

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS – FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**ESTUDIO DE UNA FUENTE DEL SURREALISMO LITERARIO EN
CHILE Y LATINOAMÉRICA:
EL MOVIMIENTO DE LA MANDRÁGORA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA

DANIELA SOLEDAD RAMÍREZ SEPÚLVEDA

ASERORA

LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY

2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos

Introducción

Acto Primero

LAS RAÍCES: LAS VANGUARDIAS LITERARIAS, DADAÍSMO Y SURREALISMO

Dadaísmo

Surrealismo

Técnicas Surrealistas

El surrealismo en la literatura hispánica

Acto Segundo

LA LLEGADA DEL SURREALISMO A LATINOAMÉRICA: VICENTE HUIDOBRO Y EL CREACIONISMO

Sobre el surrealismo Hispanoamericano

Las Raíces

Las vanguardias literarias en Latinoamérica

Vicente Huidobro

Acto Tercero

EL MOVIMIENTO DE LA MANDRÁGORA: ORÍGENES

La génesis in situ

Primera aparición

Algunas aproximaciones al concepto de Mandrágora

La primera elección

El grupo: algunas actividades

Dos momentos en la temática de Mandrágora

Acto Cuarto

LA OBRA DE ENRIQUE GÓMEZ CORREA

Acto Quinto

LA OBRA DE BRAULIO ARENAS CARVAJAL

Acto Sexto

LA OBRA DE TEÓFILO CID VALENZUELA

Acto Séptimo

LA OBRA DE JORGE CÁCERES TORO

Acto Octavo

APORTES E INFLUENCIAS DE LA MANDRÁGORA EN LA LITERATURA
CHILENA Y LATINOAMERICANA

Conclusiones

Anexos

Bibliografía General

A Sabina y Samuel, Violeta y Mario: mis raíces

Olga y Luis: mi savia

Natalia, Luis y Carlos: mi corteza

Alicia y Pablo: mis brotes

AGRADECIMIENTOS

“Gracias a la vida, que me ha dado tanto” es mucho más que un verso de una popular canción. Es un abrir de ojos, un reconocimiento a todo aquello que se nos ha dado y que debemos retribuir.

El proceso que llevó a cabo esta tesis se vio marcado por un terremoto que nos hizo perder gran parte del material ya recopilado. Nos despojó también de una casa, de un pueblo que quedó devastado y de la propia seguridad para seguir caminando. Fue en ese momento, que con mínimas herramientas, pudimos comenzar otra vez, ahora reconociendo la ayuda, las manos tendidas, las sonrisas que intentamos agradecer en este momento.

Quisiera, en primera instancia, agradecer el apoyo incondicional de mi familia, especialmente de mis padres, que con su soporte constante me impulsan a seguir caminando lejos de ellos. Gracias por la fuerza que proviene de su amor incondicional.

Valoro con mucha gratitud todos los aprendizajes que he adquirido en este México maravilloso. Gracias a la vida por traerme hasta estas tierras. Gracias, especialmente, a la UNAM, por permitirme ser parte de su gloriosa historia, por cederme los espacios para la investigación y por dejarme utilizar las zonas universitarias. Asimismo, agradezco enormemente el gesto de la Fundación UNAM al ayudarme económicamente después del sismo en Chile.

Reconozco y doy gracias de manera muy fraternal a mi directora de Tesis, la Doctora Liliana Weinberg, por su apoyo constante, por su cariño, su apertura; por darme nuevas oportunidades a pesar de mis equivocaciones y por animarme en este camino que está por llegar a su meta.

Gracias también a mis sinodales: Dra. Begoña Pulido, Dra. Patricia Cabrera, Dr. Carlos Huamán y Dra. Margarita León. La orientación y sugerencias que recibí de su parte

me permiten reconocer el valioso tiempo que dedicaron a leer mi trabajo. Quisiera agradecer de manera especial a la Dra. Cabrera, por su constante apoyo y comprensión, a expensas de su estado de salud.

Elevo todos mis sentimientos de gratitud hacia el poeta surrealista Ludwig Zeller. Sin su ayuda, probablemente esta tesis no habría llegado a puerto. Gracias por todo lo que de él pude recibir, por el tiempo, la dedicación, el material inédito y la valiosísima información vertida sobre estas páginas. Mis agradecimientos a Ludwig, por ser una persona amorosa, entregada; por darme alas para continuar en esta senda del surrealismo. Gracias por los días enteros dedicados a mí, por los libros y las sesiones de creación poética. Asimismo, agradezco profundamente a Susana Wald acompañarme durante los maravillosos momentos que he compartido con Zeller y por brindarme la confianza de que soy una artista que puede ir mucho más allá del lugar en que me encuentro ahora.

Reconozco también las pistas que me otorgó Xavier Gómez durante el inicio de este proceso. Fue él quien me contactó con Zeller y compartió conmigo información elemental para esta investigación. Asimismo quisiera reconocer la orientación que me fue otorgada por parte de los Doctores Celina Manzoni y Claudio Maiz durante las estancias de investigación que tuve en Argentina.

Gracias a todas las personas que colaboraron con el desarrollo de esta tesis: gente de Talca, funcionarios del Liceo de Hombres y de la Universidad de Talca, familiares de los integrantes del grupo Mandrágora, etc.

Y por último, exalto todo el amor recibido por parte mis amigos en estos tres años. Los lazos afectivos que aquí he construido me han permitido sentirme en familia. Gracias por la presencia, la complicidad, la fuerza y la confianza proveniente del inabarcable cariño. Gracias por la alegría de vivir y por compartir esta maravillosa etapa de crecimientos y aprendizajes.

“Gracias a la vida, que me ha dado tanto”. Gracias por el agua y por la luz que permite crecer a la flor.

INTRODUCCIÓN

El grupo Mandrágora irrumpe de manera súbita en la escena literaria chilena el día 12 de julio de 1938, en las aulas de la Universidad de Chile, con una intervención característicamente surrealista, por la que se impide concluir el acto de despedida a Pablo Neruda antes de viajar como diplomático a México. Fue en aquella ocasión que el grupo se terminó de constituir, ya que el último de sus integrantes, Jorge Cáceres, entra al círculo literario ese mismo día.

El tema de esta investigación alude a ese movimiento literario de carácter surrealista que surge en Talca, Chile, hacia 1933 y que cuenta con tres jóvenes escritores, alumnos del Liceo de Hombres de esa ciudad, a saber: Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas Carvajal, Teófilo Cid Valenzuela. Años más tarde, en ese acto cultural de la Universidad de Chile se les une, sin contar aún 15 años, el escritor Jorge Cáceres Toro.

La Escuela Mandragórica inspira su nombre en la palabra *mandrágora*. El término remite, según el Diccionario de la Real Academia española, a una planta que tiene, entre otras características, la de dar frutos de olor fétido y que se ha usado en medicina como narcótico. Pero el nombre Mandrágora tiene muchas connotaciones más: nos envía a una sustancia límite; reúne propiedades medicinales, pero también actúa como alucinógeno. Esta planta trae consigo una larga tradición en la historia de la medicina y de las artes ocultas. Muchos han visto en su forma el cuerpo de una mujer. De este modo, desde el simbolismo que se le da en el propio Cantar de los Cantares bíblico, pasando por los tiempos medievales y renacentistas, en los que está ligada a la alquimia y la magia negra, la figura de la mandrágora se reaviva en el siglo XX a partir de otras miradas, y atrae a los escritores y artistas de vanguardia ahora ligada a un sentido disruptor y provocativo, a su fuerte vínculo con el erotismo, a su carácter alucinógeno y a su carácter dual, en cuanto a que es a un tiempo cura y veneno, vida y muerte, femenino y masculino. Su carga transgresora (se vende su licor sólo en algunos países de Europa y llega a ciertos puertos de

Sudamérica de manera clandestina) hace de ella un elemento aún más atractivo e inquietante.

Como hemos dicho anteriormente, el simbolismo de esta planta aparece nuevamente en la época contemporánea, y es objeto o inspiración para autores como Alfred Jarry, quien en “La queja de la Mandrágora” (obra traducida por primera vez al español por el mandragórico Teófilo Cid) intenta hacer un alegato poético en el que la mandrágora personificada narra en primera persona y con mucho pesar el olvido en que los humanos la han sumido a través de los años, su estado de soledad y su incapacidad para poder trepar paredes o dispersar semillas. También, y aludiendo nuevamente a su connotación sexual, el mismo Braulio Arenas se refiere a ella como “una pequeña planta nupcial, mandrágora mía”.

