ARTÍCULOS

ANALES DE LITERATURA CHILENA
Año 26, diciembre 2025, número 44, 17-40
ISSN 0717-6058

OBRAS EN MOVIMIENTO: CONSTRUCCIONES EDITORIALES, VISUALES Y LITERARIAS DEL SURREALISMO LATINOAMERICANO EN LA CORRESPONDENCIA ENTRE LUDWIG ZELLER, ENRIQUE GÓMEZ-CORREA Y STEFAN BACIU[1]

WORKS IN MOTION: EDITORIAL, VISUAL, AND LITERARY CONSTRUCTIONS OF LATIN AMERICAN SURREALISM IN THE CORRESPONDENCE BETWEEN LUDWIG ZELLER, ENRIQUE GÓMEZ-CORREA, AND STEFAN BACIU

Marina Fierro-Concha
Universidad Católica del Maule
mfierro@ucm.cl

ORCID: 0000-0002-3078-6003

Araceli Salinas
Universidad Católica del Maule
araceli.salinas@alu.ucm.cl

ORCID: 0009-0005-3048-3466

Alexander Labra
Universidad Católica del Maule
alexander.labra@alu.ucm.cl

ORCID: 0009-0006-8215-5736

[1] Este artículo se adscribe al Proyecto con financiamiento interno de la Universidad Católica del Maule, Chile, UCM-IN-21207 *Narrativas y poéticas locales: diversificaciones temáticas y estilísticas en el campo geoliterario de la región del Maule.*

RESUMEN

El propósito de este artículo es analizar la correspondencia entre los surrealistas chilenos Ludwig Zeller, Enrique Gómez-Correa, y el crítico rumano Stefan Baciu, a partir de los elementos y construcciones poéticos-visuales referidas en su intercambio epistolar. La metodología utilizada se basa en la revisión sistemática de la literatura y fuentes bibliográficas con el propósito de sostener la importancia de la correspondencia desde un proceso contextualizado e intencional a través del paradigma de la crítica genética. Asimismo, se destaca la figura de Stefan Baciu que se configura como un precursor relevante para la consolidación de la vanguardia en Latinoamérica a través de la traducción, interpretación y divulgación de múltiples obras y literatura surrealista latinoamericana.

Al respecto, el epistolario Zeller-Wald (1969-1990) se constituye como una fuente esencial que comprende la interacción entre literatura y arte visual, dando testimonio de un diálogo creativo que documenta la evolución de las obras materializadas. Por otro lado, los epitextos se revelan como las ideas iniciales de intercambio y los paratextos se definen como ideas en obras concretas que fusionan las palabras con la iconografía, todo ello, revelaría la importancia del intercambio epistolar en la constitución y divulgación del surrealismo latinoamericano.

Palabras clave: surrealismo latinoamericano, epístola, dossier genético, *collage*, poesía-objeto

ABSTRACT

The purpose of this article is to analyze the correspondence between the Chilean surrealists Ludwig Zeller, Enrique Gómez-Correa, and the Romanian critic Stefan Baciu from the poetic-visual elements and constructions approached through the epistles. The methodology is based on a systematic review of the literature and bibliographic sources to demonstrate, through the paradigm of genetic criticism, the importance of correspondence as a dialogic medium and both a contextualized and intentional process. Furthermore, the figure of Stefan Baciu is understood as a precursor for the consolidation of the avant-garde in Latin America through translation, interpretation, and the circulation of multiple surrealist works and literature.

In this regard, the Zeller-Wald's (1969-1990) epistolary is an essential source for understanding the interaction between literature and visual art, giving testimony to a creative dialogue that documents the evolution of his work. On the other hand, the epithets are revealed as the initial ideas of exchange, and the paratexts are defined as ideas that fuse words with iconography, all of which reveal the importance of the epistolary exchange in the constitution and dissemination of Latin American surrealism.

Key Words: *Latin American surrealism, epistle, genetic dossier,* collage*, object-poetry.*

Recibido: 8 de abril de 2025. *Aceptado: 25 de junio de 2025.*

INTRODUCCIÓN

Este artículo aborda de manera sistemática una serie de concepciones claves para comprender el rol de la correspondencia como medio dialógico que permite establecer una serie de ideologías y procesos creativos respecto a la vanguardia surrealista latinoamericana. La comprensión de este fenómeno radica en el diálogo e intertexto creado por sus protagonistas, quienes dejan en evidencia el carácter cooperativo de todas las creaciones y medios a través de los que se ha transmitido el surrealismo. Asimismo, se examina de qué forma las cartas se transforman en un archivo que articula la concepción de diversas entregas surrealistas, desde las intenciones del autor, la edición de sus obras con terceros y, a su vez, el rol de la correspondencia en dicho proceso.

Este trabajo explora el Epistolario Zeller-Wald[2] (1969-1990) que contiene la correspondencia inédita entre Ludwig Zeller y los poetas Enrique Gómez-Correa y Stefan Baciu, quienes comparten una serie de poemarios, manuscritos y elementos visuales para consolidar obras surrealistas a través de intercambios colaborativos y editoriales. A su vez, estas cartas se transforman en un medio clave para analizar las dinámicas creativas de la vanguardia surrealista mediante el paradigma de la crítica genética. De este modo, se examina cómo las cartas y los elementos visuales conforman una serie de paratextos y epitextos para consolidarse como "obras movimientos" que documentan no solo las ideas y los procesos de edición, sino que además presentan un compromiso con el surrealismo mediante la poesía visual y experimental.

Por otro lado, además de examinar la correspondencia entre los tres poetas, se realiza un análisis sobre el rol de Stefan Baciu como un puente cultural clave que interconecta Europa y América Latina en el contexto de la vanguardia surrealista. Desde su trabajo, no solo se dedica a introducir y divulgar el surrealismo latinoamericano en los círculos europeos, sino que además recurre a Zeller para transformar y completar sus obras, en una dinámica de influencia mutua, destacando así su contribución en el enriquecimiento y expansión del surrealismo a través de ambos continentes.

LA DIFUSIÓN DEL SURREALISMO Y SU EXTENSIÓN EN LATINOAMÉRICA

Promulgado por primera vez en 1924 por su creador André Breton, el surrealismo se propagó, principalmente, mediante exposiciones a través de diversos artistas; la primera exposición documentada, la señala Vergara (2021) quien destaca la exposición

[2] El epistolario del matrimonio Zeller-Wald (1969-1990) se aloja en el Centro de Documentación Patrimonial, Instituto Abate Molina, Universidad de Talca, Región del Maule. El archivo cuenta con cinco carpetas que contienen la correspondencia suscitada entre Ludwig Zeller, Enrique Gómez-Correa y Stefan Baciu.

internacional del surrealismo hecha en París en 1938, organizada por André Breton y Paul Eluard. Siguiendo esta idea, a través de la fundación Joan Miró (2018) se evidencia la primera exposición internacional de surrealismo en 1936, realizada en Londres y creada por Roland Penrose y David Gascoyne, la cual se destaca como la precursora de la divulgación de la vanguardia, entre otras exposiciones importantes de la época. En cuanto a exposiciones dentro y fuera de Europa, estas comienzan en Japón con la exposición surrealista internacional en Tokio (1937), siguiendo la exposición surrealista en Sídney, Australia (1939), la exposición internacional del surrealismo en Ciudad de México (1940), la primera exposición surrealista en Puerto Príncipe, Haití (1945), la "Exposição Surrealista" de Lisboa, Portugal (1949) y, finalmente, la exposición internacional surrealista realizada en Montreal, Canadá (1967).

En la mitad del siglo XX, el formato de exposición es reemplazado por las revistas, las cuales se convirtieron en anclajes claves para la difusión de las vanguardias en tanto "el carácter periódico de estas publicaciones permitió desarrollar una discursividad que dialoga e intenta intervenir en las coyunturas artísticas, culturales y sociales en el tiempo y espacio de su aparición" (Cantillo y Eburine 13). Aquello promovió que intelectuales y revolucionarios que buscaban generar la ruptura a las estéticas tradicionales escogieran este medio como el predilecto para configurar un intercambio literario, artístico e ideológico. La primera revista surrealista *Révolution Surréaliste* fue publicada en el año 1924 en París y fue dirigida por André Breton, Benjamín Péret y Pierre Naville. Con respecto a la segunda revista más influyente, Cozzo (2019) menciona que *Le Surrealisme au Service de la Révolution* publicada en 1930, tuvo una vida corta de solo 6 publicaciones, pero importante, pues incorporó en sus páginas el Segundo Manifiesto surrealista (1930) de Breton y una serie de opiniones críticas hacia los ex militantes de la vanguardia.

