

Un viaje al surrealismo. Neruda en proceso

ROCÍO OVIEDO

La filiación a la Vanguardia es actualmente uno de los aspectos discutidos de la literatura Hispanoamericana, especialmente por el valor que adquiere al relacionarse con la llamada Posmodernidad. Por otra parte, y como es lógico, la discusión se centra en aquellos autores que de algún modo se relacionan con los inicios de esta Vanguardia, como es el caso de Vallejo o Neruda. En general la crítica se ha mostrado reacia a relacionarles de algún modo con el surrealismo, alegando que tanto uno como otro lo rechazaron. Klaus Müller-Bergh, citando a René de Costa, por ejemplo, se centraba en la voluntad de estilo de Neruda para afirmar su oposición «al automatismo psíquico» (p. 50), si bien más adelante confirmará el predominio de la corriente surrealista en *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Neruda. Jaime Concha, a su vez lo negaba, afirmando que ya se encontraba en la tradición clásica, al tiempo que manifiesta una actitud despectiva y solicitaba que se lavara a «*Residencia en la tierra* de sus contagios europeos (surrealismo de toda laya, Eliot y Cía., fenomenologías al por mayor)» de este modo se «podría reorientar la investigación de un modo más sensato y productivo» (p. 82). Otros autores como Amado Alonso, Aazraki, Sicard, etc, señalan la presencia de una tendencia al surrealismo en la obra del poeta chileno. Por su parte, para René de Costa, más que influencia existe una coincidencia, y Gloria Videla afirma «si bien (...), como auténtico creador rechazó el dogma del 'automatismo psíquico puro' del primer surrealismo, es innegable que en él y en otros poetas chilenos de su generación podemos reconocer rasgos o características principales de esa corriente» (pp. 118-119).

En un valioso y reciente trabajo, Sáinz de Medrano se aproxima al estudio histórico de esta presencia vanguardista en la poesía primigenia del poeta, así

como a sus relaciones con otros autores. Su papel como difusor de la Vanguardia en nuestro país, especialmente a través de la revista citada, se antecede incluso a Vallejo, y llega a establecerse «como portavoz americano del surrealismo en España» (p. 108).

Esta participación de Neruda en el movimiento de Vanguardia, no implica, por supuesto, una filiación e incluso denotará el movimiento surrealista, como lo hiciera Vallejo en su *Autopsia del superrealismo*. Neruda «no se apunta, no se afilia al surrealismo. No firma manifiestos para defenderlo. De hecho no se siente un miembro de esa orden de caballería literaria en la que Breton, Aragon, Soupault, Eluard y otros dan espaldarazos y patentes o expulsan a los infieles de la secta» (*Id.* p. 107).

El surrealismo favorece la aparición de la imagen, más que ningún otro movimiento de Vanguardia. La palabra se pone al servicio de la imaginación, realzada por encima de la razón y el pensamiento discursivo: «Lo onírico comienza a dibujar sus inasibles contornos. Lo vago e indeciso adquiere la fisonomía de lo concreto y de lo real. Los estados de ánimo se confunden con los objetos y actúan como tales. El viejo signo lingüístico de Saussure sufre grave deformación. En los más curiosos usos lúdicos del lenguaje podemos reconocer que se van acortando distancias entre significante y significado como si se buscara anular la arbitrariedad del signo para apoderarse de la esencia pura del grito» (Luis Jaime Cisneros, p. 5-6).

A pesar del rechazo del surrealismo por parte de Neruda, como afirma Selena Millares, y de la oposición de Breton y los surrealistas al poeta chileno «en mutua enemistad», no se puede negar «una convergencia de sincronía y antecedentes poéticos con ese movimiento, a lo que se suma la relación de Neruda con la generación del 27 y su particular puesta en práctica del surrealismo» (p. 236).

La apropiación de técnicas surrealistas por parte de Neruda responde a una situación personal, la técnica le facilita una formulación exacta de un tema que considero esencial en el poeta: el cuestionamiento de su identidad, su inmersión en el yo. Pero si, como señala Schopf, el mundo se multiplica para la Vanguardia, y resulta inaprehensible, de igual modo el poeta estructura esta visión del mundo en una «obra abierta», es decir, inacabada (Humberto Eco). Por supuesto, al multiplicarse el mundo, se multiplica el yo en visiones oníricas. Este psicologismo acerca al poeta de esta época a la introspección surrealista del yo, la averiguación del yo oculto. A su vez, el poeta ha de desentrañar una realidad múltiple para la que la palabra ha de resultar insuficiente. Por este motivo la metáfora se amplía, hasta convertirse en escena, acto inmediato del pensamiento que desemboca en imagen.

De este modo la evolución desde el símbolo a la imagen, que explicaré con cierto detenimiento al hablar de ésta, justifica la simbiosis inicial entre el Modernismo y la Vanguardia, la alternancia entre el «poeta artífice» y el «poeta mago». La situación, sin embargo, es similar en ambos tipos de poetas: el cuestionamiento del hombre ante una etapa considerada crítica.

Su posible surrealismo se encuentra, pues, relacionado con esta percepción del sujeto como conflicto, en lo que coincide con sus contemporáneos. La relación del poeta con su entorno nos muestra su determinación a través de las coordenadas tiempo-espacio.

EL DOMINIO DEL TIEMPO

La presencia del transcurso, ha sido uno de los temas tradicionales en la literatura, pero a partir del Modernismo surge una derivación de la «imitatio» clásica, fundamentada en la «recreación» del pasado, variante a su vez de la nostalgia romántica, consideraciones que cabría pormenorizar en otro estudio. El hombre al transformarse de «recreador» en «creador» ha de buscar la esencia temporal a fin de dominar el transcurso.

La búsqueda del origen que vemos en la obra de Proust o en *The Waste land* de Eliot, responde esencialmente a un desequilibrio del orden de valores tradicional, una ruptura con las creencias del pasado que dejan al hombre oscilar en el vacío. Sin eje al que asirse el tiempo se relativiza, singular proceso que le permite crear y construir el tiempo personal del poeta. Es decir, la ambigüedad temporal le facilita el proceso de la apropiación del transcurso, pero al mismo tiempo desaparece la seguridad que le había otorgado al hombre el tiempo modélico.

