism. This article explains how these authors understand Breton's surrealism and how they strip it of everything they consider it is deteriorated and distant. Both share similar ideologies, vital impulses, a lack of identity and the desire of raising their voice and projects above reality, creating like that a co-superreality with André Breton.

Key words: Paul Nougé, Alejo Carpentier, Surrealism.

Resumen: Este artículo pretende mostrar las similitudes entre las obras del padre del surrealismo bruselense Paul Nougé, y del escritor cubano Alejo Carpentier, ambos disidentes del surrealismo francés de André Breton. Se estudiará cómo estos escritores reciben el surrealismo bretoniano y cómo lo despojan de lo que consideran viciado y lejano a su imaginario. Tanto el surrealista belga como el cubano comparten una misma ideología, unos impulsos vitales parecidos, una falta de identidad similar y el deseo de alzar su palabra y sus proyectos por encima de la realidad creando, de este modo, una co-superrealidad con André Breton.

Palabras clave: Paul Nougé, Alejo Carpentier, literatura comparada, Surrealismo.

Introducción

Mientras que los surrealistas parisinos se adentran en el oscuro mundo del subconsciente, arrancan del ser humano la esencia más pura y menos viciada por la sociedad y luchan por descubrir una realidad oculta, una "superrealidad"; otros contemporáneos llevarán las técnicas del surrealismo a sus propias búsquedas, descubriendo así una "co-superrealidad". Para los grupos disidentes, la escritura automática se convierte en escritura de receta,

en una técnica poco fiable y anquilosada que no sienten como propia. Dejando de lado las ambiciones exacerbadas de André Breton y sus seguidores, tanto al cubano Alejo Carpentier como al belga Paul Nougé se les abrirá una puerta distinta en el plano superreal, una puerta que, curiosamente, les llevará a un camino parecido.

A la pérdida de valores, propia de las primeras décadas del siglo XX, se les añade la falta de identidad, la ambigüedad de sus orígenes, de su patria, de sus procedencias. Carpentier nace en La Habana, hijo de un arquitecto francés y una profesora rusa inmigrantes en Cuba. Vive entre Francia y su tierra natal, captando lo mejor de cada lugar y llevándolo a sus escritos. La oposición entre América y Europa, la esencia misma de los dos continentes, será el tema que más preocupe a este escritor a lo largo de su carrera de artista.

(El contraste entre Europa y América) surca toda la narrativa de Carpentier, cuyos personajes, escindidos entre esos dos mundos y sin pertenecer completamente a ninguno, interpretan angustia ontológica, pero también, sin duda, el deseo de hallar una salida a esa fatalidad. (Millares, 2004: 100-101)

Del mismo modo, Nougé será siempre portador de un imaginario un tanto peculiar, de la marginalidad intrínseca al pueblo belga, negado por Francia, negado por Holanda y compuesto por una amalgama de lenguas, historias, culturas y tradiciones. Dicho esto, no será de extrañar que el género más utilizado por ambos sea el ensayo, género polivalente por excelencia. Como bien dice Carpentier en *Los pasos perdidos*: “mientras el ensayista europeo no escribe más que ensayos y el novelista novelas, los nuestros abordan diversos géneros.” (Millares, 2004: 172¹). Pero en ese pequeño país situado encima de Francia, y olvidado hasta por el propio Carpentier, el ensayo será el género más representativo de la angustia ontológica que mueve al grupo surrealista de Bruselas. El ensayo permite la búsqueda, el continuo replanteamiento de los propósitos poéticos, de la indagación en la idea nueva, y será en esa línea en la que se muevan estos escritores, en la línea de los que investigan y no en la de los que encuentran.

¹ CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Edición de Roberto González Echevarría. Cátedra, Madrid. Citamos a través de MILLARES, 2004: 172.

Se le atribuye a Picasso la ocurrencia “No busco, sino que encuentro”; Nougé, como Duchamp y Carpentier en su fase surrealista, se encontraban más del lado de las búsquedas que de los hallazgos.

El 18 de marzo de 1927, en La Habana, desconociendo el *Manifiesto Surrealista* de Breton publicado tres años atrás, el Grupo Minorista² – compuesto, entre otros, por el joven Alejo Carpentier- proclama el siguiente manifiesto en la *Revista de Avance*³:

Colectiva e individualmente sus verdaderos componentes han colaborado y colaboran:

Por la revisión de los valores falsos y gastados.

Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diferentes manifestaciones.

Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teorías y prácticas artísticas y científicas.

Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria.

Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui.

Contra las dictaduras políticas unipersonales en el mundo, en la América, en Cuba.

Contra los desafueros de la seudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno.

En pro del mejoramiento del agricultor [...], por la cordialidad y unión latinoamericanas.”

(Rubio Navarro, 1998: 56⁴).

² Con “La protesta de los trece”, en 1923, se hace oír un grupo de jóvenes intelectuales de izquierdas, el Grupo Minorista, que constituye una reacción revolucionaria contra las injusticias del gobierno de Alfredo Zayas. Este grupo, que solía reunirse en el hotel Lafayette o en el café Martí, fue el detonante de una gran labor de depuración y de reforma realizada por los intelectuales cubanos del momento. Su obra fue, por lo tanto, literaria y artística, pero también, y sobre todo, política y social.

³ La *Revista de Avance* (1927-1930), publicada inicialmente cada quince días y mensualmente después, conforma el centro de la vanguardia literaria cubana junto con el grupo *Minorista*.