Las vanguardias en el territorio latinoamericano surgen tras el término del periodo de modernización (1880-1910) y se establecen desde la primera mitad del siglo XX como un medio de superación y quiebre de todos los cánones y estéticas del pasado a través de la integración de temáticas sociales de contingencia de la época. Así, los llamados "ismos" fueron movimientos socioeconómicos y culturales que obtuvieron como producto la articulación de las vanguardias bajo rasgos autóctonos y locales como una variante específica y transformada de los pensamientos europeos (Guzman 2024). De esta forma, en la mayor parte del continente americano el surrealismo se masifica por medio de las interrelaciones que tienen los artistas; estas se dan a través de viajes a Europa de diferentes intelectuales latinoamericanos o por el hecho concreto del exilio de los franceses al continente tras la Segunda Guerra Mundial.

El crítico rumano Stefan Baciu consideraba que, en Europa, sin importar el país de procedencia y excluyendo el territorio americano, el surrealismo es idéntico al francés con matices mínimos de diferenciación y que, sin embargo, en el escenario hispanoamericano sí se puede señalar una construcción única y autónoma como tal, pues los poetas

latinoamericanos participaron de manera activa y profunda en la vanguardia histórica (Pérez 2023). Siguiendo esta premisa, Stancu añade:

> siendo «orgánico y natural» (…). Baciu afirma que el surrealismo emana desde el centro, que sería la capital francesa, y que en su irradiación universal llega a desarrollar una «expresión propia» en lugares lejanos, como extensiones del centro, sobreponiéndose a tendencias locales, como el afroamericanismo del Caribe o bien el mundo araucano chileno (6).

Desde esta perspectiva, el surrealismo latinoamericano es integrado en tierras vírgenes que se mantienen en constante búsqueda identitaria. El escenario no necesita modificarse para concebir una nueva visión estética literaria; la vida en Latinoamérica contiene mucha riqueza en varias formas posibles, es explorable en todos los sentidos literarios y aquello, genera que cada movimiento literario que se promueve produzca obras autóctonas con elementos propios. En palabras de Bernal y Eburne se comprende que las tierras latinoamericanas son un lienzo en blanco que daba cabida a lo maravilloso a través de "una inusitada fuerza arraigada en "la virginidad de la tierra, nuestra crianza, nuestra ontología, la presencia fáustica del indio y el negro, la revelación que constituía su reciente descubrimiento y su fecunda mezcla racial" (23).

Asimismo, las diferencias con el surrealismo europeo nacen de la brecha cultural existentes en las inspiraciones francesas, cuya influencia profunda dejó remanentes en la forma de crear poesía hasta la actualidad. De esta manera, las innovaciones europeas son mimetizadas con el contexto americano y se consolidan en un medio único y amplio, desde el que se extraen métodos como el automatismo, el placer, lo onírico y el cuestionamiento de la realidad objetiva, para yuxtaponerlos con elementos americanos como el mito y la magia (Cantillo et al. 2021)

Las primeras documentaciones del Surrealismo datan de 1926 en Perú, a través de diversos poetas y artistas como Carlos Oquendo, Xavier Abril, César Vallejo y José Carlos Mariátegui, quienes crearon, tradujeron y publicaron diversas obras con las ideas de la vanguardia naciente de la época. Asimismo, es el poeta y artista César Moro, quien se consolida como el principal agente introductor de la vanguardia en el país, tras su viaje a Europa y contacto directo con miembros del movimiento surrealista de París, lugar en el cual vivió cerca de nueve años. Con respecto a ello, Moro antes de regresar a Perú en 1934, aúna ideas y se enlaza con el artista también peruano Emilio Adolfo Westphalen con quien realizó la primera exposición surrealista latinoamericana en el año 1935 en la academia Salcedo de Lima (Salazar 2022). La difusión surrealista parte en revistas culturales autóctonas peruanas como *Amauta* (1926), *El uso de la palabra* (1939) y *Las Moradas* (1947).

En Argentina, Aldo Pellegrini se configuró como el principal precursor del movimiento surrealista a través de la intervención y promoción de diversas instancias y medios para la articulación literaria vanguardista. Sus comienzos fueron imperceptibles debido al

poco impacto que obtuvo la revista *Qué* (1928-1930) de producción autónoma a causa del escenario literario volátil y exclusivo. Así, la vanguardia se mantuvo en remanencias que terminaron de encajar hacia fines de los años 40, momento en el cual se convirtió en un eje de interés para los intelectuales de la época, destacando nombres de autores y poetas como Oliverio Girondo, Enrique Molina, Jorge Luis Borges, entre otros, y culmina en revistas exclusivamente surrealistas como *Letra y línea* (1953) y *A partir de cero* (1952) (Herzovich 2016).

En México, el surrealismo tuvo un bajo impacto inicial debido al estado mercantilizado e intelectual del arte de la época, el cual apuntaba a las raíces prehispánicas de la cultura mexicana. Por ello, y a pesar de la llegada directa de las corrientes surrealistas a través de diversas publicaciones como *Revistas* (1925) o *Mensual de la Cultura Popular* (1938), según Ortiz (2023) el surrealismo no escaló en el escenario mexicano hasta casi llegar a los años 40, donde figuras como Diego Rivera, María Izquierdo y Frida Kahlo, posicionaron sus presencias en torno a las corrientes surrealistas.

Sumado a ello, tras el exilio obligatorio de los artistas parisinos, el surrealismo se establece a través de conexiones e influencias directas (y tardías) del contacto entre Breton y César Moro en el año 1938, transformando la revista *Poesía* (1938) como un medio de difusión surrealista. De hecho y en palabras de Rico (2021) estamos ante las "huellas de un movimiento tan poderoso en México como fue el surrealismo —el propio André Breton consideró el país como la esencia del surrealismo—" (3).

Con respecto al establecimiento del surrealismo en Chile, Del Río expresa: "Vicente Huidobro apuesta por una generación joven y vital; por, sobre todo, ajena. No son creacionistas, ni pretenden serlo. Más bien, (…) entrega la posibilidad de continuar la promesa de una vanguardia chilena" (102). De este modo, la vanguardia halló cuna en los brazos de unos jóvenes poetas quienes, siguiendo influencias tardías de Huidobro, acuñaron el concepto para purificarlo desde una perspectiva original y autóctona en el grupo "La Mandrágora".

Con Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa, Braulio Arenas, Carlos de Rokha y Jorge Cáceres como miembros, "La Mandrágora" publicó un total de siete entregas entre 1938 y 1943 a través de una revista del mismo nombre de la planta. Su poesía, se caracteriza por ofrecer rupturas estéticas que apuntaban a erigir al lenguaje como un ente que transfigura la realidad que conecta con el mundo de lo ininteligible, dando paso a la ensoñación. El sello del grupo se basa en la autoproclamada "poesía negra" de Arenas, la cual, si bien se adhería los principios del Manifiesto Surrealista de Breton, en palabras de Arias estos artistas "aunaban los principios del surrealismo francés a un yo interior, pero ligado con más fuerza al terror, la encantación y a los extremos de la existencia" (16).

Asimismo, las actividades de los jóvenes mandragoristas se concretaba en la escritura de diversos poemarios y novelas, publicando dos revistas: *Mandrágora* (1938) y *Leit Motiv* (1942), las cuales se convirtieron en medios para la consolidación del pensamiento y búsqueda estética e ideológica del grupo(Cantillo et al. 2021). De hecho, el

grupo mantuvo un compromiso concreto con el proyecto vanguardista para establecer en Chile un surrealismo orgánico y profundo que dejó huellas y repercusiones en el país a lo largo de todo el siglo XX (Salazar 2022).