A esta circunstancia de ámbito filosófico se une la catástrofe de la Primera Guerra Mundial. La guerra pone de manifiesto la naturaleza primitiva del hombre. La historia no ha hecho sino caer en el absurdo, y, por supuesto, caerá en la relatividad. El hombre se convierte en elemento de laboratorio y la duda sobre sí mismo se traslada a todas sus manifestaciones -como es el caso de la historia- derivando en un nihilismo. Por otra parte, el ser se transformará en continuo devenir, sinónimo, a su vez, de novedad.

Si Russell había iniciado la idea del presente vinculado a la memoria, Bergson añadirá que «el pasado se conserva a sí mismo automáticamente. Todo él nos sigue en todo momento: lo que sentimos, pensamos y quisimos desde nuestra infancia está ahí, inclinado hacia el presente que va a juntarse con él» (p. 18).

Aparentemente, el surrealismo desprecia la memoria. Breton añade una nota negativa al recuerdo, pues es la introducción en la muerte, un viaje a la inversa:

El surrealismo os introducirá en la muerte, que es una sociedad secreta. Os enguantará la mano, sepultando allí la profunda M con que comienza la palabra Memoria (p. 52).

De modo contradictorio la época valora las técnicas del psicoanálisis, basadas en lo que ya ha sido, así como valora el viaje (la vuelta al origen o el viaje iniciático a través del tiempo). Pero tanto el pasado como el futuro se pretenden analizar en un presente «iluminado», un tiempo detenido en una vida congelada (cfr. Lucía García de Carpi). Este aspecto se vincula directamente con el Surre-

alismo que valora de modo singular el viaje iniciático, el tiempo cíclico y el que podríamos llamar «tiempo de punto medio», es decir, el momento en que la consciencia se une a la inconsciencia para dar lugar a una especie de presencia simultánea.

La creación temporal es continua en el pensamiento de Bergson: existir consiste en cambiar, cambiar en madurar; y madurar en crearse indefinidamente a sí mismo. Esto es, la regeneración que veremos surgir continuamente en *La espada encendida*.

*Y otra vez el origen del hombre remontó
todo el secreto de las edades muertas»* (p. 21)

Esta generación del tiempo le conduce a la relatividad temporal, que tiene su máxima manifestación en la ambigüedad literaria o en los paisajes oníricos donde se sitúan los surrealistas relojes dalinianos.

En cuanto al futuro, Ana Balakian destacará la importancia que le conceden los surrealistas, aunque, en definitiva, les conduzca al caos, ante la incapacidad del hombre para dominar el tiempo y el espacio. Tales aspectos derivarán en soledad y nihilismo, salvo en un sentido: la consideración del artista como enviado a una tarea humanitaria, el «pararrayos celeste» que reclamaba para sí Darío, un nuevo Prometeo que se enfrenta a los dioses.

*«Uno más, entre los mortales,
profetizo sin vacilar
que a pesar de este fin de mundo
sobrevive el hombre infinito»* (*Fin de mundo*, p. 182)

Neruda manifestará en su poesía el culto al tiempo. Su preocupación se orienta hacia temas como la memoria, el tiempo cíclico, la relatividad temporal y la continuidad del pasado en el presente o el tiempo cerrado y detenido de los surrealistas. En *Tentativa*, decía Alazraki que el tiempo «se acerca más al tiempo caótico de los sueños» (p. 141). El tiempo en esta obra es un tiempo imaginario, cuyos verbos en presente «reflejan la voluntad de no interceptar la receptividad del fluido subconsciente» (id. p. 141). El tiempo cobra, de este modo, una dimensión imaginaria en la que se relativiza y escapa al dominio de la normativa, como típico tiempo surrealista:

«gira el año en los calendarios y salen del mundo los días como hojas» (p. 86)

Pero lo que se pretende es un tiempo detenido, que manifieste, contradictoriamente, una constante movilidad interior, que escapa al dominio del hombre, y, por supuesto, a la propia demarcación cronológica:

*«pobre hombre que aíslas temblando como una gota
un cuadrado de tiempo completamente inmóvil»* (p. 93)

Incluso podemos tener, además no sólo esa sensación de dinamismo, la rebeldía del tiempo, sino también su propia extravagancia, su inadecuación al hombre, su indiferencia:

«El mes de junio se extendió de repente en el
tiempo con seriedad y exactitud» (p. 93)

En *Segunda residencia* se pretende no ya describir su relatividad, sino llegar al fondo de su esencia. Este acceso a la unión temporal se realiza gracias al amor, síntesis y sincronía del tiempo

«Veo los sueños sigilosos
admito los postreros días
y también los orígenes y también los recuerdos
como un párpado atrozmente levantado a la fuerza
estoy mirando.» (Agua sexual, p. 106)

El sentido de caos que rodea a la Vanguardia y a las consecuencias de una crisis mundial, que llevan a la guerra, provoca el que se busquen nuevos cauces temporales. Se torna necesario el retorno al tiempo del origen, un viaje a lo primigenio e incontaminado que se libere del caos presente. A partir de la *Tercera residencia* la negativa a entrar en el mundo de la historia se convierte en aceptación y compromiso: el tiempo da lugar al materialismo que, como he indicado, ofrece en su lugar una mayor cabida al espacio. El tiempo pasa de ser un tiempo surrealista a ser un tiempo histórico y cotidiano. La memoria cobra otra dimensión, como señala Sicard (*El pensamiento poético de Pablo Neruda*) y desde la inmersión de la soledad del individuo se traslada a la idea de muerte colectiva (*Tercera residencia*), lo que le conduce a una conciencia histórica. Al llegar a «Alturas de Macchu-Picchu» (*Canto general*) la conciencia histórica se une a la introducción en el mundo del origen, el mundo primigenio, ya perdido, recordado por la memoria. El cambio radica en que esta memoria no cae en el vacío, en el olvido, sino que se trata de prolongar en el futuro. Pero tampoco es el tiempo del origen en el sentido que Neruda le otorga en *La espada encendida*, o en *Fin de mundo*, donde la muerte colectiva produce la soledad individual y ésta la conciencia histórica (si bien dentro de una estructura circular que lleva al origen). La diferencia respecto a «Alturas de Macchu-Picchu estriba en que aquí el tiempo es un tiempo, si se quiere, detenido, pero lineal, y por tanto no se corresponde, salvo en las imágenes, con el tiempo surrealista.