Lejos de ser un movimiento aislado, La Mandrágora es una tendencia estética dentro del surrealismo europeo que llegó a tener vinculaciones con grandes poetas chilenos: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Gonzalo Rojas, Enrique Lafourcade, Nicanor Parra, José Donoso, Volodia Teitelboim, entre otros.

Asimismo, lejos de ser un movimiento desconocido, lo mencionan escritores contemporáneos tan emblemáticos como César Vallejo, Octavio Paz, César Moro, entre otros.

Nos interesa muy especialmente el caso de Paz, quien señala:

Ni en España ni en América hubo una actividad surrealista en sentido estricto. Una excepción: el grupo chileno Mandrágora, fundado en 1936 por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Gonzalo Rojas y otros.

La actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar; no sólo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los

estalinistas y a Neruda. La acción y la obra de Arenas y sus amigos ha sido cubierta por una montaña de inepticias, indiferencia y silencio hostil.¹

Paz subraya la actitud que considera “ejemplar” en la militancia artística y política de Mandrágora y, más aún, rescata su carácter en cuanto grupo y no mera suma de individuos aislados: el único como tal en toda América Latina.

La Mandrágora hunde, además, sus raíces en escuelas de vanguardia francesa, y muy particularmente en el surrealismo. A estos escritores no les interesa el patetismo: el sentimiento queda excluido de sus preceptos y están entroncados a Freud por la interpretación de los sueños, la histeria o los actos fallidos. Ha sido también importante la herencia de Nietzsche, que recupera el vínculo con las sensaciones provocadas por los objetos estéticos. En sus obras tampoco se busca la belleza ni la claridad, porque los símbolos ponen una cortina nebulosa que desconcierta o exaspera al común de las personas. Es un movimiento con influencia francesa que rinde culto a artistas como Breton, Baudelaire, Rimbaud, Picasso, Mallarmé, Stravinski o Salvador Dalí.

Los miembros del grupo cultivaron la poesía de vanguardia, formas disruptoras del cuento y la novela, e incluso más de alguno incursionó en el teatro. Establecieron puentes entre poesía y plástica, a través del *collage* o el homenaje a artistas visuales como René Magritte. Practicaron además distintas formas de intervención en la vida pública, sobre las que volveremos más adelante. Fueron escritores fecundos y muchos contemporáneos de este grupo, el que más tarde fue numeroso en Chile, torcieron después rumbos para transitar por otros andurriales artísticos.

Este movimiento, notoriamente integrado por jóvenes escritores antiacadémicos (a diferencia de gran parte de los literatos e intelectuales de la época) se situó en las antípodas de la sensibilidad operante, y de acuerdo a la acción de las vanguardias, en muchos casos se

¹ O. Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, en Obras completas, Tomo 1, p. 459.

resolvió en performances e intervenciones, lo que significó que su accionar quedara sin un registro al que fuera fácil acceder.

A pesar de la importancia de Mandrágora para las letras de Chile y América Latina, en cuanto constituye un capítulo singular de la historia de nuestras vanguardias, este movimiento no ha sido estudiado en profundidad y sus obras y documentos permanecen todavía dispersos, en una situación que se vio agravada por el pasado terremoto del 27 de febrero de 2010, que tiró abajo la biblioteca del Liceo de Hombres de Talca, cuna del grupo y lugar donde se encontraban varios archivos y documentos relacionados al quehacer literario de Mandrágora. Por otra parte, el trabajo de La Mandrágora fue particularmente crítico de la realidad, marginado, hermético, oscuro, de difícil acceso, docto, de saber, y elitista; en tercero, porque estos poetas nunca quisieron la iluminación directa de sus actos, sí la que da el tiempo, la que se transmite oralmente. Son hombres poco conocidos, pero de un gran valor a la hora de querer entender lo que fue un sector de la historia de la literatura chilena entre los años 1935 y 1948.

El discurso de Mandrágora hace eclosión en un periodo bastante inestable en la historia de Chile. Con las intervenciones militares de Carlos Ibáñez del Campo en contra del frente popular que intentaba Pedro Aguirre Cerda, aún en un país conservador, aristocrático y nacionalista, Mandrágora fue vanguardista, de obstrucción de la realidad y, como tal, de resistencia espiritual, antes que abiertamente político. Fue una estética surrealista y freudiana asumida, tras lo cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético que convulsionó el campo literario tradicional y que estuvo totalmente fuera de la realidad o que se virtió de tal modo sobre ella, hasta hacerla desaparecer.

Si atendemos a la procedencia y la extracción social de los mandragóricos, notaremos que provienen de sectores medios urbanos, que confluyen en Talca y luego ingresan al mundo capitalino, con nuevas prácticas de sociabilidad literaria, en un amplio arco que va desde un Braulio Arenas, nacido en una familia de profesores, pasando por Teófilo Cid, hijo de un funcionario de ferrocarriles, hasta unos más acomodados Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres. Ciertamente cuatro personajes que no provenían

directamente de una élite de cuna, sino que conformaron una nueva elite a través del arte procedente de provincia, que irrumpió dentro del campo literario tradicional, todavía marcadamente académico, para formar un campo literario vanguardista con producciones poéticas, revistas, performances, entre otros.

En términos generales, se insiste en que el aporte de este grupo tuvo que ver, en primer lugar, con la incorporación de patrones poéticos e intelectuales como la escritura automática, la ruptura con toda norma al escribir y la libertad absoluta respecto de qué, cómo, cuándo y por qué escribir. Antecedente que desencadenó una importante labor en la búsqueda e investigación de temas desconocidos en el medio cultural chileno como lo oscuro, lo prohibido, la locura, el amor, la libertad, la muerte, el deseo, la religión, lo mágico y el sexo. A su vez, no menos importante, es el hecho de que introdujeron actitudes muy poco vistas en el ámbito nacional: los ataques poéticos terroristas; las provocaciones directas a la realidad que efectuaron estos activistas del espíritu en contra de instituciones como de connotados personajes del momento. Hablamos de los ataques a Neruda y a otros creadores e intelectuales, las charlas universitarias, las continuas discusiones hasta las definitivas exposiciones surrealistas.

El propósito de esta investigación es, así, ofrecer nuevas fuentes y perspectivas para contribuir al rescate del movimiento de La Mandrágora a partir de las diversas y todavía limitadas informaciones que se tiene de éste en el contexto chileno y latinoamericano.² Por medio de esta tesis, hemos procurado armar, a modo de rompecabezas, una especie de arqueología de este grupo vanguardista. Muchos de sus materiales o legados se encuentran dispersos o incompletos, o se hallan de manera indirecta o en condiciones de muy difícil acceso. De la misma manera, un segundo propósito sería seguir la, citada anteriormente, intuición de Octavio Paz que sostiene que Mandrágora es el único movimiento de actividad estrictamente surrealista en Latinoamérica.

² El interés de la crítica contemporánea por el surrealismo chileno se evidenció fundamentalmente a partir de los años setenta y ochenta con la obra de Stefan Baciu, y el posterior rescate, edición o reedición de algunas de las obras del grupo. Sabemos también que el crítico chileno Naín Nómez publicó el año pasado una antología de poemas y manifiestos de Mandrágora titulada *Mandrágora, surrealismo chileno: Talca, Santiago, París*.

Otro autor que ha hecho contribuciones importantes es Klaus Müller-Bergh, cuyos trabajos se comentarán a lo largo de esta tesis.

Durante el camino de reconstrucción del movimiento, hemos logrado conseguir algunas piezas fundamentales para el armado de este rompecabezas, a saber, el encuentro con el poeta y artista visual Ludwig Zeller (integrante secundario del grupo y único de los poetas que continúa con vida y reside hoy en Oaxaca), quien nos proporcionó libros, documentos, fotografías, poemas inéditos y una considerable cantidad de anécdotas y testimonios personales en torno a Mandrágora.

Otro eslabón fundamental es la colaboración que obtuvimos por parte de Xavier Gómez, hijo de Enrique Gómez Correa. Su apoyo tuvo que ver, al igual que el de Zeller, con material personal de la familia, cartas, documentos fotográficos, apoyo y sugerencias bibliográficas. Gómez nos orientó y nos dio el contacto con Ludwig Zeller y otras personas que nos otorgaron algún dato para el armado de esta reconstrucción.

Importante es el hallazgo de algunos poemas encontrados en calidad de abandono en la ya mencionada antigua biblioteca del Liceo de Hombres de Talca. A su vez, la Universidad de Talca inauguró el año 2009 una sala en memoria de Gómez Correa, donde pudimos encontrar varios ejemplares de sus obras y colecciones personales, que fueron donados por su viuda, la poetisa Walquiria Bravo Villarroel, más conocida por su seudónimo, Wally.