Uno de los hitos más importantes sobre el impacto del grupo chileno en la consolidación del surrealismo en Latinoamérica y en Chile se ejemplifica dentro de la relación epistolar analizada, situándose el 5 de octubre del año 1975 en la correspondencia entre de Enrique Gómez- Correa y Ludwig Zeller. En ella, se comenta el hecho de que el grupo "La Mandrágora" fue reconocido como el precursor más influyente del surrealismo en el mundo hispanohablante en la Universidad de Pensilvania, Estados Unidos, quedando registrado el acontecimiento en una revista Iberoamericana del país y en las memorias de la entidad educativa (Gómez-Correa 1975).

EL FONDO EPISTOLAR COMO FUENTE DE OBRA SURREALISTA

Los fondos epistolarios se componen de una serie de correspondencias, archivos y documentos que permiten articular una investigación única y particular que incluye, la situación de los sujetos con respecto a sus intereses, la consolidación de sus obras y su contexto social. Siguiendo esta idea, este tipo de documentación conforma un corpus investigativo que permite edificar un análisis literario profundo que visibiliza la historia desde diversas voces (Díez 2012). Comprende, que en el objeto de estudio el fondo epistolario Zeller-Wald (1969- 1990) cuyo depósito se encuentra en el Centro de Documentación de la Universidad de Talca, existe la posibilidad de edificar un análisis genético no solo desde la abstracción de los poetas y su uso especializado del lenguaje, sino que, además, permite visualizar el proceso editorial, artístico y colaborativo que culmina en la producción de sus obras.

La correspondencia entre el trío de artistas transcurre desde 1969 hasta 1990 aproximadamente, periodos en los cuales los poetas y escritores compartieron poesía, noticias, textos, artículos, *collages*, entre otros materiales. Para comprender este fenómeno es necesario remitir en primera instancia a que las cartas estudiadas fueron las recibidas por el artista situado en Toronto (Canadá) y las de los remitentes, eran enviadas principalmente desde Chile, Guatemala y Honolulu (Hawái).

Este epistolario responde a una red colaborativa similar al medio comentado en el apartado anterior, pues al igual que en las revistas, una de las características encontradas en la comunidad de artistas surrealistas (poetas, traductores, pintores, etc.) se vislumbra a través del obrar cooperativo, que en privado trabajaba en la construcción de diversas obras y poemarios. Como fuentes de información, los fondos epistolarios han enriquecido la comprensión de estos fenómenos, un ejemplo de ello se visualiza con André Breton y su correspondencia con Aimé Césaire con quien colaboró activamente para la construcción de revistas surrealistas desde 1942 hasta 1944, y cuyas cartas permanecen en el Fondo André Breton alojado en Estados Unidos.

En el análisis de Palenzuela se observa que, en una carta redactada el 7 de noviembre de 1942, el grupo Mandrágora decide aceptar las peticiones de Breton para la colaboración en su revista *VVV* (1942-1944) proporcionándole diversos textos y fotografías pertenecientes a Gómez-Correa, Arenas y Cáceres. En otra ocasión y a través del mismo medio, René Magritte contacta a Enrique Gómez-Correa en el año 1949 para concretar un libro que se crearía sobre la base de poemas y pinturas, entrelazando una relación cooperativa, que, según Del Río "evidencia una serie de correspondencias en la evolución estética de ambos proyectos. Un aprendizaje paralelo entre pintor y poeta que termina por coincidir en la materialidad de un libro" (100).

Una de las particularidades del género epistolar es su exponencial uso como una fuente documental y archivística de hechos acontecidos dentro de un contexto, espacio y tiempo específicos del cual se extrae información para complementar sujetos, obras o hechos históricos. Sin embargo, la carta además de evidenciar situaciones concretas se convierte en una situación enunciativa en la cual ya no solo existe un receptor y emisor, sino que, además, posee interlocutores, quienes organizan el discurso para transmitir mensajes privados, libres de censura y autorreferenciales para generar un diálogo.

Con respecto a la naturaleza de la carta, Miranda expone que "ellas poseen un discurso interno que las constituyen como un tipo específico de escritura susceptible de análisis "desde un punto de vista literario, estético, cultural, a la luz de una teoría de los géneros discursivos" (151-152). Estas cualidades, permiten establecer a la epístola como un vehículo que construye significado dentro de un espacio-tiempo determinado, y que este evoluciona a lo largo de los lapsus entre respuestas. Asimismo, las cartas son fundamentales dentro de una perspectiva funcionalista para la construcción de géneros mayores del discurso que edifican elementos concretos entre artistas (Doll 2002). Es decir, a pesar de que la estructura y el formato son fijos, permite incorporar múltiples contenidos de diversas naturalezas, incluyendo géneros completos como poemas, canciones, entre otros elementos.

Volviendo al epistolario Zeller-Wald (1969-1990) cabe comenzar situando la amistad entre Enrique Gómez-Correa y Ludwig Zeller y cómo esta inicia alrededor del año 1949, época en la cual el poeta de origen chileno llega desde Norteamérica a la ciudad de Santiago por motivos de trabajo. Allí, se encuentra con el grupo surrealista "La Mandrágora" debido a sus intereses comunes sobre el romanticismo alemán, creando una fraterna y cercana amistad con Gómez- Correa. Tal y como expresa en una entrevista con Nicholson "En Santiago, el grupo Mandrágora ya había dejado de funcionar efectivamente, pero tuve contactos personales muy importantes con algunos de ellos (…) con Gómez-Correa mantuve una amistad de toda la vida; era un hombre de mucho talento y mucho corazón…" (237).

Para Zeller, la amistad con Baciu se establece probablemente en el año 1969, en el marco de apreciación del rumano hacia las habilidades que el artista y su esposa Susana Wald tienen; ella es una artista de origen húngaro que se destaca por sus habilidades en

el área de la ilustración y el *collage*. Es así, que el rumano pide al poco tiempo de entrar en contacto, colaboraciones a ambos para su revista *Mele* (1965), en la que trabaja lírica y arte, principalmente surrealista, para ser publicada en Honolulu, Hawái. De acuerdo a Pérez, las cartas son vitales para concretar estos proyectos entre ambas partes, pues "el epistolario inédito entre ambos da cuenta de una intensa colaboración en proyectos artísticos y editoriales de ambos corresponsales. Será frecuente que Baciu solicite grabados e ilustraciones de Susana y Ludwig para su propia revista de poesía (…)" (7).

Asimismo, el rol del crítico rumano en el escenario surrealista latinoamericano se centra, de manera particular, en concretarse como un personaje vital para la traducción, masificación y divulgación del surrealismo, tanto en el escenario europeo como americano, pues mantenía correspondencia intensa con diversos poetas como Aldo Pellegrini, César Moro, Gómez-Correa, entre otros, de quienes trasmitía poemas en Alemania y Suiza (Stancu 2024). Asimismo, fue un precursor de la teoría acerca de las vanguardias, publicando ejemplares de textos, estudios y artículos en alemán, español e inglés, destacando la creación del libro *Antología de la poesía surrealista latinoamericana* en el año 1975.

En este sentido, la epístola se transforma en un espacio de "textos en movimiento" el cual es un flujo constante de palabras que se desplazan y adaptan en cada intercambio. En este fondo epistolario, las cartas funcionan como un diálogo bilateral enmarcado en la creación y colaboración de ideas que evolucionan, concretándose como testimonios editoriales de las obras realizadas a través de múltiples voces. Asimismo, este medio particulariza las obras como proyectos editoriales definidas por versiones sucesivas de la mismas, convirtiéndolas en artefactos literarios que yuxtaponen obra y creador(es).

LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA GENÉTICA EN EL ANÁLISIS LITERARIO EPISTOLAR

Desde el paradigma de la crítica genética, un nuevo tipo de fenómeno literario suscitado por "una poesía de la escritura" se interesa por estudiar y comprender los procesos creativos de productos culturales específicos que se enmarcan desde la textualización del objeto a través de constantes intercambios con otros "editores". En otras palabras, existen "pre-textos", es decir, manuscritos o ideas principales que pasan por un proceso de edición y resignificación a través de la intervención crítico-genética, la cual vislumbra el ciclo editorial y lo estudia para crear un dossier genético que determine los conjuntos de materiales y personas involucradas en la génesis del escrito (Lois 2014).