La búsqueda del origen se transforma en situación histórica en cuanto que cuestiona lo que la historia no puede recordar: lo cotidiano, lo familiar que se le ha quitado y que es parte de la esencia del hombre que se busca:

«Yo interrogo, sal de los caminos,
muéstrame la cuchara, déjame, arquitectura,
roer con un palito los estambres de piedra,

*subir todos los escalones del aire hasta el vacío,
ascar la entraña hasta tocar el hombre» (p. 39-40)*

La unión entre espacio (piedra) y tiempo, se realiza de una manera sumamente expresiva, para finalizar curiosamente en el vacío que antes señalaba como característico del surrealismo y las Vanguardias.

*Piedra en la piedra, el hombre, dónde estuvo?
Aire en el aire, el hombre, dónde estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre, dónde estuvo?
Fuiste también el pedacito roto
del hombre inconcluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las huellas,
que por las hojas del otoño muerto
va machacando el alma hasta la tumba? (p. 39)*

Como señalaba Giuseppe Bellini (p. 19), en *Estravagario* retorna la introspección y, hasta cierto punto, el ambiente que habíamos observado en las *Residencias* si bien carece de su negatividad, repetirá aspectos como la memoria y el olvido que habíamos podido ver en «El fantasma del buque de carga».

*«regreso para no volver,
nunca más quiero equivocarme,
es peligroso caminar
hacia atrás porque de repente
es una cárcel el pasado» (Id. p. 20)*

El tiempo se detiene en el presente, pero conserva la condición de lo ya conocido, lo rutinario y estático del pasado que recuerda al tiempo cerrado e irreversible del surrealismo:

*«Digamos la verdad al fin,
que nunca estuvimos de acuerdo
con estos días comparables
a las moscas y a los camellos»
(p. 38, *Cierto cansancio*)*

La angustia del tiempo tratará de resolverse a través de la norma histórica, es decir, a través de su delimitación cronológica en fechas. Contradictoriamente, ésta se puede volver contra el poeta, al impedirle la relatividad temporal, que tal vez pudiera salvarle de la muerte (aunque le impidiera organizar el tiempo vivido)

*los escalones en el tiempo,
sembrados en cementerios utilitarios y arrogantes
.....
nosotros, los muertos de 1925, 26*

33,1940, 1918, mil novecientos cinco,
mil novecientos mil, en fin, nosotros,
los fallecidos antes de esta estúpida cifra
en que ya no vivimos, qué pasa con nosotros?
(pp. 27-28, *Los invitados* 2000)

En *Fin de mundo* lo que predomina es el aspecto desintegrador, casi apocalíptico, que luego veremos en las «destrucciones» de *La espada encendida*:

«Treinta y dos años entrarán
trayendo el siglo venidero,
treinta y dos trompetas heroicas,
treinta y dos fuegos derrotados
y el mundo seguirá tosiendo
envuelto en su sueño y su crimen». (p. 49)

Este aspecto negativo y determinista de un tiempo del que no se puede escapar, lo aplicará Neruda a sí mismo de un modo irónico. Pero, además, el tiempo se relativiza en vez de progresar, se detiene y retrocede:

«He recibido un puntapié
del tiempo y se ha desordenado
el triste cajón de la vida.
El horario se atravesó
como doce perdices pardas
en un camino polvoriento». (p. 67)

Entre lo normativo del tiempo y la relatividad, oscila la obra última de Neruda, orientándose hacia una y otra apreciación, como ocurre en *El libro de las preguntas*:

*Pero por qué no se convence
el Jueves de ir después del viernes?* (p. 23)
*Y cómo se llama ese mes
que está entre Diciembre y Enero?* (p. 61)

El futuro, por tanto, se alterna entre la relatividad, la búsqueda del recuerdo en *Memorial* o la constatación del presente. Lo que no impedirá al poeta referirse nuevamente al olvido (negación del tiempo) o al tiempo cíclico que adopte un claro sentido de resurrección.

*Me morí como todos los muertos
por eso pude revivir
empeñado en mi testimonio
y en mi esperanza irreductible* (*Fin de mundo*, p. 182)

En el aspecto surrealista resulta más interesante el concepto circular del tiempo que surge en *2000* y *La espada encendida*. El concepto circular supondrá

una destrucción a la que sigue una regeneración. Una vuelta al origen que escapa a lo personal para centrarse en un aspecto más social: el origen del hombre. Este último mensaje es el que otorga dirección a *La espada encendida*, donde el sentido profético del poeta se diviniza a través de una regeneración continuada de Rhodó-hombre-dios. De este modo Neruda manifiesta con claridad el último estadio al que acceden las corrientes ideológicas sobre el tiempo y que se inician en Nietzsche.

Es el hombre creador que se regenera a sí mismo, el hombre dios, al igual que en *Fin de mundo* le interesaba el hombre profeta:

*Se movía, era un hombre,
el primer hombre.
Se hizo los ojos para defenderse.
Se hizo las manos para defenderse.
Se hizo el cráneo para defenderse.
Luego se hizo las tripas
para conservarse (p. 35)*

Finalmente la regeneración implica su divinización continuada. Una suerte de resurrección lograda a través del amor a la mujer. La misma solución que Vallejo otorgara al deseo de perduración, la resurrección a través del amor, como ocurría en su poema «Masa» (aunque en Vallejo adopta un contenido de «amor social», salvador de toda la humanidad, en *España aparta de mí este cáliz*):

*«El Dios sin nuevos frutos
había muerto y ahora
pasó el hombre a ser Dios» (La espada encendida, p. 138, LXXIX)*

La vida, como donación llegará a su vez a Rosía y el ciclo comienza de nuevo:

*«Dice Rosía: Desde todas las muertes
llegamos al comienzo de la vida» (p. 148, LXXXVII)*

LA DIMENSIÓN DEL ESPACIO

En su obra *El surrealismo*, Durozoi señala que en torno al espacio surge en el surrealismo un conflicto cuya procedencia es hegeliana. Para Hegel la materia era un momento de la historia del espíritu absoluto, que ha de acabar por absorberla íntegramente. Esto implica una cierta derrota de lo material. Por el contrario, Marx trata de invertir el sentido de la dialéctica hegeliana y otorga «a la materia una función principal» (p. 86).