Con éstas y algunas otras colaboraciones, creemos que el aporte de este estudio es, fundamentalmente, de carácter testimonial, sin querer dejar de confirmar la ya referida teoría de Paz que ubica a Mandrágora como un verdadero movimiento surrealista.

Hacer hincapié en la importancia y en la pertinencia de este estudio tiene que ver con la necesidad de que se conozca este movimiento en sí mismo y se rescate y recopile la información todavía dispersa y se lleve a cabo un estudio sistemático completo. A modo de anécdota, y como ya mencionamos anteriormente, podemos comentar que el interés por abordar esta investigación tuvo que ver, básicamente, con el descubrimiento de algunos documentos y textos de los autores, en calidad de total abandono, en la fría y húmeda

biblioteca del Liceo de Hombres de Talca, en estos momentos ya inexistentes a raíz del pasado terremoto en Chile.

Es importante ahora señalar y explicar la elección de los capítulos de esta investigación. En el primer capítulo recuperaremos algunas nociones y reflexiones relacionadas con las vanguardias surrealistas y dadaístas europeas y latinoamericanas, rescatándolas como los detonantes estéticos de la obra de Mandrágora.

La temática del capítulo segundo versa sobre la llegada del Surrealismo al cono sur a través del escritor puente que hizo posible la conexión entre Europa y Chile: Vicente Huidobro.

El tercer capítulo nos lleva a ahondar (a partir de los muchos datos históricos y testimonios recopilados) respecto de cómo, cuándo y dónde surge el movimiento Mandrágora, quiénes son sus integrantes, sus seguidores (e incluso sus antagonistas y opositores). Asimismo, dentro de este capítulo conoceremos algunas de sus más representativas publicaciones.

En los siguientes apartados (capítulos cuarto, quinto, sexto y séptimo) nos acercaremos a cada integrante de Mandrágora, para conocer sus quehaceres y parte de su obra, destacando el notable contraste entre las biografías de cada uno de los miembros. Se han escogido algunos fragmentos y poemas, oportunamente comentados. En síntesis, nos acercaremos en primera instancia a Enrique Gómez Correa, que es quizás el más fiel exponente del surrealismo dentro del grupo. Su obra *Sociología de la Locura* es sin duda su creación más polémica: fue su tesis de Licenciatura en Derecho, en la que expuso los estados de la locura y sus experiencias de campo en el manicomio de mujeres de Santiago. Muchos de sus apartados están escritos en verso.

Además de lo anterior, Gómez Correa fue diplomático en el exterior, y tuvo la oportunidad de ir adquiriendo un bagaje cultural, así como contacto con grandes surrealistas como Magritte, entre otros.

Braulio Arenas, a quien dedicaremos el segundo capítulo, fue profesor de Lenguaje y Premio Nacional de Literatura (año 1984). Arenas goza de una amplia obra que abarca tanto la narrativa (cuentos y novelas) como la lírica.

El capítulo siguiente tocará al tercer mandragórico, Teófilo Cid, también llamado por sus amigos el Dandy de la miseria, por su condición alcohólica y de vagabundo, a pesar de su gran capacidad creativa y extensas incursiones en lo literario. Sus últimos años de existencia los vivió como un ermitaño, y murió en un hospital de Santiago en perfecto abandono de amigos y familiares.

Por último, Jorge Cáceres, quien fue el más joven del grupo, y a quien también se consideró uno de los más brillantes artistas de la época. Poeta, actor y bailarín, incursionó en la escritura automática de manera muy destacada. Murió a los 26 años, en su casa, presuntamente a causa de suicidio.

Creemos importante señalar que el criterio para la elección de cada poema señalado o comentado en esta tesis tuvo que ver, básicamente, con recomendaciones personales de personas cercanas al grupo. Sin embargo, en el caso de Gómez Correa, hacer un comentario respecto a *Sociología de la Locura*, nos resultaba obligatorio, debido al impacto que esta obra produjo académicamente en su época. Para el caso de Braulio Arenas, nos llamó profundamente la atención la experiencia de sus visitas al manicomio y el dejo surrealista plasmado en “A las bellas alucinadas”. Por su experiencia de autoabandono, nos pareció que “El bar de los pobres” podía ser un buen elemento a analizar dentro del *corpus* de Teófilo Cid. Y por la gran controversia que generó en el mundo de las letras la homosexualidad y el presunto suicidio de Cáceres, es porque elegimos comentar “Para tu cuerpo otro cuerpo más quemante”.

Luego de indagar en la obra y personalidad de cada uno de los integrantes de Mandrágora, el capítulo noveno intenta ser una reflexión sobre los aportes e influencias de este grupo a la posterior literatura en Latinoamérica. En él veremos de manera más

detallada a algunos escritores que han seguido de manera directa o indirecta los preceptos de Mandrágora.

Es importante destacar que esta tesis anexará material gráfico y visual recopilado durante el tiempo de investigación, algunos de ellos inéditos y originales. En él se encuentran fotografías familiares, documentos importantes relacionados con la identificación, títulos universitarios, publicaciones de la misma *Revista Mandrágora*, poemas inéditos, entre otros archivos. Consideramos que este anexo aporta un complemento importante al momento de querer entender y valorar esta investigación. Su revisión otorga familiaridad a los datos encontrados y expuestos en esta investigación.

En relación al Marco Metodológico, se subraya que éste es un trabajo para optar al grado de Maestra en Estudios Latinoamericanos y considerando que una de las especialidades en esta área es la de carácter literario, se espera dar cuenta del tema investigado dentro de un autor, con un criterio monográfico y brevemente hermenéutico, al intentar contribuir con sencillas interpretaciones de algunos poemas.

Así, al tratarse de una investigación en el área de las humanidades y que intenta articular una reflexión a partir de disciplinas como la literatura, datos históricos; se toma la opción por una metodología cualitativa de la investigación. Ahora, al interior de estas metodologías existen muchos modelos. Pareciera que el más pertinente es la investigación histórica y la hermenéutica, en cuanto versa sobre la lectura y la interpretación de textos, en especial, bajo el modo de concebirla por autores como Ricoeur, Gadamer, Vattimo y otros.³

Comenzamos, entonces, a partir de ahora, este camino que nos acerca a la recóndita y tan significativa constelación de poetas de Mandrágora.

³ Cfr. Mella, O., *Metodología Cualitativa en Ciencias Sociales y Educación*, p.13. También se puede consultar Flores Ochoa, *Investigación Educativa y Pedagogía*, p.58.

CAPÍTULO PRIMERO

LAS RAÍCES: LAS VANGUARDIAS LITERARIAS, DADAÍSMO Y SURREALISMO

Tengo un loco e incontenible deseo de asesinar a la belleza
Tristan Tzara

Las vanguardias constituyeron un cambio brutal en los modos de expresión poética y en la historia de las letras. El contexto de su surgimiento es la transformación de la vida urbana producida por la revolución tecnológica y, sobre todo, el de la crisis que desencadenó la Primera Guerra mundial (1914-1917).

Los primeros autores de vanguardia surgieron en la década de los veinte. Ellos cuestionaron los valores heredados del modernismo y ensayaron formas que quebraron drásticamente con lo anterior. Sus innovaciones reflejaron un cambio de época en la manera en que los hombres creían su experiencia en el mundo; esto, porque las antiguas convenciones de la poesía parecían resultar ineficaces y obsoletas en el nuevo contexto. La burguesía, responsabilizada de haber provocado la guerra más cruenta de la historia, fue un blanco de ataque permanente de los movimientos europeos de vanguardia, cuyas ideas incidirían (sin dar nunca por resultado una réplica) en las apuestas originales de diversos artistas latinoamericanos.

Como ya fue expuesto en la Introducción, Mandrágora basa su carácter en algunos de estos movimientos y cultiva la poesía inspirada mayormente en la práctica surrealista. Asimismo, como ya lo dijimos, el arte vanguardista representa un cambio significativo en lo que, hasta entonces, se concebía como arte. Este cambio comprendió, entre otros aspectos, el abandono de la imitación, la negación de la realidad, etc. La vanguardia, como expondremos a continuación, brota en medio de la guerra europea de 1915 y se va desarrollando junto al crecimiento económico de la época, convergiendo en la crisis europea posterior a 1929. En estos años (1915-1940) surge una cantidad de movimientos artísticos con sellos experimentales tales como futurismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo, teniendo, algunos de ellos, no más expresión que el manifiesto con que se

dan a conocer; en cambio otros, constituyendo la puerta de entrada a una nueva concepción del arte. Así, por ejemplo, nos encontramos con el cubismo en las artes plásticas, o el surrealismo en la plástica, las letras o el cine.