Desde esta perspectiva, en la crítica genética se reconoce que aquello que conforma el proceso de edición y elaboración de un escrito no corresponde a un hecho complementario, sino más bien, a un "otro" que tiene valor por sí mismo y plantea una decodificación distinta. De hecho, el sistema de operaciones que involucran la edición y las restricciones de los y las escritoras en su proceso de creación que se delimitaba por las agentes y el contexto que formaban parte de dicho proceso (Goldchluk 2015).

La crítica genética reconoce el rol de los medios de articulación dialógica como una fuente testimonial de los procesos creativos de los y las autoras, permitiendo documentar las simbolizaciones, cambios y reescrituras de estos "pre-textos" que, en ocasiones, pueden ser simplemente una idea o término que se resignifica desde un colectivo con (Lois 2014). En otras palabras, cuenta con un corpus genético que involucra peritextos (títulos, notas, prólogos, etc.) y epitextos (correspondencias y testimonios de los involucrados). Así, la crítica genética se encuentra con los documentos, que, interconectados a través del análisis, hacen visible el proceso creativo que los direccionó, evidenciando cómo finalmente las obras concretas son, principalmente, un producto de una textualización en movimiento que involucra distintos agentes y elementos (Stedile 2019)

Para articular los aspectos considerados a lo largo del apartado, se analizarán ejemplos dentro del epistolario Zeller-Wald (1969-1990) incorporando tres aspectos fundamentales abordados en este artículo: a) La elaboración de manuscritos o pre-textos relacionados al dossier genético de un producto editorial b) La función dialógica de la epístola y su contenido autorreferencial y c) El valor del *collage* para los artistas a través de creaciones híbridas. Desde esta perspectiva, la presencia de este tipo de material en el fondo epistolario Zeller-Wald (1969-1990) edifica una seria de pre-textos y manuscritos que son editados en vida por el autor y sus colaboradores, reformulando y corrigiendo sus obras bajo opiniones, indicaciones y comentarios enmarcados en el hábito de la correspondencia (epitextos) (Plagliai 2014).

Uno de los proyectos abordados entre Stefan Baciu y Ludwig Zeller es la colaboración para crear *collages* para la revista de título hawaiano *Mele* (1965) medio literario de edición propia y difusión internacional en la que el rumano se dedicó a mostrar poesía y creaciones visuales, principalmente, de origen latinoamericano. Si bien no existe fecha exacta y concreta del momento en el cual ambos artistas entran en contacto, la correspondencia entre ambos es cercana y abierta, pues será recurrente que Zeller acepte las prerrogativas de Baciu y elabore, aún en fechas límites, las creaciones visuales solicitadas por el crítico.

En el periodo de agosto y octubre de 1973, será frecuente que Baciu escriba cartas a Zeller en las cuales comparta sus proyectos editoriales, especialmente, en la creación de los números de *Mele* (1965) y su interés por intervenir en la joven poesía de Hawái, que aún se encontraba en desarrollo. Asimismo, se pide al artista chileno dos creaciones visuales; una portada para su primer poemario creado en su juventud, escrito en el año 1933 y un *collage* para su libro de recuerdos de Rumania, pues en palabras de Baciu, el artista chileno puede darle a la portada "un brillo único" (Baciu 1973).

Dentro de la carta, el rumano da especificaciones concretas sobre el sentido del texto para él y cómo espera que, al momento de traducirlo y crear su portada, este no pierda su esencia; el título en rumano del libro es "Sub Tampa in Honolulu", como referencia a una montaña muy característica de su pueblo natal y que para la traducción, se consideraría llamarlo "El Illimani en Honolulu" epígrafe que yuxtapone dos realidades, pues tal y como

menciona Baciu, mezcla "un mundo (natal) con otro mundo (adoptivo) haciendo alusión a su evidente emigración al país norteamericano desde Europa (Baciu 1973).

Del mismo modo, y con una clara descripción sobre lo que quiere, adjunta materiales que incluyen una hoja del tamaño del libro (medida estándar para crear *collages*), tarjetas de su ciudad natal, dibujos típicos de Hawái realizados por Jean Charlot y una fotografía de sí mismo. Despide la carta esperando que Zeller elabore un *collage* para concretar su libro, pues él cree que el artista posee técnicas únicas y especiales que se adecuan a lo que tiene en mente.

Las primeras cartas del 1975 corresponden a comentarios sobre el futuro editorial y procesual de *Mele* (1965), en su entrega #25, #26, #27, #28 y #29, integrando temáticas diversas como el homenaje tras el fallecimiento del último poeta expresionista Kurt Heynieck y a los 90 años de Arévalo Martínez. A la par, se encuentra en edición y a la espera de publicación la *Antología de la poesía surrealista Latinoamericana* (1975) que debería ser publicada en México, pero, sin embargo, algo sucede que este evento es constantemente postergado.

Continuando con la construcción de *Mele* (1965), el artista rumano pide a Zeller que para la entrega #26 de la revista le realice un *collage* para homenajear el expresionismo europeo, pues en reconocimiento del poeta, el surrealismo nace en cierta medida de la prolongación del romanticismo alemán abordado desde dicha vanguardia. Baciu es enfático sobre el talento del chileno y por qué lo integra en sus proyectos editoriales, resaltando su aporte desde la apreciación literaria y artística: "Verás que tengo un montón de proyectos, pero los míos son modestos artísticamente hablando; tú tienes un talento muy tuyo de hacer cosas de lujo hasta de una hoja de papel cortada a tijera, encuentro yo soy un pobre artesano sin talento, pero con ideas. Tú tienes, más feliz, las dos cosas" (Baciu 1974).

En este punto, se han develado hechos relevantes para esta investigación; por un lado, la presencia de un dossier genético en el cual se visualiza una clara construcción preeditorial de la entrega de *Mele* (1965), revista de la que el rumano a través de la epístola comparte sus planes y contenidos futuros para ser debatidos –o asumidos– por su interlocutor. En respuesta a lo anterior, a través de se comprende, que, para la visualización de este fenómeno, se dataron y organizaron las cartas para crear categorías según la naturaleza y los elementos de estas, permitiendo visualizar cómo los proyectos individuales son concretados a través del colectivo (Abalo 2016). A su vez, Baciu es certero con respecto a su juicio hacia los editores mexicanos, aun en conocimiento que su carta será leída y recibida por "otros lectores" e incluso en otras ocasiones, realiza criticas severas hacia artistas mediáticos de la época. Asimismo, elige el *collage* como su vehículo específico para concretar sus obras, demostrando predilección por el artista chileno a través de una serie de reconocimientos desde la admiración y la autoreferencialidad,

Respecto a la correspondencia suscitada entre Zeller y Gómez-Correa, las interacciones se enmarcan en las formalidades y preocupaciones literarias en lo que respecta al surrealismo en si mismo; será frecuente que se intercambie información esencial con

respecto a lo que sucede con la vanguardia y "La Mandrágora", grupo que se encuentra en pausa. Uno de los proyectos más relevantes, asumido por ambos poetas chilenos, se basa en la construcción, traducción e ilustración por medio de *collages* del libro *Madre-Tiniebla* (1973) de Gómez-Correa, plan que comienza en los primeros meses de 1974, años en los cuales el mandragorista se encuentra de agregado en Guatemala, país donde considera que la poesía aún no ha sido explorada y desarrollada como en Chile.

El libro nace tras la muerte de la madre del poeta, quien inicia un diálogo con él en sus sueños y le explica cómo es el mundo invisible y lo compara con los 22 arcanos mayores del Tarot, el Libro de Thot de los egipcios y con el apocalipsis de San Juan. El poeta comenta que en un inicio su poemario estaría dirigido por Alberto Cruz e ilustrado por artistas como Mario Toral o Zañartu y que sería impreso en papel de calidad, muy fino y de lujo, pero el proyecto fue suspendido por falta de material en Chile. Asimismo, y al igual que el crítico rumano, Gómez- Correa encuentra en Zeller una habilidad muy única y especial, reconociendo que sus creaciones y *collages* son de gran interés a pesar de solo haber visualizado ejemplares en catálogos o sus contribuciones en *Mele* (1965).