El surrealismo pretende captar lo espiritual del objeto, como indicara Cirlot, pero concediendo carta de soberanía a la materia. Situación que provoca que lo abstracto llegue a ser símbolo de lo concreto (Balakian, p. 168). Por su parte, Russell aporta a los surrealistas la idea de un espacio que variaba constantemente «de superficies y volúmenes que continuamente se disgregan o agrupan entre sí de acuerdo con la fluctuación de la atención» (p. 160). Wittgenstein (Zettel, p. 144) añade el sentido de una palabra *insignificante* para comunicar, pero que se ve acompañada de una situación concreta en la que adquiere su verdadero significado.

El espacio o se pierde en el vacío o se torna inasible. El vacío tiende a la destrucción y disgregación de la naturaleza, de modo que los objetos se observan ajenos a sus cualidades (color, luz, sonido), o, por el contrario, el objeto es sólo cualidad.

Por su parte, el vacío y la desintegración orientarán en su aspecto espacial al nihilismo o a la angustia simbolizada a través de términos como pozo, caída o abismo. Términos habituales incluso en la obra póstuma de Neruda, como señalará Osvaldo Rodríguez, y que «nos sitúa en el ámbito imaginario de la muerte, concebida como caída o como progresiva desrealización del 'yo' en su inevitable devenir al no ser» (p. 14).

La caída adopta el contenido de descenso a los infiernos en las *Residencias*, porque, no en vano, la caída en el vacío se relaciona con la muerte, sentido a su vez de destrucción que caracteriza su *Residencia en la tierra*:

*«desde ahora lo veo precipitándose en su muerte
y detrás de él siento cerrarse los días del tiempo.
Desde ahora, bruscamente, siento que parte,
precipitándose en las aguas, en ciertas aguas, en cierto océano»*

(Ausencia de Joaquín)

A la caída se añade la desintegración, símbolo de la multiplicidad del mundo. El hombre se cosifica. Como objeto el hombre se observa de un modo desintegrador, desmembrado o mutilado. El surrealismo destaca este aspecto como rechazo y, al mismo tiempo, burla del positivismo y del cientificismo, donde se subrayaba la importancia de piezas y engranajes para el funcionamiento de la maquinaria. Esta conversión del sujeto en objeto conducirá a su vez al nihilismo del yo.

En *Tentativa del hombre infinito* el espacio se disgrega y focaliza, el recuerdo se desintegra en el vacío, y el yo del poeta se desenvuelve en un escenario gastado:

*Esta es mi casa
.....
esa es la alta ventana y ahí quedan las puertas
.....*

*estoy solo en una pieza sin ventanas
sin tener que hacer con los itinerarios extraviados
veo llenarse de caracolas las paredes como orillas
de buques.....*

La ciudad atrae a los objetos, el ámbito propio de un siglo dominado por la técnica (cine, tranvía), pero también lo único aparentemente real en un tiempo que se ha decidido por lo concreto frente al relativismo. Este relativismo, producto de un rechazo de los valores tradicionales, y que, en un primer momento, abarca al espacio y a la transitoriedad, se contagia finalmente a la palabra, de manera que para la filosofía del lenguaje, por ejemplo la filosofía de Wittgenstein es la imagen la que finalmente llega a significar, más aún que la propia palabra. Lo ciudadano ofrece su exponente más significativo en «Walking around», una ciudad que nos descubre indicios del desarraigo y la desmembración del hombre.

Los objetos cobran vida, provocando la inquietud que buscara Breton. El sentido de algo oculto que acecha, relaciona el poema con el ámbito de lo misterioso e ignoto, con un sentido onírico que conduce finalmente a una auténtica pesadilla:

*«Mi pardo corcel de sombra se agiganta,
y sobre envejecidos tahures, sobre lenocinos de escaleras
gastadas
sobre lechos de niñas desnudas, entre jugadores de foot-ball
del viento ceñidos pasamos:
y entonces caen a nuestra boca esos frutos blandos del cielo
los pájaros, las campanas conventuales, los cometas»*

(Residencia, p. 28)

Lo extravagante invade lo cotidiano, el mundo se torna artificio que se desmesura frente a la armonía de la naturaleza. En *España en el corazón* se reiteran aspectos como la objetualización, el vacío y la desmembración que se aplicaba con frecuencia al hombre y al propio poeta (*eternamente me rodea/ este gran bosque respiratorio y enredado/ con grandes flores como bocas y dentaduras/ y negras raíces en forma de uñas y zapatos*) Caballero solo. *Segunda residencia*).

Lo histórico de un mundo relativo, desordenado, aún predomina en el tiempo anímico del poeta. Este aspecto se continúa hasta *Estravagario*. A partir de este momento la caída viene habitualmente seguida de una ascensión, o caída y resurrección que aparecerá de nuevo en su última obra poética. Si bien su primera aparición (caída y resurrección) se encuentra en «Alturas de Macchu-Picchu»

*Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana (p. 29)*

Por otra parte, la letanía que sigue en *El canto general* a esta introducción, se desarrolla para manifestar con claridad la materia, y aún más la materia que se convierte en materia trascendente en virtud del símbolo.

*Cinturón estrellado, pan solemne,
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.*

Este predominio del objeto que defendieron las vanguardias y singularmente los surrealistas, conforma gran parte de las *Odas elementales*, cuyo origen podríamos ver en el «Apogeo del apio» (*Tercera residencia*), donde el apio se sacraliza, o se dignifica, para provocar, finalmente, una burla suave: «y cae su cabeza de ángel verde».

El antecedente más cercano lo tenemos en la «Nana de la cebolla» de Miguel Hernández, si bien existía previamente una larga tradición literaria cuyo mejor exponente en España fue Quevedo. A su vez Vallejo otorga, en la misma línea, un contenido singular al objeto, con la misma suave ironía con que lo trabaja Neruda. A través de la poética de las cosas se afirma la transitoriedad del hombre, al tiempo que le orienta hacia el absurdo.