⁴ *Revista de Avance*, 1927, n°5, pp.98 y 102. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1998: 56.

Se trata, por lo tanto, de un texto que no deja de lado los aspectos sociales ni los políticos, y que solicita la erradicación de las tiranías, del imperialismo, del neocolonialismo, de la corrupción y del fascismo. Este propósito es muy parecido al del comunista Paul Nougé expuesto en *Correspondance avec un prêtre*:

Notre premier objectif est d'en finir vraiment avec la hideuse exploitation, matérielle, morale, spirituelle, de l'homme par l'homme. Après... après l'on verra bien. Nous pourrions mourir tranquilles. (Et combien peu nous retiennent les médiocres patries, comme disait Mallarmé. Rien ne nous touche que l'universel). (Smolders, 1995 : 149) ⁵

Tanto los surrealistas de Bruselas como Alejo Carpentier proclamarán un arte hiperartístico, pero sin dejar de lado el fuerte componente hipervital. El hombre como preocupación principal, la palabra como arte, pero también al frente de las ideas políticas contemporáneas.

Los minoristas buscaban reaccionar contra el apoliticismo de las generaciones del novecientos, fenómeno que se produjo en España, Inglaterra, Francia, nuestra América, en todas partes. Generaciones esteticistas que se metían en sus torres de marfil. (Millares, 2004: 15⁶)

Carpentier, así como el grupo de Nougé, reaccionaba contra todo intento de estilización, querían algo nuevo que rompiera las estructuras de lo anterior y que evitara la fosilización. Magritte, Nougé y Scutenaire pretendían llevar a cabo, poéticamente, proyectos antiliterarios o antipictóricos utilizando, por ejemplo, el collage, el plagio, por oposición al invento fácil, a la inspiración sin normas. Por lo tanto, no pretendían realizar un trabajo de pintor o de escritor propiamente dicho, sino crear proyectos, rehacer lo ya hecho.

⁵ Paul NOUGE, *Correspondance avec un prêtre*, dans la collection *Le fait accompli* n° 114-115, mai 1974. Reproducido en SMOLDERS, 1995 :149.

⁶ Alejo CARPENTIER, *Los pasos perdidos*, Edición de Roberto González Echevarría. Madrid, 1983. Reproducido en MILLARES, 2004: 15.

La revista *Correspondance* aparece el 22 de noviembre de 1924. Se compone de una serie de veintidós panfletos firmados alternativamente por Paul Nougé, Camille Goemans y Marcel Lecomte. En un principio, los impresos no se publicaban, sino que se enviaban directamente a los personajes más importantes del mundo literario contemporáneo. Cada uno de los panfletos llevaba como título el nombre del color de su papel (azul 1, rosa 2, amarillo 8, y así sucesivamente). El estilo de escritura era uniforme, los tres autores mantenían una idea de neutralización, de creación colectiva puramente vanguardista.

(Les Bruxellois), avec *Correspondance*, entament en sourdine, en presque incognito un singulier travail de minage de quelques Lieux-dits de leur choix. Leurs charges se dirigent vers des personnalités littéraires ou culturelles qui leur sont souvent à la fois sympathiques et antipathiques. C'est par des scandales presque privés qu'ils admonestent des écrivains ou des attitudes avant-gardistes (Smolders, 1995 : 90)

La revista tenía como armas la ironía y el plagio, la reconstrucción de las ideas ya expuestas con el fin de estropear lo que empezaba a sistematizarse, las ideas ya viejas o las sentencias demasiado explotadas. Por lo tanto, más que proclamar un arte nuevo, tendían hacia la proclamación de una ética nueva, de unos nuevos principios.

En definitiva, las dos revistas buscaban el cambio. Mantenían una misma utopía revolucionaria, a veces más orientada hacia la conquista del espíritu a través de la escritura literaria, y otras veces dirigida hacia batallas sociales pasando por lo político. Siempre en contra del capitalismo, el estado, la patria y, sobre todo en el caso de los bruselenses, la religión. El ataque solía ser relativamente pacífico, con un tono de guerra fría bastante sospechoso. Los panfletos de los desconocidos belgas, pequeñas burlas perspicaces, parecían inofensivas hasta que el propio André Breton cruzó la frontera con el fin de conocer a aquel grupo dañino que manejaba con tanta soltura lo que ellos llamaban "surréalisme". Para conseguir sus fines, *La Revista de Avance* también se servía de la amenaza lenta y penetrante que supone la ironía:

El goce fecundo de la vida, dicen con razón que no está en la contemplación de los propósitos, sino en la gestión por conseguirlos. Vamos hacia un puerto -

¿mítico? ¿incierto?- ideal de plenitud; hacia un espejismo tal vez de mejor ciudadanía, de hombría más cabal.