Nos resulta necesario reiterar que las vanguardias que nacieron en Europa durante los primeros años del siglo XX y que se extendieron por diversos países latinoamericanos entre las décadas del veinte y del treinta, influyeron radicalmente en el futuro del arte. Posiblemente podemos considerar a este fenómeno como una renovación que implicó incluso a otros quehaceres de la actividad humana. Lo principal fue el quiebre de los esquemas artísticos, simbólicos, semióticos y socioculturales heredados del siglo XIX, proyectando una "nueva realidad". Respecto a la extensión y como ya lo mencionamos, las vanguardias se desplegaron tanto en literatura, música y pintura como en otras expresiones del ámbito cultural y político. En pocas palabras, fue un momento histórico que se caracterizó por la búsqueda, por la renovación y por la inquietud de cambio.⁴

En relación a los propósitos que buscaron los vanguardistas, creemos que uno de los más importantes fue romper con las viejas nociones de arte y belleza y renovar los paradigmas y las formas en que se concretaban, hasta esa fecha, las manifestaciones artísticas; es decir, cuestionaron la finalidad y los límites de la obra artística. A su vez, otras inclinaciones vanguardistas tuvieron como propósito romper con los preceptos políticos propios de la época en que el viejo continente era protagonista de la ya aludida Primera Guerra mundial:

Se viven momentos de optimismo y de euforia. El hombre, aún anonadado por los avances científicos y tecnológicos, confía plenamente en su capacidad de dominio sobre la naturaleza y sobre la vida misma. Si es realmente el rey de la creación, ¿por qué ha de subordinarse a nada ni a nadie? Esta autoestimación suele llevarlo incluso al rechazo de Dios, al desafío del cosmos, al robo del fuego sagrado.⁵

⁴ Cfr. Sergio Vergara, *Vanguardia literaria: ruptura y restauración en los años 30*, p. 29.

⁵ Anna Balankian, *Orígenes literarios del Surrealismo*, p.74.

Dicha cita nos da pistas para suponer que este proceso de cambio presentó elementos como la irrupción, el quiebre de modelos y la innovación. Desde este enfoque, los vanguardistas fueron eruditos que proclamaron una actitud firme y revolucionaria, de crítica frente a los esquemas sociales, políticos, económicos, artísticos e intelectuales. Como sostiene Anna Balakian, "La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad",⁶ de tal modo que reinterpreta el lugar social del arte.

Ahora bien, según el investigador Gonzalo Aguilar, el concepto de *Vanguardia* no se refiere estrictamente a los movimientos históricos, sino al carácter precursor, adelantado o pionero que tienen ciertos artistas de la modernidad. Desde esta perspectiva, las vanguardias se especifican como un proceso doble y paralelo: por un lado, como una posición en disponibilidad para los artistas del siglo XX, cuyo modelo de intervención se establece con la aparición del manifiesto futurista y con las vanguardias históricas; por otro lado, por la modificación del estatuto de la obra de arte en un contexto de modernización urbana y tecnológica.⁷ Es decir que las vanguardias se definen por cuestionar la obra de arte como tal, pero aquello que cuestionan en ella varía según los movimientos: en el dadaísmo o en el surrealismo el cuestionamiento de la obra de arte es total y extremo.⁸ Vale la pena tomar en cuenta la tesis de Aguilar, quien nos da un panorama significativo en torno al quehacer y las actitudes vanguardistas (muchas de las cuales reconoceremos más tarde dentro de Mandrágora). En un primer momento, la irrupción de las vanguardias dentro de un campo literario tradicional y la ruptura con instituciones poderosas, situando al arte dentro de un terreno social y ya no mercantil; el que esté a la par con los cambios tecnológicos, provocando así un estado de "shock" entre los receptores, y por último vienen plantear un cuestionamiento del estatuto de la obra de arte, cambiando las fronteras de lo habitualmente considerado artístico o estético. Desde ahora la interrogante se relaciona con lo que, a partir de las vanguardias, será considerado como artístico y lo que no lo será.⁹

⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁷ Cfr. Gonzalo Aguilar en Carlos Altamirano, *Términos críticos de Sociología de la Cultura*, p. 231.

⁸ *Ibid.*, p. 232.

⁹ *Ibid.*, p. 233.

En este momento resulta necesario acercarnos al Surrealismo. Dicho movimiento de vanguardia no fue, rigurosamente, ni una escuela ni una disciplina. Fue, insistimos, un *movimiento* tocado por el siglo y que, paralelamente, marcó al siglo. Primeramente, fue una especie de consecuencia de la historia moderna de Occidente, de Sade y el romanticismo alemán e inglés a Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont y de éstos a la vanguardia: Jarry, Apollinaire, Reverdy y el estallido de Dadá en 1916.¹⁰ En segundo lugar, este movimiento ha sido una de las influencias fundamentales en el pensar artístico de nuestra época. Es importante recordar su influencia en la poesía y en las artes; y también se hace preciso subrayar que muchas de las reivindicaciones contemporáneas en la esfera de la moral, el erotismo y la política, fueron formuladas inicialmente por los surrealistas. Por las mismas razones, Jean Laurent sostiene que los esfuerzos de Breton en este plano "han sido proféticos", y alude al surgimiento de representantes como Fourier y Flora Tristán, precedentes del movimiento de liberación femenino. A su vez, testifica su observación acerca de la rebelión juvenil de mayo de 1968 en París, que de manera inesperada, fue una precipitación de ideas y anuncios surrealistas.¹¹

En el primer Manifiesto Surrealista (1924), André Breton caracteriza al surrealismo de la siguiente manera:

Automatismo psíquico puro por el cual se propone expresar, sea verbalmente o por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética o moral.¹²

Ante esta proclama es preciso considerar que, en primer lugar, la misma esencia del surrealismo es presentada como la "expresión" de una entidad psíquica. La "expresión" y la poesía se encuentra de nuevo englobada en la esfera de lo psíquico, de la que a duras

¹⁰ Cfr. <http://www.mandragora.uchile.cl/critica/estudios/grupal/paz.htm>.

¹¹ Cfr. Jean Laurent, *El fin de la Interioridad: Teoría de la expresión y la invención estética en las Vanguardias francesas (1885 – 1935)*, p. 10.

¹² Breton, A., *Primer Manifiesto Surrealista*, *Ibid.*, p.147.

penas se había emancipado. Asimismo, la noción de “dictado de pensamiento”, por debajo de la referencia al sujeto de la asociación libre como un “simple aparato registrador”, remite con mayor precisión a la psicología que comienza a expandirse a fines del siglo XIX.

Este “pensamiento”, cuyo automatismo debe expresar el “funcionamiento real”, oscila entre el “inconsciente” de los psicólogos y los procesos primarios freudianos.¹³ El texto de Giorgio de Chirico, *Meditaciones de un pintor*, nos otorga pistas para comprender los procesos de creación surrealista, sosteniendo que una obra de arte puede presentarse de improviso, cuando menos se espera, y puede también ser estimulada por la visión de algo. Cuando una revelación brota ante la vista de un sistema de objetos organizados, la obra que surge en nuestro pensamiento se halla íntimamente unida a la circunstancia que ha provocado su nacimiento.¹⁴ De la misma manera y aludiendo a la revelación del inconsciente, Breton nos advierte sobre lo no visible, sobre nuestra conciencia olvidada, que puede manifestarse desde la experiencia personal, única y distinta que nos permite ver los objetos de forma diferente a cómo lo ven otros, desde distintos grados de sensación, correspondientes a cada cual. De esta forma se defiende la necesidad de plasmar imágenes mentales como ejercicio fundamental de la práctica surrealista.¹⁵

Sostenidas por la emancipación y en la idea de libertad, las vanguardias estéticas, tanto europeas como latinoamericanas, entran en el proyecto universalista y unitario, intentando intervenir y modificar los preceptos tanto artísticos como socio-políticos de aquellos años. De dichas ideas resulta su arrebato y su energía, el vigor con el cual se declararon. De esta manera, creer en el progreso no era una idea extraña. Por ejemplo, considerar a la máquina (futurismo) como el “símbolo universal y en un principio espiritual de signo trascendente en la realidad social histórica”,¹⁶ nos permite advertir un estado de optimismo y seguridad hacia una estética que postula a los avances tecnológicos como expresión máxima del poder humano sobre la naturaleza y como instrumento bienhechor.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. Giorgio de Chirico en Herschell B. Chipp, *Theories of Modern Art*, p. 397.