Precisamente en las *Odas elementales* el surrealismo pervive en la importancia concedida al objeto, que tiende a menudo a lo extravagante, y que colabora a la sensación de paso y evanescencia concedida a la persona. El objeto se convierte en ser vivo que, de modo contradictorio, confirma que se es y se vive. Sin embargo el aspecto descriptivo, ajeno amenudo a la proliferación de imágenes y metáforas que aparecían en las *Residencias*, alejan a este poemario del surrealismo.

El cambio, en la visión espacial, se produce al llegar a *Estravagario*. Lo cotidiano se transforma en recuerdo, como «Regreso a una ciudad», y el objeto, al igual que ocurría con sus poemas de *Tentativa del hombre infinito* y en las *Residencias*, sirve ahora de símbolo e imagen del mundo interior. En «El gran mantel», lo importante, pese al título, no es el objeto sino saciar el hambre:

*pongamos los largos manteles
la sal en los lagos del mundo.
panaderías planetarias,
mesas con fresas en la nieve,
y un plato como la luna
en donde todos almorcemos (p. 27)*

De este modo vuelven a hacer su aparición las expresiones surrealistas, los símbolos que se repiten en esta poética, como los trajes vacíos y su otra variante de contenido: la identificación de lo cotidiano como rutinario, y no como parte vital de la existencia, tal y como ocurría en las *Odas*

*«Cómo no sentirse cansado
de cierta ceniza que cae
en las ciudades en otoño,
algo que ya no quiere arder,
y que en los trajes se acumula»*

(*Cierto cansancio*, p. 37)

De esta manera el hombre puede tomar posesión de lo misterioso, acercarlo al hombre, transformarlo en elemento a su servicio. En cierta manera desaparece el objeto inquietante que antes veíamos y se sustituye por el espacio reconocido, dominado, cotidiano:

*«es bueno el pan o el sol sobre tu mesa
hay que tener el mar en una copa»*

(«Posesiones», *Geografía infructuosa*)

Los contenidos surrealistas están más claros en una especie de poética del absurdo que contiene *El libro de las preguntas*. Lo cotidiano se muestra ahora desde la multiplicidad de sus facetas, orientándose hacia la ironía o el humor, en una vertiente que, al mismo tiempo que al surrealismo, recuerda al Barroco y las greguerías de Gómez de la Serna:

*«Qué pasa con las golondrinas
cuando llegan tarde al colegio?»* (p. 12)

*«las lágrimas que no se lloran
esperan en pequeños lagos?»* (p. 14)

Preguntas en las que la naturaleza y los objetos parecen formar un continuo en el que, prevaleciendo lo natural, el objeto y lo artificial se unen a él. Las preguntas se originan como resultado del gran contemplador del mundo que es Neruda. La interrogación a su vez provoca un doble contenido, puesto que causa una evasión de los términos expresos hacia algo más, esta posibilidad de escape provoca una leve sonrisa. Juego inocente del lenguaje, lo lúdico que desarrolla nuevas posibilidades del idioma, se orienta hacia la desmitificación de los símbolos sociales. Desmitificación que había dirigido a su vez, la iconoclasia del surrealismo, constante en la posmodernidad:

*Qué hace una mosca encarcelada
en un soneto de Petrarca?*

En sus poemas anteriores, el mundo de los objetos provocaba una inquietud, motivada tal vez por la ignorancia del hombre frente a un mundo que apenas si le resultaba conocido, un mundo aún por descubrir, tras la quiebra del orden que había llevado en sí la tradición. Un desequilibrio que hacía oscilar al hombre en el vacío. Sin embargo, en este momento, lo inquietante no viene dado por el miste-

rio, sino por la destrucción, por la decadencia. El sentido de la muerte, se acompaña, indica Osvaldo Rodríguez, con su propio transcurso humano, con lo que los símbolos de destrucción se recargan con una angustia propia de la existencia:

*En casas rotas que se desengraban
de irse quedando tantas veces heridas,
o colas de pescado y revoltijos
de papeles y barro, arena, cáscaras
de cebolla, sombreros perdidos, fruta muerta»
(«Sonata de Montevideo», *Fin de mundo*)*

La única posibilidad frente a la destrucción es su regeneración o su prolongación en la naturaleza (*“Tenían sueños de la selva, / se derramaban por los rieles / como cascadas de caimanes»* p. 17). La desintegración se une al transcurso para llevar consigo de nuevo la desmembración y lo artificial:

*Preparémonos a morir
en mandíbulas maquinarias,
preparemos piernas, espaldas,
meditaciones y caderas,
codos, rodillas, entusiasmo,
párpados y sabiduría
serán tragados, triturados (*Fin de mundo*, p. 182)*

LA EXPRESIÓN SURREALISTA EN NERUDA

La escritura automática

En principio Breton considera que la palabra poética reside en la escritura automática, que, si bien se define como irracional e ilógica, forma parte, sin embargo, de un «proceso de pensamiento». Para Octavio Paz la escritura automática es un sistema para lograr «un estado de perfecta conciencia entre las cosas, el hombre y el lenguaje; si ese estado se alcanzase consistiría en una abolición de la distancia entre el lenguaje y las cosas, y entre el primero y el hombre. Pero esa distancia es la que engendra el lenguaje; si la distancia desaparece el lenguaje se evapora: o dicho de otro modo: el lenguaje al que aspira la escritura automática no es la palabra, sino el silencio» (p. 85). Es decir, los surrealistas resucitan la «mística del lenguaje», el estado inefable que surgió en nuestro Siglo de Oro. En la poética nerudiana se presentan ejemplos como ocurre en «Colección nocturna» (*Residencia en la tierra*):

*«Yo oigo el sueño de viejos compañeros y mujeres amadas,
sueños cuyos latidos me quebrantan:
su material de alfombra piso en silencio,
su luz de amapola muerdo con delirio» (p. 28)*

Sin embargo, el poemario en el que fluye la escritura automática, como característica, es *Tentativa del hombre infinito*. Como indicaba Alazraki el poeta realiza «un viaje de noches, sueños y soledad, en el que tiende al surrealismo a través de un proceso de escritura caótica» (p. 137).