Pero no nos hacemos demasiadas ilusiones. Lo inmediato en nuestra conciencia, es un apetito de claridad, de novedad, de movimiento. Por ahora sólo nos tienta la diáfana pureza que se goza mar afuera, lejos de la playa sucia, mil veces hollada, donde se secan, ante la mirada irónica del mar, los barcos inservibles o que ya hicieron su jornada. ¡Mar afuera, hasta que se sienta un hervor de infinito bajo los pies! (Millares, 2004: 17⁷)

Este manifiesto proclama la novedad, el movimiento, la ruptura con “la playa sucia, mil veces hollada” y “los barcos inservibles” o, en otras palabras, los movimientos anteriores. Pretenden encontrar esa surrealidad –superrealidad- ahondando en el aspecto vital del ser humano, por y para quién llevan a cabo dicha indagación. La ventilación de las tendencias escleróticas y la inmensidad del mar, por oposición a las teorías trágicas y pesimistas de André Breton y sus seguidores acerca del subconsciente y la esencia negativa del ser humano, son un grito de vida para la vanguardia universal. Quieren aferrarse a lo cierto, a la verdad, a la vida, y no centrar sus esfuerzos en la obra de arte como tal. “Plutôt la vie, dit la voix d’en face”, será el lema hipervitalista de Paul Nougé.

Hemos dicho anteriormente que los componentes de *La Revista de Avance* ignoraban la existencia del surrealismo cuando éste estaba en pleno apogeo, del mismo modo que el grupo bruselense creó un movimiento independiente del francés –debemos pensar que la revista *Correspondance* empieza a publicarse en 1924, el mismo año que Breton saca a la luz su *Manifiesto Surrealista*-. Lejos de colocarse una etiqueta, el grupo belga pretendía romper con lo anterior sin crear escuela ni ser identificados con un apelativo concreto. En esa guerra fría en la que vivían los movimientos coetáneos, resulta una ironía que fueran los propios surrealistas de París los que se encargaran de llamar al grupo de Nougé “Camarades surréalistes de Belgique”. Así se dirigió a ellos André Breton, frente a la terrible sorpresa de los bruselenses, en la conferencia que dio en la capital belga en 1934.

⁷ Manifiesto de la *Revista de Avance*, 1927, Reproducido en MILLARES, 2004: 17.

Volviendo al Manifiesto de la *Revista de Avance*, no debemos olvidar que la realidad, esa “surréalité” –superrealidad- que proclaman, no se sitúa “en la contemplación de los propósitos, sino en la gestión por conseguirlos”. El acto como proceso y no como resultado, el proyecto, el movimiento, la planificación serán algunas de las características que unen a Carpentier y el movimiento de Nougé por oposición al fruto, al efecto de André Breton. Para el cubano, la literatura del parisino se reduce a un producto de receta, demasiado previsible y, por lo tanto, anticuado. Durante los años que Carpentier permanece rodeado del grupo surrealista de París, observa y estudia las diferentes manifestaciones del movimiento. Se siente fascinado por la labor de sus compañeros, pero pronto nota una carencia tremenda que le impide hacer suyo el movimiento. Buscará entonces apoyo en la poesía negrista, en lo propiamente intrínseco a su tierra, y readaptará el surrealismo de Breton para seguir buscando la idea y la estética que lo inquietaban. Para ello se une a Desnos, Prévert y Bataille, que en 1930, redactan el artículo “Un cadavre” dirigiéndose al cabecilla del movimiento. Estos cuatro autores se alejan entonces de la búsqueda del resultado –que consideraban moribundo- para centrarse más concretamente en el proceso de investigación.

Lorsque les surréalistes parisiens s'en prennent à ce qu'ils considèrent comme *l'establishment* littéraire du moment, ils le font en menant grand tapage et sans trop cacher qu'ils se portent candidats à la succession des monstres sacrés. Du reste, leurs textes seront bientôt publiés chez les grands éditeurs et leur combat pour ou contre Valéry ou Claudel sera assez vite pour les uns et les autres un moyen de se hisser aux côtés des vedettes littéraires de l'époque, avec toutes les tensions internes au mouvement surréaliste que l'on connaît. (Smolders, 1995 : 90)

Contrariamente a ello, frente a las grandes ambiciones poéticas y revolucionarias de los parisinos, el grupo de Bruselas se volcó más en la modestia irónica de los panfletos, en los pequeños ataques aparentemente insignificantes, anónimos, para no colorear sus obras con palabras de tal alcance como libertad, revolución, sueño o locura.

El acto como momento presente, el proceso de actuación como tal y no como resultado⁸, la acción voluntaria y no abandonada en manos del subconsciente es lo que, tanto Carpentier como Nougé, llevarán a cabo en sus escritos.

Et plus loin, allons-nous, comme certains nous le proposent, renoncer à toute action délibérée, à tout exercice d'une douteuse volonté, -pour demeurer immobiles, penchés sur nous-mêmes comme sur un immense gouffre d'ombre, à guetter l'éclosion des miracles, l'ascension des merveilles. [...]

Quand à nous, ou bien nous nous en remettons aux jeux du hasard et de la destinée, desquels, sans doute, l'on peut assez raisonnablement attendre des prodiges. Ou bien nous ne renoncerons pas à ce que nous tenons pour essentiel à l'esprit : un certain pouvoir d'action délibérée... (Nougé, 1956 :173⁹)

Ya no se trata de dejarse llevar por el mundo de los sueños, de las drogas, del subconsciente, sino de indagar en la técnica misma que propone otra realidad por sí sola. La filosofía de Freud y los escritos de André Breton rompen con la famosa cita de Descartes « Pienso, luego existo » sirviéndose del sueño, del lapsus, de la palabra que surge directamente de la esencia humana, de los síntomas de histeria y de la neurosis para proclamar "je suis où je ne pense pas" y "je pense ou je ne suis pas" o, en otras palabras, la parte consciente del hombre, la que piensa, se ve constantemente perturbada por los efectos de las pulsiones sexuales y la atracción por la muerte. En cambio Nougé, en su obra *Histoire pour ne pas rire*, nos presenta el acto como fundamento de la existencia : "J'agis – donc je suis"¹⁰. No somos lo que

⁸ Una vez considerado el producto final del acto, la obra dejaría de ser presente para cobrar un aspecto de pasado, con lo que ya no se trataría de un acto de búsqueda, sino de un hallazgo. Los surrealistas de París, hasta la disgregación del grupo con el artículo ya mencionado "Un cadavre", buscaban el resultado del acto. Muy distinta fue la actitud del cubano Carpentier y de los surrealistas de Bruselas, que preferían mantenerse en el proceso de búsqueda que del lado del hallazgo.