¹⁵ Cfr. André Breton, *Ibid.*, p. 401.

¹⁶ E. Subirats, *La crisis de las vanguardias y la cultura moderna*, p. 46.

Por otro lado, en las vanguardias dadaístas y surrealistas,

el carácter crítico, negativo, combativo e iconoclasta se compagina con su dimensión política, de movimiento volcado hacia el futuro, como afirmación de nuevos valores, como anticipatorio de una realidad por instaurar: de allí también su carácter profético y utópico.¹⁷

De acuerdo a esta caracterización, concluimos que el deseo de una victoria final, aliada a la idea de temporalidad, progreso, futuro, etc., hizo posible que las vanguardias se convirtieran en una manera estética de lucha, revolución y rebeldía. Las vanguardias fueron polémicas y promovieron la subversión y el cambio:

Surgida de una utopía romántica con sus fervores mesiánicos, la vanguardia sigue su curso de desarrollo esencialmente similar a la más antigua y comprensiva idea de modernidad. Este paralelismo se debe ciertamente al hecho de que ambas descansan originalmente en el mismo concepto de tiempo lineal e irreversible.¹⁸

Al parecer, la intención de los artistas de la nueva vanguardia era romper las tradiciones formales del arte y gozar de la provocadora libertad de indagar nuevos horizontes de creatividad, no comprendidos o imaginados hasta entonces, creyendo así que revolucionar el arte era igual que revolucionar la vida.¹⁹ De esta manera, y complementando la cita anterior, vemos en frente la presencia de la utopía y el sueño, siendo la primera el impulso de un deseo de superación, o el deseo de un arte de experimentación, revolucionario o rebelde, crítico, etc.

Existen posiciones diferentes a las recién expuestas, como la hipótesis de Peter Bürger, que al momento de hablar de arte, se refiere a la Institución- Arte. Es decir, al status social del arte, con un fin determinado (sea ser objeto de culto, de representación o de representación de la autoconsciencia), una producción (colectivo-artesanal o individual) y una recepción (colectiva -sacra o profana- o individual):

¹⁷ *Ibid.*, p.48.

¹⁸ M. Calinescu, *Cinco caras de la Modernidad*, p.100.

¹⁹ *Ibid.*, p. 110.

Mi tesis es que únicamente la vanguardia permite conocer determinadas categorías generales de la obra de arte en su generalidad, que por lo tanto desde la vanguardia pueden ser conceptualizados los estadios precedentes en el desarrollo del fenómeno arte en la sociedad burguesa, pero no al contrario, esta tesis no significa que todas las categorías de la obra de arte sólo alcancen pleno desarrollo con el arte de vanguardia; más bien descubrimos que las categorías esenciales para la descripción del arte anterior a la vanguardia (por ejemplo, la organicidad, la subordinación de las partes a un todo) son negadas precisamente por las obras de vanguardia. Así pues, no se puede aceptar que todas las categorías (y lo que implican) conozcan un desarrollo similar.²⁰

Asimismo, además de presentar una crítica contra los que afirman que el análisis de las institución-arte debe hacerse en (y desde) las obras, y contra quienes ven en éstas reflejos ajenos al arte, Bürger propone una tercera posibilidad que, al salirse del análisis de los objetos-arte, se preocupa más bien por la relación entre estos y los discursos que los sostienen como tales, en su dimensión histórico- social:

Historizar una teoría quiere decir algo distinto: investigar la relación entre el desarrollo de los objetos y las categorías de una ciencia. Así entendido, el carácter histórico de una teoría no consiste en expresar el espíritu de una época (su aspecto histórico) ni en que incorpore partes de teorías pretéritas (historia como prehistoria del presente), sino en relacionar el desarrollo de los objetos con el de las categorías. Historizar una teoría estética quiere decir captar esta relación.²¹

De esta manera podríamos cuestionarnos o reflexionar en torno a la bifurcación de si las obras de arte reflejan a una sociedad o si deben ser analizadas al margen de la misma. Es importante poner en evidencia la construcción teórica previa que permite al autor sacar estas primeras conclusiones. Él mismo se basa en la crítica marxista como postulado

²⁰ Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, pp.57- 58.

²¹ *Ibid.*, p.52.

superador a la hermenéutica.²² Si ésta juzga la poca reflexión de la ciencia tradicional, y basa su sustento discursivo a partir de la tradición, falla en superarse como una crítica a la función social. En cambio la crítica de la ideología permite ver esta última y entonces revelar su carácter contradictorio:

Las ideologías no son mero reflejo de determinadas relaciones sociales; forman parte del todo social como resultado de la praxis de los hombres. (...) El concepto de crítica que nos proporciona el modelo marxiano merece también ser destacado. La crítica no se concibe como un modo de juzgar que opondría bruscamente la verdad particular a la falsedad de la ideología, sino un modo de producir conocimientos. La crítica trata de separar la verdad de la falsedad de la ideología. (...) Hay, pues, un momento genuino de verdad en la ideología existente, pero sólo la crítica puede descubrirlo.²³

Desde aquí sí podemos comenzar a comprender más claramente la definición de vanguardia según Peter Bürger. Para eso es necesario que nos refiramos al concepto de autonomía del arte; con esto lo que el autor nos quiere decir es “que la autonomía se refiere aquí al modo de función del subsistema social artístico: su independencia (relativa) respecto de la pretensión de aplicación social”.²⁴ Bürger nos presenta una imagen del proceso de autonomización muy característico de la institución-arte burguesa:

... no hay que interpretar la separación del arte de la praxis vital y la simultánea diferenciación de una esfera especial del saber (el saber estético) como tránsito lineal (no hay fuerzas contrarias importantes), no como un tránsito dialéctico (algo así como una autorrealización del arte). Antes bien conviene subrayar que el status

²² Los autores que Bürger considera en esta propuesta son: Hegel y el concepto de verdad; Marx y sus críticas al primero, sobre todo en relación al concepto de ideología. Gadamer y sus desarrollos sobre la hermenéutica y Habermas y sus críticas a la sobrevaloración de la tradición en Gadamer. Así como los debates sobre la posibilidad de una estética materialista entre Adorno, Lucaks y Benjamin.

²³ Bürger, *op. cit.* 19, p. 41.

²⁴ *Ibid.*, p. 66.

de autonomía del arte no aparece con facilidad, sino que es fruto precario del desarrollo de la sociedad en su totalidad.²⁵

De esta manera podemos acercarnos y entender la vanguardia. Ésta se conforma como autocrítica del arte: si la vanguardia puede continuar con la autonomía de lo estético por sobre la “pretensión de aplicación social”, puede también separar de esto el alejamiento de una praxis vital, logrando una ruptura con lo anterior. No preguntamos entonces por qué esta ruptura es tan importante que otorga a la vanguardia un rol fundamental para el conocimiento de la historia del arte. Creemos que dicho rompimiento implica no sólo la superación de un estilo estético que se relacione mejor con la institución-arte, sino el rechazo a los valores fundamentales que lo rigen, y por ende al lugar del arte en la sociedad burguesa. Como nos dice Helio Piñón en el prólogo: “la crítica esencial de la vanguardia respecto del arte tradicional es la propuesta de criterios de belleza totalmente distintos”.²⁶

Ahora bien, resulta importante a la hora de querer comprender los designios surrealistas, conocer o echar una leve mirada a las que fueron sus raíces. A continuación revisaremos de manera breve el fenómeno Dada, para luego retomar las visiones del Surrealismo.