La figura de Stefan Baciu comienza a resonar en las epístolas entre Zeller y Gómez-Correa, comenzando una interconexión en la cual, de manera unísona, se crean proyectos colectivos de traducción y masificación de poesía surrealista; un ejemplo de aquello se evidencia en una carta de marzo de 1974, donde Gómez-Correa reconoce que Baciu ha traducido varios de sus poemas al alemán y rumano para ser publicados y divulgados en Europa.

Siguiendo con la consolidación del poemario *Madre-Tiniebla* (1973) el 17 de mayo del mismo año, el artista chileno pide a Zeller que retome el proyecto bajo su dirección y criterio, dando libertad completa en el proceso de ilustración y edición del libro. Para la carta de 16 de octubre del 74, el poeta talquino encuentra el manuscrito original del poemario y lo anexa en el envío haciendo énfasis en que este posee hojas en blanco con la idea de que sea ilustrado con dibujos, mariposas, flores, hojas disecadas o *collages*, por lo que espera que Zeller lo utilice (Correa 1974):

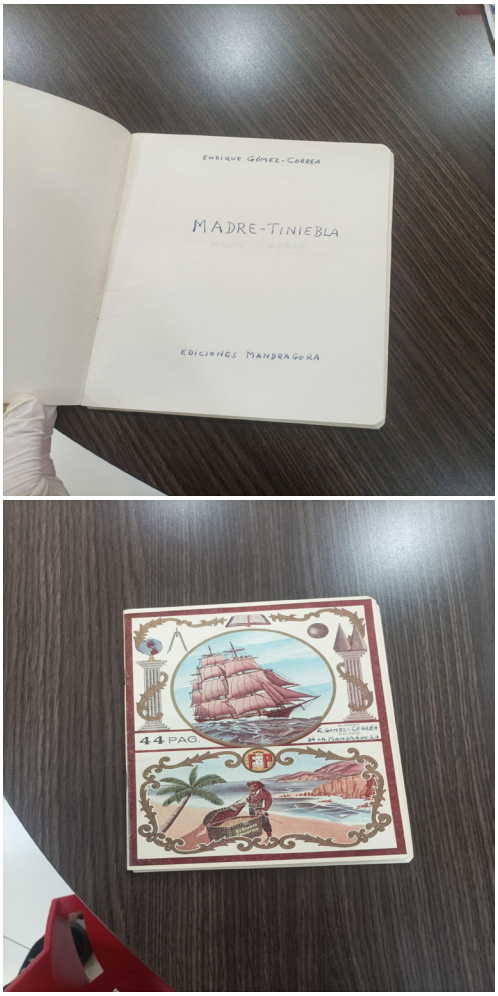


Figura 1 y 2: Manuscrito original de Madre-Tiniebla.
Fuente: Gómez-Correa, E. (1974). *Manuscrito original de Madre-Tiniebla* (Poemario). Documentos Históricos (Reg. 25-1). Centro de Documentación Patrimonial. Universidad de Talca.

Ya avanzado el proyecto, Zeller sigue en la edición del libro poemario y menciona que ha progresado bastante en la creación de los *collages*, y reconoce que, en primera instancia, le pareció interesante guiarse por la idea sugerida por la fallecida madre del poeta de utilizar el Tarot, pero que finalmente, lo descartó por ser algo muy simple para él. El motivo, lo comenta en las siguientes palabras: “es así como directamente sobre el

texto he compuesto nuevas imágenes que yo espero que puedan dar nueva visión paralela de tu poesía". Zeller cierra la carta con reflexiones profundas sobre la labor de un artista y como esto ennegrece su mundo de colores, pues son como animales extraños en un mundo estático y que, en el contexto social, lo único a lo que puedo aspirar es a amigos, una vaga idea de libertad y una que otra obra.

Según Bianchi la poesía-objeto comprende que, dentro de la estética surrealista, las imágenes no cumplen una función ornamental, sino que más bien se convierten en un signo independiente que cumple la doble función de resignificar la obra a través de los enlaces metafóricos de la abstracción. La decisión de Zeller responde a la función independiente del *collage*, el cual se encuentra en una posición de igualdad con el texto que lejos de distraer al lector, busca integrar en los pensamientos un proceso de resignificación complejo que culmina en la hibridez de la obra.

Finalmente, el 12 de enero de 1976 se da por terminado el proyecto luego de que Zeller enviara a Gómez-Correa cerca de 10 ejemplares de *Mother-Darkness* (1975) la versión traducida al inglés de *Madre-Tiniebla* (1973) como un objeto acabado con *collages* adheridos que tuvieron un gran efecto positivo en el poeta. De hecho, en palabras de Zeller, Gómez-Correa expresa su gratitud hacia el artista por el excelente trabajo realizado, destacando la implacable traducción de Susana Wald al inglés, las pulcras ilustraciones y la excelente calidad del papel e impresión.

Estos procesos editoriales expuestos tanto como la creación de la revista *Mele* (1965) y el poemario *Mother-Darkness* (1975) ejemplifican el ciclo procesual para la materialidad de las obras, es decir, y según De Zan se presencia la existencia de otros textos que se complementan entre ellos en una especie de intertexto que se formaliza en la materialidad de la obra, pues, dentro de los epistolarios existen archivos ausentes y discontinuos que crean vacíos en los cuales existe una escritura escondida y que debe ser deconstruida bajo fragmentos dispersos y ambiguos en un corpus que se mantiene siempre "incompleto" que se resignifica cada vez que se consulta.

En ambos casos, el ciclo editorial no solo se acompaña con el diálogo intertextual suscitado entre los poetas, sino que además ilustra cómo las obras se desarrollan a través del intercambio de ideas, la realización de ajustes y de revisiones. Los epitextos se materializan en la correspondencia, las cuales ofrecen una mirada profunda con respecto al trabajo colaborativo y, por otro lado, los peritextos son evidencias materiales de la forma y el contexto que se impone en las obras, reflejando las decisiones que se impregnan -o no- en el producto final a través de un dossier genético.

LA INNOVACIÓN SURREALISTA EN LA POESÍA VISUAL: COLLAGE Y JUEGO

De acuerdo con la premisa del juego surrealista y la referencia al "El cadáver exquisito" (1925) el *collage* revierte su naturaleza como una técnica innovadora de las

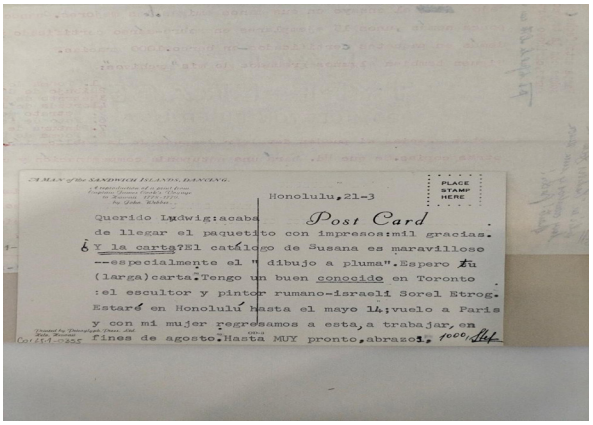
vanguardias, siendo el surrealismo, en particular, el que incursionó e innovó profundamente en nuevas expresiones artísticas como el cine, la fotografía y el diseño gráfico (Zhdanova 2019).

Para los surrealistas, en el diálogo intertextual creado por la yuxtaposición entre la semiótica, el lenguaje y las creaciones visuales se concibe la "imagen como una cosa propia; como un objeto o idea que goza de soberanía sin desdoblamientos jerarquizados de la realidad. Es decir, (…) como un contenido en sí misma en vez de un continente destinado a albergar lo representado" (Domínguez 37). Català, a su vez, menciona que las imágenes se convierten en objetos con significación propia que atraviesan la línea existente en el significado lingüístico y los nuevos tipos de significaciones visuales, que debían complacer desde su extravagancia la necesidad de generar asombro e interés al espectador. La imagen, en este sentido, constituye el diálogo con los sueños y el subconsciente, el cual puede ser interpretado a través de la relación poesía-objeto del cual se desprenden las significaciones colectivas y evocan una interpretación propia.