⁹ NOUGE, *La conférence de Charleroi*, dans *Histoire de ne pas rire*, p.173.

¹⁰ En *Histoire pour ne pas rire*, p.110.

escribimos –se trataría de un resultado- no somos lo que pensamos – volveríamos a la cita cartesiana-, somos, ante todo, lo que hacemos.

« J’agis – donc je suis », écrit Nougé. Aussi bien n’aura-t-il jamais « été » puisque toute action conçue par lui était considérée comme effective et, à ce titre, rejetée dans le passé. D’où la formule « Notre défaut, c’est le défaut d’exécution » Smolders, « Les miettes et la table », (Beloil, 1997 : 13)

En las obras surrealistas del autor cubano encontramos muy pocos diálogos y escasas reflexiones internas. Sus personajes actúan, y el narrador describe sus actuaciones. En el cuento “El estudiante”, por ejemplo, asistimos a los horrores que un aprendiz de medicina sufre en un hospital, le vemos recorrer los pasillos, observar una operación en directo, sorprenderse, asustarse... pero no oímos el discurso interno del protagonista ni le vemos comentar sus impresiones con otras personas. El personaje sólo actúa. Del mismo modo, en el cuento “El milagro del ascensor”, el narrador describe las acciones de Fray Domenico, sus movimientos, sus actos y, alguna rara vez, sus pensamientos. Es bastante frecuente encontrarnos con este fenómeno en las obras surrealistas de Carpentier : los personajes actúan, no hablan, ni comentan sus actos.

Al fin y al cabo, la etapa surrealista del autor cubano, así como el trabajo del grupo de Nougé corresponden más a la idea de vanguardia que la labor del grupo parisino. Los surrealistas de París pretendían romper con la figura del “gran autor” escribiendo manifiestos colectivos. Los escritores belgas, por el contrario, defienden el acto por oposición al producto, ¿no se trata, pues, de una mayor ruptura con la figura del gran autor? El acto no permanece, no se edita, no se deja comercializar ni puede caer en las garras de la burguesía. Simplemente, no se aprehende.

Poussée à l’extrême par les surréalistes belges, cette stratégie devait leur insuffler pour longtemps le goût de la clandestinité, le refus de parader dans les milieux littéraires et la répugnance à publier des œuvres, fût-ce pour chercher ceux qu’ils préférèrent appeler des complices. Scutenaire donna dans un aphorisme imparable la juste mesure de cette attitude : « J’ai trop d’ambition pour en avoir ». (Smolders, 1995 : 12)

Los surrealistas belgas ironizan sobre las estrategias de los parisinos, les reprochan haber caído en lo que ellos, un día, habían rechazado: la comercialización de sus obras.¹¹ Según Scutenaire, los bruselenses tienen como lema “travailler pour l'éternité et détruire à mesure ». Así mismo, las primeras obras musicales surrealistas de Carpentier no tienen posibilidades de representación, lo que no impedirá al cubano crear música en el vacío:

Ya sabemos que todo está por hacer en América. Y si actualmente no existen coreógrafos entre nosotros, sería un error esperar a que surjan para crearles presurosamente un repertorio adecuado [...] no creo vano el afán de “acumular obras” en espera de que las circunstancias nos permitan llevarlas, tarde o temprano, a las tablas.” (Rubio Navarro, 1999: 50¹²)

La diferencia con los autores belgas consiste en el destino profético que Carpentier adjudica a su obra: no permanece en la intención por su propio fin, sino que indaga para acumular intenciones y llegar un día a realizar todos sus propósitos. Podemos decir, por lo tanto, que si durante la etapa surrealista el autor se mantiene en la línea vanguardista –el acto efímero-, poco tiempo después se dirigirá hacia una escritura más personal y la realización de su propia obra de arte.

Las co-superrealidades de Nougé y Alejo Carpentier, al no estar fundamentadas en el poder aleatorio del subconsciente y la no actuación del ser pensante, se basan ambas en la rigurosidad, la claridad y la astucia. Para Nougé, las técnicas poéticas y científicas eficaces consisten menos en una ruptura brutal con la famosa lógica de Descartes que en la tentativa de agotar todas las posibilidades de dicha lógica, con el fin de encontrar los límites, los márgenes, los puntos de fuga. Y así, proclamará l’“école de la ruse et non pas école de la folie”. A través de la experimentación con el

¹¹ ENZENSBERGER, en su artículo *Las aporías de la Vanguardia* publicado en el número 285 de la *Revista Sur* de Buenos Aires en 1963, critica a los autores que se decían vanguardistas y, por lo tanto, que pretendían crear un arte colectivo, sin autor, antiburgués y que, en cambio, firmaban sus obras, editaban sus libros y, por si fuera poco, cobraban por ello.