Dadaísmo

El dadaísmo surge en Zurich (Suiza), el año 1916, y se atribuye su creación al artista Tristan Tzara. Se dice que el nombre “dadá” no significa nada, que es el balbuceo de un niño:

El nombre surgió de la siguiente manera: alguien señaló a ciegas en un diccionario con un cortaplumas, y la pluma se detuvo en la palabra *dadá*, nombre que dan los niños a un caballito de madera. Todos adoptaron así el nombre que, por casualidad, se incorporaba a su programa. Pero la casualidad revestía de cierto sentido, porque

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 17.

el niño da el nombre *dadá* a esto, a esto otro y a aquello. Y los que también persiguen al dadaísmo, en un juego absurdo, reemplazan una cosa por otra. Experimentan con el azar como recurso de “descomposición” de la lógica y la liberación del inconsciente.²⁷

Dentro de las similitudes entre Dadá y otras vanguardias, nos parece importante distinguir el afán de ruptura, el gusto por la provocación y el escándalo. Es importante también destacar el sentido del humor, ya que aparentemente los dadaístas no tomaron nada en serio, incluyendo al arte; y sobre todo creyeron en la necesidad de incorporar zonas no reconocidas por el “sentido común” y explorar las fronteras entre lo humano y lo inhumano. Fueron auténticamente rebeldes, y dicha actitud les condujo a cuestionar la lógica, las convenciones estéticas o sociales, el sentido común. Creyeron fervientemente en que diferencias absurdas fueron las que condujeron a la guerra, y ante esto promovieron liberar la “fantasía de cada individuo”, a través de desinhibiciones y del lenguaje incoherente. Se cree que en el fondo, el gran papel de Dadá fue preparar el camino para el Surrealismo.

En el año 1913, en sus *Meditaciones Estéticas*, Apollinaire sostuvo: “Ante todo, los artistas son hombres que quieren volverse inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no se encuentran por ninguna parte en la naturaleza”.²⁸

Entendemos esta idea como una nueva propuesta de valoración del gusto y un juicio estético totalmente diferente al que se mantuvo alrededor del arte hasta ese entonces. Los dadaístas también quisieron crear nuevas miradas ante la realidad, promoviendo la inversión de la lógica e intentando impulsar un cambio en la sensibilidad y en la racionalidad. De allí que muchos se refirieran a ellos como “degeneradores” del arte, “deshumanizadores” del gusto. Es necesario, escribe Marinetti en 1912, “escupir todos los días sobre el altar del arte. Nosotros entramos en los dominios ilimitados de la intuición libre”. Esta consigna va a tomar fuerza en el Dadaísmo, sobre todo en el manifiesto escrito en 1918 por Tristan Tzara, donde se invita a odiar la objetividad crasa y la armonía, “esa

²⁷ Walter Hess, *Documentos para la comprensión del arte moderno*, p. 189.

²⁸ Guillaume Apollinaire, *Meditaciones Estéticas: Los pintores cubistas*, p.16.

ciencia que encuentra que todo está en orden”, pues “la lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios”. En el mismo manifiesto Tzara pide “que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos”.²⁹

Al revisar los fundamentos teóricos dadaístas, volvemos a encontrarnos con el siguiente punto: la ferviente ambición de cambios y la necesidad de renovación. De esta manera, el Dadá quiere desconocer las fuentes ancestrales de la lógica occidental, con dualismos tales como “Orden =desorden; ego = no ego; afirmación = negación”.³⁰

Entonces nos encontramos, una vez más, con lo no racional y lo ilógico, la imaginación, la intuición, la espontaneidad, lo inexplicable, la locura, el misterio, el vitalismo: esas zonas oscuras, que ciertamente son opuestas al sistema y a las normas propias de la época. Otro rasgo presente en dadá es la apología del individuo romántico que se burla de las leyes sociales, políticas, estéticas, religiosas, morales, planteando nuevas tablas de valores. “Estoy contra los sistemas, escribe Tzara, el más aceptable de los sistemas es no tener, por principio, ninguno”.³¹

También podemos afirmar que Dadá quiso atacar el lenguaje, su integridad y sus formas de expresión.

En síntesis, la gran contribución del dadaísmo al arte moderno es el incesante cuestionamiento sobre qué es el arte, qué es la poesía, qué es el sentido, partiendo del planteamiento de que todo es una convención que puede ser cuestionada y que por tanto no hay reglas fijas y eternas que delimiten lo artístico. Algunos dicen que gran parte de lo que el arte actual tiene de provocación viene de dada, las tendencias artísticas que utilizan materias propias del *collage* también le deben mucho a Dadá. La diferencia fundamental

²⁹ *Ibid.*, p. 24.

³⁰ Cfr. *Ibid.*, p. 26.

³¹ *Ibid.*, p.20.

gravita en que el arte actual se toma en serio a sí mismo, mientras que el dadaísmo nunca olvidó el humor.³²

En el ámbito de la poesía, el dadaísmo promueve un lenguaje poético libre y sin límites. Tzara propone para la creación de un poema dadaísta, lo siguiente:

*Tomad un periódico.
Tomad unas tijeras.
Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.
Recortad el artículo.
Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forma tal artículo y ponedlas todas en un saquito.
Agitad dulcemente.
Sacad las palabras una detrás de otra, colocándolas en el orden en que salgan.
Copiadlas concienzudamente.
El poema está hecho.³³*

La herencia Dadá tuvo que ver, básicamente, con revistas, proclamas y manifiestos. La gran actividad de este movimiento se centró en las veladas dadá, realizadas en cabarets o galerías de arte en la que se mezclaban fotomontajes con frases aisladas, palabras, pancartas, recitales espontáneos y un ceremonial continuo de provocación.³⁴

Teniendo en cuenta este origen, volvamos a lo que fue el movimiento posterior al Dadá, el Surrelismo. Exploraremos, brevemente, algunas teorías y concepciones del mismo.

Surrealismo

A medida que transcurre el tiempo, el surrealismo se va convirtiendo en historia, brotando de libros y exégesis destinados a investigar sus orígenes y desarrollo posterior. Tenemos a la vista un libro de Anna Balakian, traducido del inglés que encontramos en Talca, el año 2007 en una feria de pulgas. Aunque le faltan algunas páginas y al abrirlo varias de las que quedan se desprenden, consideramos un magnífico tratado para acercarnos al surrealismo. Aunque editado en los años cincuenta, nos parece un excelente texto de iniciación, al menos para los lectores medios, ya que nos acerca de manera simple y

³² <http://www.scribd.com/doc/16267502/Pintura-Del-Siglo-XX-Anterior-a-La-II>.

³³ *Ibid.*

³⁴ Emmet Murphy, *Historia de los grandes burdeles del mundo*, p. 26-27.

didáctica a los principales postulados del movimiento. A lo largo de este apartado, iremos rescatando algunos aspectos señalados dentro de este texto.

La impronta del surrealismo en la sensibilidad moderna es algo indiscutible. Por sus particulares caminos, la literatura y el arte de hoy han logrado asimilar lo impensado e incorporarlo a la realidad habitual. De cierta manera, el surrealismo ha hecho salir a flote todas las corrientes que pretenden manipular el inconsciente en lo cotidiano y establecer la supremacía de lo irracional en el arte. El libro de Balakian sirve para acercarnos a esta lucha y esclarecer sus más remotos antecedentes.

En 1941, André Breton dijo que los rasgos esenciales en la actividad surrealista son: enajenación de la sensación, exploración profunda del azar objetivo (término empleado por los surrealistas para describir las imprevistas y aparentemente ilógicas fuerzas que controlan la sucesión de acontecimientos), y la “gran tradición moderna”, como expresa él. Esta búsqueda de lo desconocido, este combate contra las limitaciones impuestas por la sociedad constituyen el encanto y el interés de la obra de Anna Balakian. Si lo revisamos, nos percataremos que el primer capítulo estudia la “superrealidad” y sigue al movimiento surrealista cuando su rebelión no se dirige realmente contra el mundo de la materia, contra lo tangible, sino contra el modo de asir de la materia, o sea, a través de la razón y el pensamiento lógico, basados en el concepto de orden, ya sea que se trate de percibir la naturaleza o de imaginar lo “irreal” de la eternidad.³⁵

En el capítulo segundo, Balakian considera importante abarcar el problema de las influencias románticas en cuanto a fuentes literarias de origen para el surrealismo. Muy luego vemos que aún se caminará un extenso recorrido para acercarse al estado de ánimo colectivo que da nacimiento al surrealismo. El romanticismo habría surgido, entonces, como un fondo, un escenario terrible, aunque pasivo, que hará resaltar más agudamente a aquellos que suban a la escena.³⁶ Ya para ese entonces, ciertos poemas de Baudelaire van acompañados por los primeros síntomas surrealistas: una tendencia antisocial, antinatural, unida al deseo orientado a destruir los valores humanos obvios y aceptados.³⁷ Otros autores

³⁵ *Op. cit.* 2, pág. 23.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.* 85.

Tzara y Breton) hacen visible el espíritu de subversión. Hay quienes desconocen al amor y la alegría.