Al igual que señalara Eluard, amigo de Neruda, la palabra poética se sitúa sobre la racional, opinión que confirman filósofos como Heidegger, quien llega a otorgar a la palabra poética «una función filosófica específica» (p. 5, Ernesto Grassi). La propia descripción que realiza Neruda relativa al momento de escribir *El hondero entusiasta*, nos refiere una situación similar a la que exigían los surrealistas en el concepto de escritura automática:

En 1923 tuve una curiosa experiencia (...). Había vuelto tarde a mi casa en Temuco. Era más de media noche. Antes de acostarme abrí la ventana de mi cuarto. El cielo me deslumbró. Era una multitud pululante de estrellas. Vivía todo el cielo, sentí un golpe celeste. Como poseído corrí a mi mesa y apenas tenía tiempo de escribir, como si recibiera un dictado.

En *Tentativa*, la escritura automática se manifiesta aunada a dos elementos asimismo característicos: la eliminación de nexos y el hermetismo

*«estrella retardada entre la noche gruesa
los días de altas velas
como entre tú y tu sombra se acuestan las
vacilaciones
embarcadero de las dudas bailarín en el hilo
sujetabas crepúsculos
tenías en secreto un muerto como un camino
solitario» (p. 81)*

La imagen surrealista

Una de las manifestaciones de la escritura automática, la imagen surrealista, tiene su antecedente en el sistema analógico implantado por el simbolismo. Como indicó H. Díaz Casanueva, la corriente freudiana acerca a Breton al romanticismo alemán. La novedad del surrealismo radicaría en «aliar el inconsciente con la lengua» (p. 18).

La imagen de Vanguardia, no obstante, es un proceso evolutivo desde el símbolo. Uno de los mejores ejemplos de este proceso lo podemos encontrar a través de Darío quien en *Prosas profanas* manifestará el tan conocido tema del Enigma con un verso que cierra el poema «el cuello del gran cisne que me interroga», donde establece directamente la relación entre el referente —el cisne— y el elemento simbolizado —el signo de interrogación—, que a su vez se metafórica para simbolizar con este signo uno de los grandes temas del Modernismo: el Enigma, la Esfinge. El verso se transforma ya en el siguiente poemario *Cantos de*

vida y esperanza, en «¿Qué signo haces ¡oh cisne! con tu immaculado cuello?», donde la imagen se concreta ya no en la relación símbolo —signo de interrogación— y referente —cisne—, sino que es en sí la simbolización del signo, la duda misma, no expresa en la relación. Vallejo, ya cercano o inmerso en la Vanguardia, amplía esta relación entre signo y símbolo, para transformar el signo ortográfico en imagen: «mañana que no tenga yo a quien volver los ojos/ cuando abra su gran O de burla el ataúd». Verso en el que el signo pierde su contenido para centrarse en términos como «abrir» y «ataúd», aludiendo al término no expreso: la boca. (Cfr. Rocío Oviado).

Esta imagen puede ser de tipo onírico, cercana al automatismo:

*saliendo de su huevo
desciende las estrellas a beber al océano
tuercen sus velas verdes grandes buques de brasas (Tentativa, p. 83)*

Neruda oscila entre los dos elementos esenciales de la analogía: la comparación y la metáfora. Parece el poeta utilizar la comparación para hacernos aceptar el impacto de la imagen:

*Es la noche profunda, la cabeza sin venas
de donde cae el día de repente
como de una botella rota por un relámpago (Despediente, p. 88)*

Su originalidad radica en la unión de dos imágenes surrealistas que tienen en común la idea de algo desprendido y que se convierten en análogas a través del «como». De este modo se consigue una imagen compleja que se continúa en una segunda acción, de manera que se obtiene una doble imagen.

El uso de «como» en Neruda se revela sumamente eficaz, pues también lo puede utilizar con una finalidad enumerativa que progresa con cada nueva imagen de manera que completa la evocación, al tiempo que adquiere un sentido anafórico:

*Alguien vendría, sopla con furia,
que suene como sirena de barco roto,
como lamento,
como un relincho en medio de la espuma y la sangre
como un agua feroz mordiéndose y sonando» (Barcarola, p. 80)*

Por otra parte, cuantas más facilidades ofrece Neruda para el desvelamiento de la imagen, más se aleja de la típica imagen surrealista y más se acerca a la metaforización del ultraísmo. Aunque en ocasiones puede presentar un cierto onirismo metafórico a medio camino entre la metaforización y la imagen:

*hacia allí me dirijo, no sin cierta fatiga,
pisando una tierra removida de sepulcros un tanto frescos,
yo sueño entre esas plantas de legumbres confusas (Residencia, p. 13)*

La imagen surrealista, si bien aparece a lo largo de toda la obra de Neruda, se produce con mayor hermetismo y afluencia en la etapa de *Residencias*. Sigue apareciendo en *Estravagario* y abarca la casi totalidad de la producción final y póstuma de Neruda. Cuanto más se aproxime Neruda a la conciencia social, más se alejará del hermetismo y de la imagen surrealista; si bien se pueden rastrear aproximaciones a esta imagen, especialmente en la expresión fúnebre de la violencia como ocurre en «Canto sobre las ruinas» (*España en el corazón*):

*El polvo se congrega,
la goma, el lodo, los objetos crecen
y las paredes se levantan
como parras de oscura piel humana* (p. 61)

Las imágenes oníricas surrealistas reaparecen en «Alturas de Macchu-Picchu» («Y en el reloj la sombra sanguinaria/ del cóndor cruza como un ave negra», p. 38) y en *Estravagario* («Y entraba y salía el Doctor/ por mi laringe en bicicleta», p. 87). A partir de las *Odas elementales* Neruda llega a una especie de comunión con los objetos y la naturaleza que elimina lo inquietante de la imagen. Este aspecto adquiere una nueva dimensión: desaparece lo inquietante de lo que nos rodea para adquirir la extravagancia o el elemento curioso, como ocurre en *El libro de las preguntas*:

*Por qué los inmensos aviones
no se pasean con sus hijos?*

La imagen, por otra parte, puede contener el gesto violento que alabara Breton en Vaché. Este aspecto es del que más directamente deriva el impacto de la Primera Guerra Mundial, y del expresionismo, sobre los surrealistas y confirma su final caída en el nihilismo. La violencia se pondrá de manifiesto bien a través de la mutilación, la sangre, o la relación con la muerte:

*sonámbulo de sangre partía cada vez en busca
del alba* (*Tentativa*, p. 90)