La sensibilidad ante las obras vanguardistas radica en las percepciones a través de la lectura y observación, pues en parámetros lingüísticos, el lenguaje no es capaz de transcribir los pensamientos, es decir, las imágenes interconectan elementos sensibles y cognitivos para dar paso a aquello que se mantiene "oculto" (Martínez 2016). El artista, se vuelve un creador de realidades a través del objeto, y siguiendo con Martínez "estos artistas forjaron una imagen compleja con la imbricación de lo interno y lo externo, la temporalidad y la espacialidad, lo móvil y lo estático, la subjetividad y la objetividad, lo sensible y lo cognitivo" (4). Asimismo, para Ferrando (2014) el resultado se transforma en un enigma que debe ser percibido y decodificado por la mirada del otro, el observador.

Este fenómeno se articula como un impulso azaroso e inmotivado que se basaba en el enlazamiento de múltiples materiales visuales y mentales que remitían de manera aleatoria a la realidad (Cruz 2020) que, aunándose a las premisas de Rojo se "caracterizan por intensificar la experiencia por medio de relaciones metafóricas y metonímicas en las que las intersecciones analógicas construidas entre los elementos tienden a cero (…) lo que obliga al espectador a comprometerse y a la realidad a deformarse" (87). Es así, como el *collage* y la poesía-objeto son elementos recurrentes dentro de las creaciones artísticas de los artistas surrealistas, pues elaboran un gran bagaje visual que a lo largo de los años han acompañado la significación de las palabras y han caracterizado estas obras.

Retomando los ejemplos del apartado anterior, el hecho de que el fondo epistolar Zeller- Wald (1969-1990) cuente con una serie de *collages* y creaciones visuales es coherente con el propósito surrealista que los fundamenta, pues, el juego y la complicidad mantienen un rol fundamental para el desarrollo de las obras a través de la imaginación y el subconsciente. En las imágenes expuestas a continuación, se analiza una portada de *Mele* (1965) elaborada por Ludwig Zeller y una postal:


Honolulu,21-3

PLACE STAMP HERE

Post Card

Querido Ludwig:acaba
de llegar el paquetito con impresos:mil gracias.
Y la carta?El catálogo de Susana es maravilloso
--especialmente el " dibujo a pluma".Espero tu
(larga)carta.Tengo un buen conocido en Toronto
:el escultor y pintor rumano-israelí Sorel Etrog.
Estaré en Honolulú hasta el mayo 14;vuelo a París
y con mi mujer regresamos a esta,a trabajar,en
fines de agosto.Hasta MUY pronto,abrazos, 1000, Alf

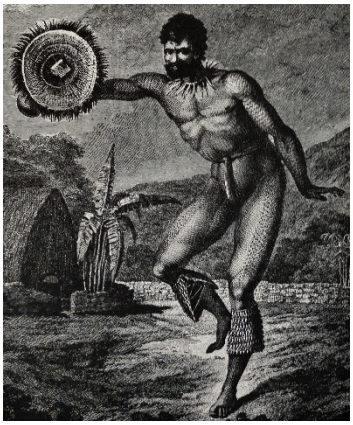


Figura 3 y 4: Postal.
Fuente: Webber, J. (1778). *A man of a sandwish islands, dancing* (Ilustración). Documentos Históricos (Reg. 25-2). Centro de Documentación Patrimonial. Universidad de Talca.

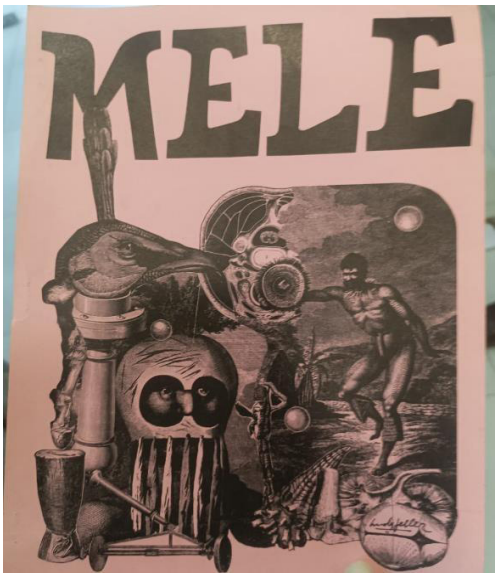


Figura 5: Portada.
Fuente: Zeller, L. (s.f.). *Collage Portada para Mele* (Ilustración). Documentos Históricos (Reg. 25-3). Centro de Documentación Patrimonial. Universidad de Talca.

En este caso, se constituye un *collage* que incorpora una correlación entre la postal enviada por Baciu a Zeller y la posterior consideración de la imagen en una portada para la revista hawaiana. Si bien no se posee la carta explícita que aborda el número y edición de la portada, es muy probable que pertenezca a las primeras entregas debido a la temática; por un lado, se aprecia la ilustración de John Webber (1778) que retrata un hombre hawaiano bailando dentro de los paisajes nativos y, por otro, una serie de elementos que intentan desde la abstracción incorporar la realidad del hombre a la estética onírica a través de elementos propios de la cultura y la armazón de una máquina de los sueños. Cabe mencionar, que una de las preocupaciones invertidas por Stefan Baciu dentro de sus cartas, era el interés por consolidar y trabajar en la poesía hawaiana, la cual se encontraba poco desarrollada hasta ese momento.

Asimismo, se comprende que la distancia entre la coherencia de los objetos no es casual, pues el proceso de asimilación se relaciona con elementos que separan al lector con la realidad que terminan por generar un efecto de extrañamiento (Cruz 2020). La poesía, es decir, las palabras, tienen como función crear un puente que intente anexar y construir la significación para que, dentro de la lógica vanguardista, se comprenda el mensaje.

En ese sentido, es probable que el *collage* se construya sobre la base de la premisa anterior, articulando un ser de metal que desnaturaliza el contexto del hombre rodeado de naturaleza que pareciese intentar conjugarse con este, pero que no lo logra del todo (aún). Asimismo, la hibridez de la poesía visual se materializa en el *collage* que expone un escenario, un "ser" que no pertenece al plano de la realidad que juega con la percepción del espectador subvirtiendo sus expectativas visuales.

Por otra parte, situación similar acontece con la portada de *Mother-Darkness* (1975) poemario de Gómez-Correa que decide dejar en manos de Zeller el elemento editorial; no se encarga solamente de las ilustraciones y la traducción junto a su esposa Susana, sino que además se preocupa de que la calidad de la hoja e impresión sean de agrado del propio Gómez-Correa:

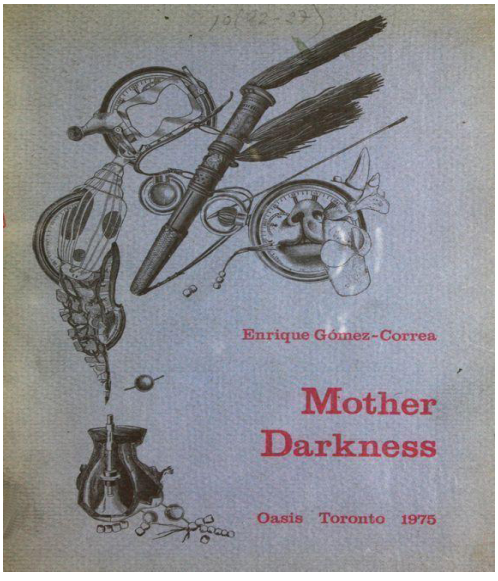


Figura 6: Mother-Darkness.
Fuente: Gómez-Correa, E., Zeller, L. (1975). *Mother-Darkness* (Imagen). Memoria Chilena. (Recuperada de: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124869.html).