¹² Alejo CARPENTIER, presentación de “El milagro de Anaquillé”, publicada en *Revista Cubana*, abril-mayo-junio de 1937. Dirección de Cultura, Secretaría de Educación, La Habana, OO.CC, p.266. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1999: 50.

lenguaje, tanto los bruselenses como el cubano pretenden ahondar en los sentimientos más profundos del receptor, creando, quizá, reacciones diversas, sentimientos nuevos:

Nous sommes capables d'inventer des sentiments, et peut-être, des sentiments fondamentaux comparables en puissance à l'amour ou à la haine (NOUGÉ, 1956 : 211) quant au lecteur, bien trop conventionnel, il faut le déranger, l'amener à plus d'efforts, il faut troubler ses petites ou ses grandes habitudes pour le livrer à lui-même. (Nougé, 1956 : 127)

Carpentier comparte la rigurosidad del grupo surrealista de Bruselas, oponiéndose al azar y al libre albedrío tan valorado por los vanguardistas de París:

Respecto a mi método de trabajo, soy muy riguroso. Antes de escribir trazo una suerte de plan general que comprende: planos de las casas, dibujos (horriblemente malos) de los lugares donde va a transcurrir la acción. Escojo cuidadosamente los nombres de los personajes, que responden siempre a una simbólica que me ayuda a verlos... Me preocupo de dar a mis personajes fecha onomástica y estado civil [...] Yo sería totalmente incapaz de escribir un capítulo sin saber muy exactamente lo que debo decir en él. (Rubio Navarro, 1998: 98¹³)

Para conseguir provocar en el receptor esos sentimientos nuevos, el grupo surrealista de Nougé comparte una determinada técnica: la transposición de los objetos de la realidad cartesiana a la superrealidad.

Méthode

Il s'agit de poser des questions adroites et pertinentes :
Étant donnés une FEUILLE
DE PAPIER
et

¹³ C. LEANTE, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", en HIACOMAN, H., *Homenaje a Alejo Carpentier*. N.Y.: Las Américas Publishing Co. 1970. Recogido en RUBIO NAVARRO, 1998: 98.

une jeune
femme, un jeune homme, un
vieillard, un malade, un amou-
reux, un avare, etc.

comment
faire pour que cette feuille de
papier leur devienne un objet
d'agrément, de plaisir, de dé-
sir, d'horreur, d'épouvante, de
chagrin, de mélancolie ? »
(Smolders, 1995: 124¹⁴)

Si André Breton se dejaba guiar por el azar para toparse con objetos curiosos paseando por los mercadillos, Nougé, por el contrario, buscaba metodológicamente el objeto ideal para reinventarlo. Su escuela se esfuerza por idear un nuevo paradero para cada uno de los objetos, un paradero siempre provisional, como bien puede imaginarse. La apropiación meticulosa del objeto, el estudio riguroso de la esencia del mismo, son algunos de los aspectos que permiten la comparación entre los autores belgas y el cubano Alejo Carpentier. Mientras que Breton entraba en una sala de cine sin haberlo planeado, sin consultar el programa ni las horas de las sesiones, saliendo después en cualquier momento para no conocer el final de la película y dejar paso a la imaginación, Nougé elegía lo que iba a ver con gran discernimiento y no se perdía ni un minuto de la sesión. Del mismo modo, y con ese mismo tono de ritual y de lógica en la rigurosidad de la técnica de las artes, uno de los personajes de Carpentier comenta en su obra *El acoso*:

Comprendo ahora por qué los de la fila no miran sus programas; comprendo por qué no aplauden entre los trozos; se tienen que tocar en su orden, como en la misa se coloca el Evangelio antes del Credo, y el Credo antes del Ofertorio; ahora habrá algo como una danza; luego,

¹⁴ Paul NOUGÉ, *L'Écriture simplifiée*, dans *L'expériences continue*, p.27, Recogido en SMOLDERS, 1995: 124.

la música a saltos, alegre, con un final de largas trompetas (Rubio Navarro, 1999: 232¹⁵)

La esencia de los objetos, la transposición de su condición a la superrealidad, preocupa tanto a los surrealistas belgas como al autor cubano. De hecho, si nos encontramos con el párrafo siguiente descontextualizado, no sabremos si su autor se está refiriendo a Nougé o a Carpentier:

Su imponente humanidad rezuma energía vital desbordante y contagiosa. Su infatigable afán de ver las cosas de cerca, de sopesarlas y degustarlas a plena satisfacción, lo convierte en caminador impenitente. (1999: 21¹⁶)

Ambos escritores desprenden energía vital, buscan el movimiento, el acto, sopesan los objetos, les dan otra forma, otro color, otro paradero.

Las palabras, los objetos, se aíslan gracias al marco del cuadro, al cuchillo que los reduce, que los deforma. Así, la esencia del cuerpo se ve modificada. Por ejemplo, una mujer sin cabeza o una mano sin vaso. También puede procederse al aislamiento por el cambio en la escala de tamaño: una barra de pintalabios del tamaño de un bosque. O por un cambio de escenario: una bandera pinchada en estiércol, una estatua en una cuneta¹⁷. En las obras de la época surrealista de Carpentier encontramos estas mismas técnicas de aislamiento del objeto. Si consideramos el relato "El estudiante", veremos cómo la descripción de los enfermos tumbados en camillas guiadas por enfermeros, pertenece a esa primera técnica que hemos explicado: la esencia del cuerpo se ve modificada por aislamiento de una de las partes.