Además de todo lo anteriormente expuesto, Balakian describe la crisis espiritual general que se provocó por las consecuencias del positivismo de Comte. Esta crisis se sintetiza, a criterio de la autora, en las siguientes características esenciales que delatan un cambio en el misticismo del artista: en primer lugar, una inclinación a menospreciar el fenómeno real y a desechar su imitación en el arte, despojando de los conceptos de tiempo, espacio y movimiento. Un segundo aspecto se relaciona con la tendencia a lo deshumanizado, a través del alejamiento de las emociones, que se expresa en el repudio de la felicidad e inclinaciones antisociales; y un rechazo de ciertos procesos mentales: percepciones razonables, memoria. Y un tercer y último aspecto que revela cambios en la noción de la eternidad, liberando este concepto del de inmortalidad personal, considerando la eternidad como una desviación en vez de una evolución o perfeccionamiento de las entidades naturales, buscándola en la materia en lugar de considerar lo absoluto como la antítesis de la materia.³⁸ Como ya lo hemos dicho en un par de ocasiones, se trata de un cambio radical en la concepción del arte y del trabajo del artista.

André Breton promueve este cambio, presidiéndolo y haciéndolo público en 1924, en el Primer Manifiesto, donde los valores aportados por el Dadaísmo son complementados con concepciones filosóficas de Freud y Marx. Breton pretendió una revolución integral, cuyo principal lema fue "transformar la vida".³⁹ Y propugnó la liberación del hombre y de su capacidad creadora, defendiendo también la liberación de los impulsos naturales del hombre, los cuales han sido reprimidos en el subconsciente por convenciones morales y sociales.

En cuanto al propósito de liberar el poder creador del hombre, y aplicándolo al ámbito artístico, a partir de ese momento se deberá escribir, pintar, crear, etc., con un dictado de pensamiento libre de toda atención racional. Se utilizaron para ello técnicas diversas: la escritura automática (realizada sin reflexión, a veces bajo la influencia de

³⁸ *Ibid.*, pág. 43.

³⁹ http://www.lenguayliteratura.org/ltr/index.php?option=com_content&view=article&id=427:tema-62-las-vanguardias-literarias-europeas&catid=220.

drogas) el collage de frases recortadas al azar de periódicos, la interpretación de sueños, entre otras. Ésta última, muy interesante y valorada por los surrealistas, ya que según Freud, en los sueños aflora el mundo del subconsciente, pero en forma de imágenes ilógicas, cuya estructura patente o superficial es símbolo de contenidos latentes o profundos, en virtud de ciertas transformaciones. De esta manera, se produce una liberación del lenguaje en relación a lo que sería lo normal o lo lógico. En un poema surrealista, por ejemplo, se combinan objetos, conceptos y sentimientos que la razón mantiene aislados; asociaciones libres y espontáneas de palabras, metáforas extrañas, etc. Es un lenguaje que no se dirige a nuestra razón, sino que intenta aflorar desde nuestros sentimientos y desde nuestro inconsciente. Ante un poema de este tipo, el lector no comprende, pero puede recibir fuertes impactos que le produzcan emociones profundas. En este sentido, el surrealismo inauguró también un nuevo modo de leer.

Como ya lo mencionamos, en el año 1924 Breton escribe el primer manifiesto surrealista y en éste sostiene lo siguiente:

Surrealismo: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.⁴⁰

En el texto de 1928, *El surrealismo y la pintura*, Breton alude al inconsciente como la región del intelecto donde el ser humano no delimita la realidad, sino que forma un todo con ella. El arte no sería, entonces, la representación sino la relación integral del individuo con el todo. Dicha relación es lo que Breton dio a conocer como azar objetivo, en que el deseo del individuo aflora imprevisiblemente en el sueño, presentándose en él las imágenes más disímiles que se nos revelan secretamente. El surrealismo plantea introducir esas imágenes a la esfera del arte a través de ejercicios mentales libres, sin la intromisión normativa de la conciencia y la moral. De ahí que acuda al automatismo como método, ya que en esta práctica se recogen en buena medida las prácticas espiritistas, aunque

⁴⁰ André Breton, *Manifiestos del Surrealismo* (traducción y notas de Aldo Pellegrini), p. 28.

modificando su interpretación: lo que habla a través del médium no son los espíritus, sino el inconsciente.

Durante algunas sesiones de automatismo, Breton y Soupault escribieron *Los Campos Magnéticos*, que publican en 1921 como una primera muestra de escritura automática. Ese mismo año, Breton publica *Pez soluble*, el que contiene en el final del séptimo cuento lo siguiente: "Héme aquí, en los corredores del palacio en que todos están dormidos. ¿Acaso el verde de la tristeza y de la herrumbre no es la canción de las sirenas?".⁴¹

Por último, y en relación a fechas importantes, en 1929 Breton proclama el *Segundo Manifiesto Surrealista*, en el que critica a intelectuales y artistas como Masson y Francis Picabia. Luego, en 1936 destituye a Dalí de movimiento debido a sus tendencias fascistas. En 1938, junto con León Trotski y Diego Rivera, Breton firma el *Manifiesto por un Arte Revolucionario Independiente*.⁴²

Prácticas Surrealistas

El surrealismo heredó del dadaísmo el interés por algunas prácticas de la fotografía y la cinematografía, así como la fabricación de algunos objetos. Promovieron el *collage* con ensambles, para la época, ilógicos entre determinados objetos, como los poemas visuales de Max Ernst. Este último ideó el *frottage* (dibujos obtenidos por el frote de superficies rugosas contra el papel o el lienzo) y lo aplicó en grandes obras como *Historia Natural*, pintada en París en 1926.⁴³

Otra actividad que surgió dentro de este movimiento fue la llamada *cadáver exquisito*, en la que varios artistas dibujaban las distintas partes de una figura o de un texto sin ver lo que el anterior había hecho pasándose el papel doblado. Las creaciones resultantes pudieron servir de inspiración a Miró.⁴⁴

⁴¹ *Op. cit.* 4, p. 14.

⁴² <http://www.ciber-arte.com/movimientos/surrealismo.htm>

⁴³ *Op. cit.* 4, p.23.

⁴⁴ Cfr. *op. cit.* 7, p. 16.

Respecto a cuestiones estrictamente literarias, el surrealismo supuso una revolución en el lenguaje y la contribución de nuevas técnicas de composición. Como este movimiento no se casó con ninguna tradición cultural, renegó de la métrica y adoptó la expresión poética del versículo, siendo éste un verso de extensión indefinida y sin rima. Asimismo, y con este carácter de libertad, el movimiento buscó inspiración en las fuentes de la represión psicológica (sueños, sexualidad) y social. Para ello recurrieron a la escritura de sueños, la escritura automática y originaron búsquedas y asociaciones nuevas que constituyeron “la imagen visionaria”. Desde una visión léxica, también el lenguaje se renovó, dando cabida a campos semánticos nuevos, enriqueciendo también a la retórica con nuevos procedimientos expresivos.⁴⁵ Otros optaron por seguir el camino del “azar objetivo” y crearon sus propios métodos de inspiración contrarios al automatismo. Como observó Jacqueline Chénieux – Gendron: “que el término surrealista pudiese ser empleado durante algún tiempo en lugar de automático, demuestra que la definición de la actividad surrealista gira en torno a la del automatismo”.⁴⁶

Inversamente a la notoriedad de las vanguardias, lo que nos llama la atención de los inicios del surrealismo es, más bien, un cierto retraso en la conceptualización de las formas. En sentido práctico, el surrealismo existe, al menos, desde 1922 (*Entre des médiums*, donde el término “surrealismo” ya se representa como el “automatismo psíquico”); incluso atreviéndonos a decir que desde 1919 (la escritura de los *Champs magnétiques*). El *Manifeste du Surrealisme* en 1924 aparece con un esfuerzo retrospectivo para definir el “espíritu” del movimiento y la definición que propone tiene resonancias extrañamente anacrónicas.⁴⁷

La constante tangente del surrealismo fijó su mirada en variados aspectos, desde los juegos verbales a la acción política, desde la exaltación del amor único a la pintura del "modelo interior", del automatismo psíquico a la crítica filosófica y social. No es extraño que uno de los textos elementales del movimiento haya tenido por nombre *Los vasos comunicantes*. Tampoco debería sorprendernos la influencia que el surrealismo tuvo

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Chénieux - Gendron, J., *El Surrealismo*, p. 29.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 158.