*Conservo un frasco azul,
dentro de él una oreja y un retrato*
(«Melancolía en las familias», *Residencia*, p. 92)

Incluso llegará a poetizar la imagen en libertad que indicara Breton, la imagen violenta, manifestación indirecta de la angustia del hombre ante un mundo vacío:

*sería bello
ir por las calles con un cuchillo verde
y dando gritos hasta morir de frío*
(*Segunda residencia*, p. 85)

A partir de *España en el corazón* estas imágenes se espacian y adoptan cuando surgen, un significado social:

*Mordido espacio, ropa restregada
contra los cereales, herraduras
rotas, heladas entre escurcha y piedras
áspera luna.
Luna de yegua herida, calcinada,
envuelta en agotadas espinas, amenazante, hundido
metal o hueso, ausencia, paño amargo,
humo de enterradores (Paisaje después de una batalla, p. 64)*

La imagen de la luna, presente en este poema, por otra parte se amplía a través de un sistema similar al de la escritura automática y que ha sido reiteradamente señalado en Neruda: la enumeración caótica. Un recurso que, por otra parte, colabora a la formación de la imagen surrealista, y que contiene la misma estructura que aquélla, es decir, una relativa base analógica, por más que ésta pueda ser inconsciente.

La enumeración caótica es un sustituto de la imagen surrealista (onírica o violenta) cuando ésta desaparece, e incluso, en algún caso como en «Alturas de Macchu-Picchu», se da conjuntamente con ella. Pero también es el resultado de otra técnica de la vanguardia: el «collage». Este símbolo de modernidad «es también imagen del mundo, recurso multiforme y multívoco para representar una totalidad profusa y confusa en continuo movimiento» (Yurkievich, p. 73).

El recurso aparece con frecuencia especialmente a partir de *Segunda residencia*, manifestación singular del caos del mundo:

*«Herramientas que caen, carreras de legumbre,
rumores de racimos aplastados,
violines llenos de agua, detonaciones frescas,
motores sumergidos y polvoriento sombra,
fábricas, besos,
botellas palpitantes,
gargantas,
en torno a mí la noche muere,
el día, el mes, el tiempo» (Un día sobresale, p. 74)*

La enumeración caótica responde a un intento de organización del mundo que conoce el poeta. Donde cobra su mayor expresividad es en «Alturas...» y llega a conducir a la sacralización del monumento de piedra, por el sistema rítmico que le otorga la letanía:

*«Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón de piedra, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.» (p. 38)*

Con significado negativo la enumeración se reitera en *Estravagario*, si bien no había dejado de aparecer esporádicamente en las *Odas elementales* (por ejemplo, en la «Oda al fuego»)

*«¿Por qué no te llevas al triste,
al cataléptico, al astuto,
al amargo, al infiel, al duro,
al asesino, a los adúlteros,
al juez prevaricador,
al mentiroso periodista...»* (Laringe, p. 86)

Por otra parte, el lenguaje cotidiano que vemos aparecer paulatinamente en la obra de Neruda, especialmente a partir de la *Segunda residencia*, tenderá ocasionalmente a lo antinormativo, a la ruptura del «tabú», siguiendo en este aspecto lo indicado por los surrealistas.

«Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa»
(Tango del viudo, p. 85)

o

«es tanta la niebla, la vaga niebla cagada por los pájaros»
(Enfermedades en mi casa, p. 97)

La utilización del léxico cotidiano perdura en el resto de la producción de Neruda y orientará, finalmente, a partir de las *Residencias*, al humor. En este aspecto resulta significativo la vertiente vanguardista de este humor que al cabo se orienta hacia el absurdo, de manera que surge un proceso interno entre el humor, lo cotidiano y vulgar y el absurdo. Por este motivo H. Castellano Girón al estudiar la imagen en la obra de Neruda señalaba que «estaba más cerca del surrealismo incisivo, duro, de Buster Keaton, que de la oveja disfrazada de lobo chaplinesca» (p. 60).

Aún quedan por analizar otros temas claramente surrealistas como la libertad en la manifestación erótica, la dualidad y la dialéctica, el anticlericalismo, el sueño o la locura. Aspectos tal vez menos significativos en la obra de Neruda, o cuya relación con el Surrealismo puede resultar confusa.

La utilización por parte de Neruda de técnicas pertenecientes al surrealismo es una consecuencia lógica, como indicaba Yurkievich, de una *sincronía temporal*. De hecho ambos son el producto de una época y coinciden en la visión del mundo que les orienta a la búsqueda de una absoluta libertad en contra de lo normativo. La preocupación por el lenguaje que logre conectar con el otro les orienta hacia la belleza, lo violento o lo sorprendente de la imagen, la enumeración caótica como manifestación de lo múltiple y amenudo absurdo del hombre y la naturaleza, el humor como solución ante ese mismo absurdo, etc.

Tanto Neruda como el surrealismo, pese a la habitual denuncia de superficialidad en el movimiento que encabezara Breton, otorgan una gran importancia al objeto y la materia, puesto que ellos concederán entidad a la existencia (tiem-

po). El objeto se manifestará en el espacio en su multiplicidad y variedad, asemejándose a la técnica del «collage». Se trata de captar el objeto en el ámbito cotidiano, dado que en este ámbito se aleja del fracaso de los hechos que ha demostrado la historia. Las variantes de Neruda con respecto al Surrealismo dependerán de su acercamiento o su lejanía respecto a esa misma historia, hasta llegar a una etapa final en que la técnica utilizada anteriormente se adapta a la escritura del poeta, y nos permite analizar ciertos rasgos del surrealismo y las vanguardias, junto con la llamada por Sicard «conciencia histórica».

Frente a la materia surge el vacío y frente al tiempo el olvido. Estos dos aspectos (vacío y olvido) orientan al nihilismo propio de los surrealistas. Pero también orientarán a la muerte, aspecto necrófilo que la Vanguardia última, auspiciada por el sentido de angustia que aporta el existencialismo, presenta en todas sus manifestaciones pictóricas y literarias. El surrealismo, por su parte, trató de armonizar estos contrarios por medio de una superrealidad. El tiempo cíclico, el del eterno retorno, es para Neruda un medio de continuidad frente al determinismo de la muerte. De este modo otorga a este concepto de las Vanguardias una solución que podríamos calificar de existencialista.