Sus reflexiones fueron interrumpidas por la aparición de un cuerpo blanco y estirado, atado sobre un cochecillo silencioso, que surgió de una puerta, empujado por un interno, como barrera de guardavías. El estudiante esbozó un saludo militar. En el fondo del corredor

¹⁵ Alejo CARPENTIER, *El acoso*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, p.96. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1998: 232.

¹⁶A. MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1970, p.75. Reproducido en RUBIO NAVARRO, 1999: 21.

¹⁷ Los ejemplos están tomados del estudio de NOUGÉ, *Pour s'approcher de René Magritte*, dans *Histoire de ne pas rire*, p.240.

apareció un cuerpo idéntico. Y varios más. Todos se deslizaban silenciosamente sobre el cemento gris del piso, guiados por pilotos de bata blanca y alpargatas.” (Carpentier, 1998: 9)

En este fragmento queda claro que la cámara se centra primero sobre un cuerpo en posición horizontal cubierto por una sábana blanca. Seguidamente a ello, el autor menciona el soporte del cuerpo: la camilla; y, solamente una vez hecho esto, al enfermero. Por lo tanto, el autor del relato secciona la imagen en tres objetos discriminados. Incluso, más adelante, extrae uno de los tres objetos –el enfermo tumbado– para hablar de él como un todo único: “Todos (los cuerpos) se deslizaban silenciosamente sobre el cemento del piso”, sin mencionar el soporte que permite que el cuerpo avance. Del mismo modo, podemos decir que Carpentier también utiliza la técnica “cambio en la escala de tamaño”, como puede verse en otro fragmento del cuento “El estudiante”: “De pronto, el *ring* fue invadido por un escuadrón de trágicos griegos. Peplos nítidos, gruesos coturnos y máscaras blancas sobre los rostros, dejando ver pares de ojos llenos de ferocidad.” (Carpentier, 1998: 11) Los ojos toman aquí una dimensión desmesurada, es lo único que se ve del rostro del “escuadrón de trágicos griegos”. Son pares de ojos que funcionan como entes individualizados, cobrando vida aparte, aislados del resto de los rasgos de las caras. Veamos un ejemplo de aislamiento del objeto por un cambio de escenario:

56... 57... 58... Chatos, netos, los números se sucedían -
59... - en las fronteras horizontales de los pisos. 60...
61... Al arribar a cada nueva divisoria, las miradas
cansadas de Fray Doménico se deslizaban por los
corredores idénticos, guarnecidos de mudas hileras de
puertas rojas, y animados tan sólo a esa hora por
fantasmas asalariados que bruñían cobres al ripolín y
paseaban vejigas zumbadoras por las alfombras... (1998:
14)

En este fragmento de “El milagro del ascensor”, las vejigas zumbadoras, como objetos extraídos de un cuerpo, están descontextualizadas, se pasean solas sobre las alfombras. En este caso, la vejiga como ser vital se balancea por el pasillo, y no en el interior de un cuerpo, donde su movimiento se vería motivado por el caminar de éste.

Tras este breve análisis del método utilizado por los dos autores para llevar los objetos a la superrealidad, podemos afirmar que, tanto el uno como el otro, se sentían más cercanos del *Parti pris des choses* de Francis Ponge que de *Nadja* de Breton.

Las palabras también pueden ser objetos susceptibles de ser valorados:

Carpentier desnuda la palabra hasta dejarla en su mismo tuétano; la posee, se deleita con ella. Y al final se la entrega al lector para que éste, asombrado, descubra que aún es palabra virgen. Pero su palabra no vale sólo por su continente o contenido sino también por ser palabra revivida, desenterrada del polvo de los años, hasta llegar a nosotros con el encanto de la novedad. (Millares, 2004: 125)¹⁸

Si las palabras pueden convertirse en objeto y, por lo tanto, pueden ser extraíbles, maleables y remitidas a una realidad distinta de la cartesiana, Nougé propone un juego al estilo del caligrama que llama *La publicité tranfigurée*. Con él, pretende resaltar algunas de las palabras por su tipografía, el espacio que toman en la página en blanco. Reproducimos aquí dos de sus ejercicios publicitarios:

TOURNEZ ¹⁹	PRENEZ ²⁰
A	
A DEUX MAINS	
G	D
LA	
A	R
TÊTE	
U	O
INCONNUE	
C	I
C'	
H	T
EST	
E	E
AU FOND	

¹⁸ SANCHEZ, L. R., "Trascendencia poética", 1974; ARIAS, S. (coord.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Casa de las Américas. La Habana, 1977. Reproducido en MILLARES, 2004: 125.

¹⁹ NOUGÉ, 1983: 57.