La portada[3] muestra varios elementos surrealistas articulatorios; por una parte, presenta elementos dispares que no poseen coherencia visual, la representación es profunda y que, al observar, requieren una conexión con las significaciones individuales de los elementos, y, por otro lado, la unión con el poemario se demuestra con la elección de diversos objetos que permitan simbolizar por sí misma la esencia de la obra. El reloj y el embudo pueden erigirse como una metáfora en la cual el tiempo transcurre de manera lineal y en un espacio y ritmo determinado, dibujando la obra entre las experiencias y la memoria, pues las imágenes no solo son ilustraciones del texto, sino que son más bien un ensamblaje de objetos que expresan su sentido por sí mismo desde la intimidad (Caminada 2018).

[3] En la zona inferior de la portada figura el nombre de la editorial Oasis Publications, la cual es una imprenta privada de Ludwig Zeller y Susana Wald que establecieron el año 1974 en Toronto, Canadá. En ella publicaron más de 50obras de diversos autores, incluyendo traducciones al inglés y francés y fue en 1994, cuando los artistas se asentaron en México, que su nombre cambió a Oasis Oaxaca (Memoria chilena, 2019).

Finalmente, un eje fundamental para la comprensión de la estética surrealista no se limita únicamente a lo visual por medio del *collage*, pues dentro de la articulación de propia de la vanguardia, las palabras y el lenguaje como tal se erigen como un juego imaginativo en el cual el impulso creador debe concretarse en la materialidad de lo artístico y ornamental:

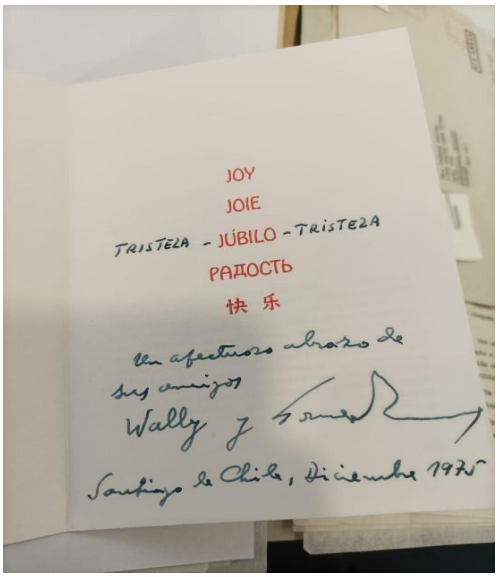


Figura 7: Tarjeta navideña.
Fuente: Gómez-Correa, E. (1975). *Tarjeta navideña enviada a Ludwig y Susana* (Carta). Documentos Históricos (Reg. 25-4). Centro de Documentación Patrimonial. Universidad de Talca.

Las palabras se conjugan en un juego visual que evoca emociones opuestas, se desnaturalizan y resignifican para trasladar al lector a los pensamientos. Asimismo, aunque sea simple en términos estructurales, la postal involucra la experimentación intencional de las emociones, fusionando texto e imagen visual y tal como menciona Polanco "al escribir, en realidad, no hacemos otra cosa que dibujar nuestros pensamientos" (cit. Ribeyro 2019: 50).

Al igual que con el reverso de la postal enviada por Baciu expuesta más arriba, los poetas buscan indirectamente enfatizar sus mensajes con enlaces textuales. Pues, este tipo de intervención en el escrito significa un cambio de método y de punto de vista, ya que se crea una doble significación metatextual en la cual un diálogo implícito desde voces ausentes se concreta en la materialidad de la tinta (Lois 2014).

La creación de estos objetos visuales ilustra la transformación de las sugerencias, expectativas y el diálogo que se consolidan desde un concepto inicial hasta un producto concreto visual que se materializa desde su independencia como objeto de resignificación propia. En el caso de *Mother-Darkness* (1975), se destaca su origen hibrido donde existe un profundo trabajo visual a través de elementos simbólicos, generando un ensamblaje de experiencias activas, A su vez, en la portada de *Mele* (1965) se construye un *collage* con elementos naturales y mecánicos que se aúnan en una atmósfera onírica que desafía la percepción.

CONCLUSIONES

En el epistolario Zeller-Wald (1969-1990) las cartas e imágenes se transforman en soportes de diálogos privados que tienen como objetivo la creación de obras colaborativas donde los elementos editoriales, artísticos e intelectuales se entrelazan. Todo ello, a través de la conformación de paratextos y la relación de los epitextos que delinean la ruta que se aborda para la creación artística, mediante la inclusión de ideas, sugerencias, pensamientos, manuscritos, recortes, postales, entre otros elementos constitutivos. Asimismo, se evidencia la densidad de las interacciones entre los poetas, posicionando al epistolario como parte de un género que transmuta a través de "textos en movimiento".

Este diálogo epistolar permite comprender la construcción de la vanguardia que transciende lo literario y se enmarca como una práctica que busca edificar nuevos modos de manifestación y expresión que dan testimonio de un arte colaborativo que resiste categorías fijas donde lo privado y lo colectivo se fusionan en la creación de las obras. Es así como este análisis pone de manifiesto cómo las cartas y sus contenidos son más que documentos históricos y archivísticos: son espacios de experimentación artística y literaria a través del espíritu vanguardista desde distintas voces.

En consonancia con la Crítica genética, este análisis destaca cómo la cartas entre Zeller, Gómez-Correa y Baciu no solo registran un diálogo privado, sino que además activan un proceso colectivo de consolidación artística. Es así como estas misivas funcionan como espacios de gestación donde las ideas y pensamientos iniciales toman forma, se enfrentan y enriquecen a través del intercambio de perspectiva entre autores, quienes observan el devenir artístico desde una perspectiva latinoamericana y europea que se aúna y enriquece. A su vez, estas interacciones establecen un tránsito deliberado desde lo conceptual hacia la etapa de revisión y edición de las obras, considerando los ajustes y modificaciones que moldean los productos hasta su publicación.

En otros términos, el proceso documentado en el epistolario del presente trabajo se erige como un vehículo para la materialización de proyectos con profundidad estética, literaria y conceptual, en donde las cartas transmutan en epitextos que articulan cada etapa creativa a través de una mirada integral hacia el tránsito de obras artísticas definitivas, que incorporan las aspiraciones intelectuales de los precursores del surrealismo latinoamericano.

BIBLIOGRAFÍA

Abalo, A. "Análisis del dossier genético de «La muerte bailando». Un relato recuperado de Ramón Del Vale-Inclan." Versants, vol. 3, no. 63, 2016, pp. 221-238.

Arias, A. Umbrales en la escritura de Braulio Arenas: Intertextualidad en La Endemoniada de Santiago. Universidad de Chile, 2017, https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/143547.

Baciu, S. "Carta enviada a Gómez-Correa." 1973. Documentos Históricos (Reg. 25-13), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Manuscrito inédito.

Baciu, S. "Carta enviada a Zeller." 1973. Documentos Históricos (Reg. 25-5), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Manuscrito inédito.

Baciu, S. "Carta enviada a Ludwig Zeller solicitando portada Mele." 1974. Documentos Históricos (Reg. 25-6), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Manuscrito inédito.

Bernal, M., and J. Eburne. "Tiempos para el asombro: Latinoamérica, realismo mágico, surrealismo." H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, no. 17, 2024, pp. 17-28. https://doi.org/10.25025/hart17.2024.01.

Bianchi, M. "Con-cierto visuales sentido: la interdependencia de Poesía e imagen de Rafael de Cozar." Caracol, São Paulo, no. 21, 2020. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8114987.

Caminada, L. "La impronta de la imagen, los rastros de la palabra." Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios, no. 15, 2018, pp. 135-153.

Cantillo, S., and J. Eburine. Poesía negra: La propaganda del terror. Estudio de las revistas Mandrágora (1938) y Leitmotiv (1942). Universidad Pontificia Boliviana, 2021, http://hdl.handle.net/20.500.11912/9914.

Català, J. M. "Imágenes de la locura y locura de las imágenes." Carretera perdida. Paseos con David Lynch, no. 1, 2019, pp. 16-51.

Cozzo, L. "La revolución es un sueño eterno." Miradas sobre la literatura en lengua francesa: Hospitalidad, extranjería, revolución y diálogos culturales. XXX Jornadas de Literatura Francesa y Francófona, Universidad de Buenos Aires, 2019.

Cruz, A. Fundamentación psicológica de la pintura surrealista. Universidad de Jaén, 2020, https://hdl.handle.net/10953.1/16591.