Frente a la muerte, la palabra se convierte en Memoria y ahora sí, sin malabarismo lingüístico, sin propósito testimonial, valorando la palabra en su propia esencia (por ser palabra) ofrece su lenguaje para el recuerdo:

*«Hoy es hoy y ayer se fue, no hay duda.
Hoy es también mañana, y yo me fui
con algún año de frío que se fue,
se fue conmigo y me llevó aquel año.
De esto no cabe duda. Mi osamenta
consistió, a veces, en palabras duras
como huesos al aire y a la lluvia,
y pude celebrar lo que sucede
dejando en vez de canto o testimonio
un porfiado esqueleto de la palabra».*

(Celebración, 2000, pp. 49-50)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Obras de Neruda

- Tentativa del hombre infinito.* Buenos Aires. Torres Agüero. 1975
Residencia en la tierra. Buenos Aires. Losada. 1969.
Tercera residencia. Buenos Aires. Losada. 1969
Canto general. Barcelona. Seix Barral. 1983
Odas elementales. Ed. de Jaime Concha. Madrid. Cátedra. 1990
Nuevas odas elementales. Buenos Aires. Losada. 1969

- Tercer libro de las odas*. Buenos Aires. Losada. 1963
Estravagario. Buenos Aires. Losada. 1969
Memorial de Isla Negra. Buenos Aires. Losada. 1964
Fin de mundo. Buenos Aires. Losada. 1970
La espada encendida. Buenos Aires. Losada. 1970
Geografía infructuosa. Buenos Aires. Losada. 1972
La rosa separada. Buenos Aires. Losada. 1973
El mar y las campanas. Buenos Aires. Losada. 1973
 2000. Buenos Aires. Torres Agüero. 1975
Libro de las preguntas. Buenos Aires. Losada. 1974

BIBIOGRAFÍA CRÍTICA

- ALAZRAKI (1965): *Poética y poesía en Pablo Neruda*. New York, Las Américas.
 — (1975): «Para una poética de la poesía póstuma de Pablo Neruda», *ACTAS. Simposio Neruda*. University of South Carolina. Las Américas.
 ALONSO, Amado (1976): *Poesía y estilo en Pablo Neruda*. Buenos Aires. De. Sudamericana.
 BAUMER, Franklin (1985): *El pensamiento europeo moderno. Continuidad y cambio en las ideas*. México. F.C.E.
 BELLINI, Giuseppe (1966): *La `poesia di Pablo Neruda, da «Estravagario» a «Memorial de Isla Negra»*. Padova. Liviana Editrice.
 BERGSON (1973): *La evolución creadora*. Madrid. Espasa Calpe.
 BRETON (1985): *Manifiestos del surrealismo*. Barcelona. Labor.
 CISNEROS, Luis Jaime (1992): «Creación y surrealismo en el lenguaje», en *Avatares del surrealismo en el Perú y en América latina*. Actas del Simposio Internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Compiladores. J. Alonso, D. Lefort, J. A. Rodríguez Garrido. Lima. I. Français d'Études Andines.
 ECO, Humberto (1972): *Obra abierta*. Barcelona. Ariel.
 CASTELLANO GIRÓN (1984): «Neruda humorista», *Araucaria*.
 CONCHA, Jaime (1987): «Cruzar en Residencia en la tierra». *Neruda en / a Sassari. Actas del Simposio Intercontinental*. Sassari 3-5 mayo. 1984. Seminario di studi latinoamericani di Sassari. Università di Sassari.
 COYNE, A (1970): «Vallejo y el surrealismo», *Revista Iberoamericana*, n.º 70.
 DÍAZ CASANUEVA, Humberto (1985): «Sesenta años de surrealismo», *Atenea*. Concepción, n.º 452.
 DUROZOI YLECHERBONNIER (1974): *El surrealismo*. Madrid. Guadarrama.
 GARCÍA DE CARPI, Lucía (1990): *Las claves del arte surrealista*. Barcelona. Planeta.
 GRASSI, Ernesto (1985): «La originalidad de la palabra poética (Heidegger, Ungaretti, Neruda)», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 26.
 MILLARES, Selena (1991): *La génesis poética de Pablo Neruda. Análisis intertextual*. Tesis. Madrid. Universidad Complutense.
 MÜLLER-BERGH, Klaus (1988): «De Agú y Anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis de la evolución y el apogeo de la Vanguardia en Chile», *Revista Chilena de Literatura*, n.º 31, abril.

- NIETZSCHE, Friedrich (1985): *Aurora. Reflexiones sobre la moral como prejuicio*. Madrid, PPP.
- PAZ, Octavio (1983): *La búsqueda del comienzo (escritos sobre surrealismo)*. Madrid, Fundamentos.
- (1981): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 3.ª ed. corregida y ampliada. Barcelona. Seix Barral.
- OVIDO, Rocío: «Recreación e iniciación la imagen como consecuencia dariana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 24.
- RODRÍGUEZ MONEGAL (1980): «El sistema del poeta en Pablo Neruda», *Pablo Neruda*. Ed de ??? y E. M. Santí. Madrid. Taurus.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo (1994): *Ensayos sobre poesía chilena*. Roma. Bulzoni.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI (1990): «Antecedentes del surrealismo en México», en Ana M.ª Morães: *Modernidade. Vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo. Memorial UNESP.
- RUSSELL (1981): *Lógica y conocimiento*. Madrid. Taurus.
- SAINZ DE MEDRANO (1996): «Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana». *Pablo Neruda. Cinco ensayos*. Roma. Bulzoni.
- SICARD (1981): *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. Madrid. Gredos.
- (1975): «Soledad, muerte y conciencia histórica en la poesía reciente de Pablo Neruda». *Actas. Simposio Neruda*. University of South Carolina. Las Americas, PC.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (1990): *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo.
- WITTGENSTEIN (1979): *Zettel*. México. UNAM.
- (1988): *Investigaciones filosóficas*. Barcelona. Crítica.
- YURKIEVICH, Saúl (1982): «Los avatares de la vanguardia», *Revista Iberoamericana*.
- (1984): *A través de la trama*. Barcelona. Muchnik.