²⁰ NOUGÉ, 1983 : 58.

razón de ser, puesto que, como comenta Michel Biron²², ambas están situadas a la misma distancia del centro y los ojos del lector giran de la una a la otra de manera intermitente. Si el autor no puede parar de girar, significa que, en el mundo político, no existe verdad absoluta ni enfrentamiento derecha-izquierda, la pérdida de valores, la ambición personal y el gran número de arribistas que conforman la política contemporánea, darán lugar al “no poder llegar nunca”

MAIS

L'ON N'ARRIVE

JAMAIS

Esta técnica no es utilizada únicamente por los escritores surrealistas. Es más, en pintura es quizá en el arte que resulta más evidente. Nougé es, probablemente, quien influye en gran medida en la elaboración de las imágenes de Magritte. Si prestamos atención, nos daremos cuenta de que la elección de objetos cotidianos, aislados en una realidad distinta, es lo que hace de la obra del pintor, una obra surrealista. No podemos olvidar el famoso « Ceci n'est pas une pipe » que acompaña a la imagen grande y clara de una pipa de fumar



« La puissance subversive d'un objet isolé est en raison directe de l'intimité des rapports qu'il entretenait jusque-là avec notre corps, avec notre esprit, avec nous-mêmes », comenta Nougé en *Histoire pour ne par rire*. (Nougé, 1956 : 239). Magritte se servirá de la misma técnica de aislamiento

²² [www. Textiles.be/textiles/pdf/8/8-Biron.pdf](http://www.Textiles.be/textiles/pdf/8/8-Biron.pdf).

utilizada por Nougé. Numerosos testimonios de los demás miembros del grupo de Bruselas, de sus amigos y familiares, muestran que Nougé era el padre espiritual del grupo. Él era quien escribía el prólogo de las exposiciones de Magritte, quien ideaba los títulos de muchos de sus lienzos, quien tenía las ocurrencias geniales y chivaba a los pintores, músicos y escritores del grupo ideas sueltas, pensamientos maravillosos.

Al igual que Nougé, Carpentier ejerce el papel de animador cultural, busca pequeños genios ocultos para inculcarles sus ideas surrealistas y animarlos en propósitos artísticos personales. Es el cubano quien sugiere al compositor la temática, e incluso la instrumentación o el modo de empleo de las escalas.

[...] un personaje que viaja y pone en contacto a los animadores de dos mundos. ¿Quién hay detrás del gran auge de la música cubana en París hacia los años treinta? ¿Quién es el responsable de que se introduzcan en la música cubana, realizada en la isla, ciertas novedades europeas? (Rubio Navarro, 1998: 24)

Si Nougé pretendía llevar sus ideas a las demás artes ayudándose del pintor René Magritte, de los músicos Souris y Mesens... también busca crear por sí sólo un arte polivalente, como buen vanguardista. Lleva su metodología a la fotografía, al dibujo -como hemos visto anteriormente con *La publicité transfigurée...*-. En su repertorio, encontramos, por ejemplo una fotografía en la que una mujer se está cortando las pestañas con unas tijeras. La imagen se llama "Pestañas cortadas", siendo así las pestañas el objeto que se desprende de su cuerpo y cobra vida propia.

Pero, aunque Nougé fuera el motor principal del laboratorio de imágenes poéticas, la creación -como buenos vanguardistas- solía ser más bien colectiva. Nougé, Mariën, Colinet, Scutenaire, y otros idean diferentes soluciones para un mismo problema, comentan las primeras hipótesis de los cuadros de Magritte... Nougé no creía que la escritura fuera siempre relevante para transmitir una pincelada surrealista, en cambio consideraba que la creación en grupo, la combinación de todas las artes, de las ideas de todos los miembros del colectivo, eran un acto surrealista por sí solo.

[...] Se me dirá que no es posible que se forme legión en torno de una incertidumbre. Pero, sobre que la historia

nos tiene hartado demostrado lo contrario, basta recordar la calidad ingenua y confiada de los entusiasmos de grupos. El individuo aislado es exigente de concreciones; en compañía no lo es, porque siempre presume que su camarada ve claro lo que a él se le figura borroso.” (Mendoza y Müller-Berg, 2002 : 37²³)

El grupo bruselense se reunía a menudo para presentar espectáculos colectivos a su público. Por ejemplo, el concierto/espectáculo de 1925 empezaba por un coro a cuatro voces, un coro de palabras superpuestas, de eslóganes publicitarios salpicados de poesía: Nougé, Goemans, Hooreman y Souris recitaban sus versos acompañados por un percusionista que tocaba al mismo tiempo una decena de instrumentos. Finalmente, se representaba el espectáculo escrito por Nougé: *Le Dessous des cartes*. Nougé integra la música en la mayoría de sus espectáculos, Souris y Mesens son los dos compositores surrealistas que acompañan al escritor belga con mayor frecuencia. Carpentier, por su parte, también se relaciona con músicos, y les encuentra un espacio en la sociedad surrealista del momento. Amadeo Roldán es, quizá, el compositor que el escritor cubano presenta al público con mayor fervor. El rechazo que Breton siente por la música, quien pensaba que el arte musical no podía sino encontrarse muy lejos de la esfera surrealista, es uno de los rasgos que empujarán a Alejo Carpentier a alejarse de los surrealistas parisinos.

Pero Carpentier no se relacionó sólo con los escritores. Debemos tener en cuenta su intensa labor musicológica, las entrevistas que realizó a los principales compositores del momento, el intercambio de ideas entre ellos, la colaboración más estrecha, y la convivencia más cercana en La Habana, y sobre todo en París.” (Rubio Navarro, 1998: 23)

Se busca el mosaico de formatos, la creación polivalente, para no erigir una obra de arte, para no adentrarse en las esferas de la literatura y de las demás artes, para no emprender ninguna reflexión más allá de simples pinceladas artísticas. Como se ha comentado al principio del trabajo, el

²³ Jorge MAÑACH, “Vanguardismo”, *Revista de Avance*, La Habana, núm. 1, marzo 15 de 1927, p. 2. Reproducido en MENDOÇA y MÜLLER-BERG, 2002 : 37.

ensayo será el género más utilizado para llevar a cabo esta idea, pero también los panfletos circunstanciales, las notas sueltas, las conferencias, los correos privados, las publicaciones paralelas a los círculos literarios... No tenemos más que fijarnos en el título de libro de Nougé al que hemos hecho referencia en varias ocasiones: *Fragments*. Fragmentos de arte, fragmentos de varias artes: fotografía, poesía, caligramas, ensayos... esta manera de descuartizar sus ideas, tan semejante en Nougé y Carpentier, ¿no se tratará de un afán de omnipresencia, de ubicuidad, para suplir el vacío de identidad comentado anteriormente?