De Zan, M. "Espacio literario y semiótico en los epistolarios de escritores." Cuadernos del Sur – Letras, vol. 47, no. 2, 2017, pp. 141-162.

Del Río, R. "La estela del ojo. Lectura de El espectro de René Magritte." Cuadernos de literatura, vol. 22, no. 43, 2018, pp. 97-119. https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-43.eole.

Diez, F. J. "Gestión de un patrimonio literario: manuscritos. Epistolario, documentos personales [Ediciones el legado de Carmen Conde]. Vauthier, Gamba [Ediciones Universidad de Salamanca]. Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos: «poética de transición entre estados»." Primera Edición, 2012, pp. 129-146.

Doll, D. "La carta privada como práctica discursiva: Algunos rasgos característicos." Revista signos, vol. 35, no. 51-52, 2002, pp. 33-57. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342002005100003.

Domínguez, J. "Revisión del Surrealismo para una Educación Artística de lo insólito: del simulacro a la imagen-objeto." Tercio Creciente, no. 17, 2020, pp. 33-45. https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n17.3.

Ferrando, B. "Espacios y territorios de la poesía virtual." Experimental I. Estudios, Número Extraordinario, 2014, pp. 253-267. http://dx.doi.org/10.13130/2240-5437/3850.

Fundación Joan Miró. "Inauguración de la exposición 'Lee Miller y el surrealismo en Gran Bretaña' en la fundación Miró." Fundación BBVA, 2018, https://www.fbbva.es/noticias/inauguracion_exposicion_lee_miller_surrealismo_gran_bretana_fundacion_miro.

Goldchluk, G. "El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética." Memoria académica, 2015, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12558/ev.12558.pdf.

Gómez-Correa, E. "Carta enviada a Ludwig Zeller." 1974. Documentos Históricos (Reg. 25-7), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Manuscrito inédito.

Gómez-Correa, E. "Manuscrito original de Madre-Tiniebla." 1974. Documentos Históricos (Reg. 25-1), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Poemario.

Gómez-Correa, E. "Carta enviada a Ludwig Zeller." 1975. Documentos Históricos (Reg. 25-8), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Manuscrito inédito.

Gómez-Correa, E. "Tarjeta navideña enviada a Ludwig y Susana." 1975. Documentos Históricos (Reg. 25-4), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Carta.

Gómez-Correa, E. "Tarjeta navideña enviada a Ludwig y Susana." 1975. Documentos Históricos (Reg. 25-9), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Carta.

Gómez-Correa, E., and L. Zeller. Mother-Darkness. 1976. Imagen. Memoria Chilena, https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-124869.html.

Guzmán, E. "Puntos de ruptura y convergencia en los proyectos de vanguardia latinoamericanos y europeos de inicio del siglo XX." Auctotonía. Revista de Ciencias Sociales e Historia, vol. 8, no. 2, 2024, pp. 1126-1158. https://orcid.org/0009-0009-9480-6147.

Herzovich, G. "Vanguardia y mercado en Argentina: el caso Pellegrini." Aletria, Belo Horizonte, vol. 26, no. 1, 2016, pp. 195-215. https://doi.org/10.17851/2317-2096.26.1.195-215.

Lois, E. La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y método. Universidad Nacional de San Martín, 2014, https://core.ac.uk/download/pdf/60900103.pdf.

Martínez, E. "Para una nueva lectura de textos vanguardistas." Revista Signa, no. 25, 2016, pp. 719-746. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt6p2.

Memoria Chilena. "Oasis Publications." Biblioteca Nacional de Chile, 2019, https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95738.html.

Mirando, C. "Las cartas privadas de Wanda Morla Lynch: entre género discursivo y fuente documental." Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura, vol. 26, no. 2, 2016, pp. 148-162. https://doi.org/10.15443/RL26012.

Nicholson, M. "Ludwig Zeller: entrevista con Melanie Nicholson." Revista Chilena de Literatura, no. 83, 2013, pp. 237-242. https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/26987.

Ortiz, E. "El Movimiento Internacional Surrealista en México. Primeros Pasos: 1925-1939." Revisa Ciencias y Humanidades, vol. 17, no. 17, 2023. http://dx.doi.org/10.61497/rcyh.v17i17.188.

Pagliai, L. "Génesis textual y pragmática del discurso epistolar." Políticas de la Memoria, no. 14, 2014, pp. 13-21.

Palenzuela, L. "Algunas palabras desconocidas de Jorge Cáceres y Aime Césaire en el contexto internacional del surrealismo." Revista de filología, no. 39, 2019, pp. 275-286. https://doi.org/10.25145/j.refiull.2019.39.13.

Pérez, I. "Editar el surrealismo. A propósito de la Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana (1974) de Stefan Baciu en sus cartas a Ludwig Zeller y Susana Wald." Sur y tiempo: Revista de historia de América, no. 7, 2023, pp. 132-146. https://doi.org/10.22370/syt.2023.7.3644.

Polanco, J. "Constelaciones visuales entre poesía y arte. Cuatro figuras de la mano en ilustración, dibujo y poesía chilena." Estudios Filológicos, no. 69, 2022, pp. 39-56. https://doi.org/10.4067/s0071-17132022000100039.

Rico, S. "La huella surrealista en las revistas mexicanas taller poético (1936-1938) y poesía (1936-1938)." Acta literaria, no. 63, 2021, pp. 69-92. http://dx.doi.org/10.29393/ac63-5hssr10005.

Rojo, L. "Metáforas obsesivas e ideogramas (las marcas del surrealismo en el discurso de Le Corbusier)." Rita: Revista indexada de textos académicos, no. 4, 2015, pp. 84-95. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5297108.

Salazar, I. "El surrealismo en el Perú. Poesía peruana: entre la fundación de su modernidad y finales del siglo XX, historia de las literaturas en el Perú." Cuarta Edición, Pontificia Universidad Católica del Perú, Casa de la literatura peruana, Ministerio de educación del Perú, Lima, 2019. 2022, https://hal.science/hal-03837618v1.

Stancu, M. "Contacto y sincronicidad en la Antología de la poesía surrealista de Stefan Baciu." Cecil, 2024, https://doi.org/10.4000/cecil.5119.

Stedile, V. Tempo y morales de la crítica: las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956. Universidad Nacional de La Plata, 2019, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1820/te.1820.pdf.

Vergara, L. "El comisariado frente, sobre, para, con, por o desde el contexto." Universidad Oberta de Catalina, 2021, https://arts-practiques-curatorials.recursos.uoc.edu/comissariat-context/es/2-2-6-exposicion-internacional-surrealista-1938.

Webber, J. A man of a sandwish islands, dancing. Ilustración, 1778. Documentos Históricos (Reg. 25.2), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca.

Zeller, L., and S. Wald. Correspondencia entre Stefan Baciu. 1969-1974. Documentos Históricos (Reg. 25.1), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca.

Zeller, L., and S. Wald. Correspondencia entre Stefan Baciu. 1974. Documentos Históricos (Reg. 25.2), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca.

Zeller, L., and S. Wald. Correspondencia entre Stefan Baciu. 1975-1976. Documentos Históricos (Reg. 25.3), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca.

Zeller, L., and S. Wald. Correspondencia entre Stefan Baciu. 1977-1978. Documentos Históricos (Reg. 25.4), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca.

Zeller, L., and S. Wald. Correspondencia entre Stefan Baciu. 1979-1990. Documentos Históricos (Reg. 25.5), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca.

Zeller, L. "Carta enviada a Gómez-Correa." 1975. Documentos Históricos (Reg. 25-10), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Manuscrito inédito.

Zeller, L. "Carta enviada a Gómez-Correa." 1976. Documentos Históricos (Reg. 25-11), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca. Manuscrito inédito.

Zeller, L. Collage Portada para Mele. Ilustración, s.f. Documentos Históricos (Reg. 25-3), Centro de Documentación Patrimonial, Universidad de Talca.

Zhdanova, E. La identidad artística mediante el foto-collage en la obra literaria de Boris Pasternak. Facultad de Bellas Artes, 2019, http://hdl.handle.net/10251/126512.