Alejo Carpentier encontrará la respuesta a la necesidad de patria ahondando en lo que él considera la esencia cubana, la tradición del pueblo caribeño. Así, empezará a teñir su obra de ritmos haitianos, de danzas caribeñas y ritos africanos. La magia, la América mágica, romperá con la sobriedad europea, tendiendo cada vez más hacia lo real maravilloso...

[...] la realidad poética surrealista, producto en Europa de la imaginación y el subconsciente, sería en América realidad objetiva. Nacida del choque de la razón europea y el sentimiento mágico de la vida del aborigen, que la venida del africano enriqueció con ritmos y cultos nuevos, en esta realidad original americana conviven, como en *Los pasos perdidos* todas las edades históricas, todas las razas, todos los climas y paisajes. (Millares, 2004: 124²⁴)

Mientras que André Breton y sus seguidores rompían con las tradiciones occidentales, el catolicismo y su toda su parafernalia, en favor del dalaï-lama y el budismo, Nougé hablaba más bien de "une éthique appuyée sur une psychologie teintée de mysticisme" (Nougé, 1956: 48). Traduciendo sus propias palabras de la página 48, diríamos que su ética tiende a la defensa, al mantenimiento, al crecimiento, al enriquecimiento y al perfeccionamiento del espíritu. Es un misticismo más propio de la magia que de las tradiciones orientales y, por lo tanto, más cercano a la obra de Carpentier que a la del autor parisino.

²⁴ VARGAS LLOSA, "Novela primitiva y novela de reacción en América Latina", 1991. Reproducido en MILLARES, 2004: 124.

En definitiva, parece curioso que la "superrealidad" de André Breton pueda escindirse, a través de otras técnicas, otras ideologías y otros imaginarios, en dos superrealidades distintas. El padre del surrealismo bruselense Paul Nougé, y el escritor cubano Alejo Carpentier, comparten el proyecto de elevar sus escritos, su palabra, sus ideales, por encima de la realidad cotidiana. Creando, de este modo, una co-superrealidad con el autor parisino. Pero más curioso es aún, que ambos escritores se muevan por los mismos impulsos vitales, naden en una falta de identidad parecida, compartan un imaginario similar y creen las mismas teorías surrealistas.

Referencias Bibliográficas

- CARPENTIER, A., *Los pasos perdidos*. Edición de Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 2004.
- _____, "El estudiante" y "El milagro del ascensor" en *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Biblioteca de autor, Alianza Editorial, 1998.
- _____, "Presentación de *El milagro de Anaquillé*". En: *Revista Cubana*, abril-mayo-junio de 1937. Dirección de Cultura, Secretaría de Educación, La Habana, OO.CC.
- _____, *El acoso*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1956.
- ENZENSBERGER, "Las aporías de la Vanguardia", *Revista Sur*, nº 285, Buenos Aires, 1963
- LEANTE, C., "Confesiones sencillas de un escritor barroco". En: *Homenaje a Alejo Carpentier*, de HIACOMAN. H, N.Y: Las Américas Publishing Co. 1970.
- MAÑACH, J., "Vanguardismo". En: *Revista de Avance*, 1927, 1, p. 2 y sigs.
- MENDONÇA TELES, G.; MÜLLER BERGH, K., *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo II*, Madrid: Iberoamericana, 2002.
- MILLARES, S., *Alejo Carpentier*, Madrid: Síntesis, 2004.
- NOUGÉ, P., *Fragments*. Bruxelles: Éditions Labor, 1983.
- _____, *Histoire de ne pas rire*. Bruxelles: Les Lèvres nues, 1956.
- _____, *Correspondance avec un prêtre*, dans la collection *Le fait accompli* nº 114-115, mai 1974.
- _____, « L'Écriture simplifiée ». En : *L'expériences continue*, 1995. *Revista de Avance*, 1927, 5, pp. 98-102.
- «Paul Nougé: pourquoi pas un centenaire? ». En: *Revista Beloeil*, 1997, 6: Universidad de Bolonia

- RUBIO NAVARRO, G. M., *Música y escritura el Alejo Carpentier*. Alicante: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1998.
- SÁNCHEZ, L. F., "Trascendencia poética". En: ARIAS, S. (coord.), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Casa de las Américas. La Habana, 1977.
- SMOLDERS, O., *Paul Nougé. Écriture et caractère. À l'école de la ruse*. Bruxelles: Éditions Labor et Archives et Musée de la littérature, 1995.
- TOUSSAINT, F., *Le surréalisme belge*. Bruxelles: Éditions Labor, 1986.
- VARGAS LLOSA, M., "Novela primitiva y novela de reacción en América Latina", 1991. Citado a través de MILLARES, 2004.