profunda y decisivamente sobre muchos poetas que, sin embargo, nunca fueron propiamente surrealistas. Se considera esta influencia particularmente notable en la poesía española e hispanoamericana. Hay un período en que la poesía de Lorca, Aleixandre, Neruda, Cernuda y otros fue marcada por el surrealismo, pasando lo mismo en México con la poesía de Villaurrutia, Novo, Owen y Ortiz de Montellano. Aunque por momentos estos poetas se inclinaron por la veta surrealista, ninguno de ellos fue surrealista, teniendo en cuenta que este movimiento fue una actitud vital, total (ética y estética) que se expresó en la acción y la participación. De ahí que la mayoría de estos poetas no obstante hayan puesto de manifiesto sus afinidades eventuales con el lenguaje y las ideas de la poesía surrealista no pueden confundirse con una actitud realmente surrealista.⁴⁸

Lo que queremos reiterar es que este fenómeno llevó a que el ser humano descubriera, en casi todos los ámbitos del quehacer intelectual (ya sean científicos, técnicos, artísticos o espirituales) conocimientos que sólo existían en los sueños o en otros lugares totalmente inaccesibles para el hombre del periodo finisecular. Fundamentales fueron los postulados de Freud, Nietzsche, Einstein, Reverdy, Huidobro y Picasso. Del mismo modo, la vanguardia condujo a las personalidades contemporáneas de 1900-1920, a replantearse el sentido y la finalidad de la creación artística. Ya no fue necesario seguir expresándose entre los límites de los esquemas y los dogmas tradicionales. Fue posible y se llevó a cabo el acto libre de crear.⁴⁹

Ahora bien, es importante tener en cuenta que, como espacio de agitación y transformación, las vanguardias fueron guía, propuesta e innovación ante el decaimiento de los fundamentos absolutistas occidentales. De manera que el esoterismo, la magia, las tradiciones y costumbres populares exóticas de África, Asia, Oceanía y Latinoamérica, los *mediums* espiritistas, las revelaciones poéticas, las rebeliones contra la geometría euclidiana, los paisajismos precolombinos, las técnicas poéticas y pictóricas orientales, entre otros muchos elementos, fueron rescatados para fundar realidades y visiones distintas sobre el hombre. Sus *collages* se basaron en expresiones culturales y estéticas que fueron en busca de “otras” verdades. Por ello, la poesía tiene una función de vidente, tal como lo

⁴⁸ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁹ *Ibid.*

había diagnosticado Rimbaud. Se quiso llevar al hombre a zonas aún no exploradas, ahondar en abismos y cimas aún no pensadas ni descubiertas. De esta manera, el poeta pasa a ser un “iluminado”, siendo su instrumento la imagen que ataca a la lógica. Esta imagen abre el universo al hombre, e ilumina el camino para llegar a lo “maravilloso”. Para Breton, lo Maravilloso es “siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello”.⁵⁰ Experimentos y juegos que caminan desde reivindicaciones del humor como arma subversiva e inconformista, pasando por escrituras automáticas, *collages* escritos o visuales; acercándose al *frottage* de Max Ernst o proclamando poemas colectivos y diálogos surreales, para, por fin, desembocar en actuaciones críticas.

Por otra parte, el tema de la ciudad ha sido atendido por los vanguardistas con una cierta actitud paradójica que, a nuestro parecer, se sitúa entre la aceptación y el rechazo. La evidente secularización que el siglo comenzó a manifestar en el plano estético, la ruptura con lo concebido como urbano, los rápidos cambios estructurales que se fueron dando a conocer en el ambiente citadino, hizo del vanguardista un ser ansioso de asimilar estas enajenaciones en movimiento, así como también de rechazar los ambientes de soledad, masificación y anonimato que la ciudad ofrece. Al parecer, las sensaciones iban desde la excitación al terror. Ejemplos como el de Baudelaire frente a los bulevares del alcalde Haussmann, o Rimbaud queriendo “ser absolutamente moderno”; Poe dándose un baño de multitud, José Asunción Silva, provinciano en París, dan cuenta de algunas sensibilidades de finales del siglo XIX que sintieron los primeros aletazos de la ciudad burguesa en vías de masificación.⁵¹

Creemos que el ansia de habitar y querer comprender la ciudad masificada ha sido una herencia cultural de las vanguardias, ya que han sido éstas quienes experimentaron y asimilaron una ciudad construida bajo estructuras económicas burguesas, lo que trajo como consecuencias conglomeraciones caóticas, cuyos resultados habrían sido la cosificación y enajenación del hombre. El surrealismo jamás fue indiferente a estos sucesos, y sus integrantes usaron instrumentos críticos frente a la enajenación capitalista, imponiéndose

⁵⁰ *Op. cit.* 30, p. 29.

⁵¹ *Op. cit.* 15, p. 107.

(como ya lo mencionamos) vía la ruptura, la transgresión, la rebeldía y la revolución. Es importante también destacar la presencia de otras actitudes o valores: la utopía y el sueño, la imaginación y la libertad, ya que éstos también estaban en contra de las sensibilidades masificadas. El hombre de acción capitalista se enfrentó a la acción poética vitalista.⁵²

Walter Benjamin aporta significativos estudios en relación a las vanguardias. En su ensayo *Imaginación y Sociedad*, Benjamin expone la manera en que Breton dio intención al quehacer surrealista, queriendo romper con la manera de comunicar determinadas formas literarias al público o, como afirmara, “se ha hecho saltar desde dentro del ámbito de la creación literaria en cuanto que un círculo de hombres en estrecha unión ha empujado la “vida literaria” hasta los límites extremos de lo posible”.⁵³ El surrealismo comenzaba a insertarse dentro de una dinámica en la que la sociedad luchaba por ser dominante, a sabiendas del riesgo de desmoronarse. Al parecer, para los surrealistas esta situación (la creación y el quehacer literario en medio de conflictos sociales) tomaba importancia cuando ella aparecía manifestada en los sueños, donde todo parecía más integral:

La vida parecía que sólo merecía la pena vivirse cuando el umbral entre la vigilia y el sueño quedaba desbordado como por el paso de las imágenes que se agitan en masa; el lenguaje era sólo lenguaje, si el sonido y la imagen, la imagen y el sonido se interpretaban con una exactitud automática, tan felizmente que ya no quedaba ningún resquicio para el grosor del “sentido”.⁵⁴

Benjamin sostiene que para Breton y los surrealistas, tanto el lenguaje como la imagen tiene una procedencia interior: “Calma, quiero adentrarme donde nadie se ha adentrado. Calma, tras de ti, lenguaje amadísimo”.⁵⁵

El surrealismo apunta directamente a una experiencia basada en la praxis de la manifestación, de la consigna, del documento, pero jamás de teorías. Dichas experiencias tienen estrecha relación y los estados inconscientes que podrían causar el consumo de un alucinógeno.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Walter Benjamin, *Imaginación y sociedad* en *Iluminaciones I*, p. 44.

⁵⁴ *Ibid.*, p.45.

⁵⁵ Breton en *Ibid.*

Por otro lado, Walter Benjamin rescata una nueva característica: la iluminación profana, opuesta a la iluminación religiosa, donde la superación creadora no se encuentra necesariamente en el consumo de estupefacientes. En *Nadja*, Breton ilustra algunos rasgos fundamentales de esta iluminación profana, destacando de sobremanera la actitud de apertura, amplitud, exhibicionismo moral, desechando la reserva y la discreción.⁵⁶

Otro aspecto importante mencionado en este ensayo vincula al surrealismo con “el reino mágico de las palabras”,⁵⁷ que se hace visible en experimentos de transformación fonética y gráfica.

No hay nada moderno en la poesía que corresponda a la rapidez y simplicidad con que todos nos hemos acostumbrado a designar por medio de una sola palabra entidades tan complejas como una multitud, un pueblo, el universo. Pero los poetas actuales llenan esta laguna; sus creaciones sintéticas producen nuevas realidades cuya manifestación plástica es tan compleja como la de las palabras para lo colectivo (Apollinaire, *L'epirit nouveau et les poètes*).⁵⁸

El surrealismo recorrió un camino de claridad y evolución dialéctica, aunque lejano a las comodidades políticas y sociales. “La enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu desempeña un papel capital, importante en esta transformación de una actitud contemplativa extrema en una oposición revolucionaria”.⁵⁹ Dicha enemistad y el desarrollo de varios acontecimientos históricos han situado a esta vanguardia en la izquierda revolucionaria, presente también de cierta manera en algunos postulados de Mandrágora que veremos más adelante.

Los surrealistas muestran un concepto radical de libertad, ya que sostiene que ella “sólo se compara con miles de durísimos sacrificios y que, por tanto, ha de disfrutarse mientras dure, ilimitadamente, en su plenitud y sin ningún cálculo pragmático”⁶⁰. De esta manera, la vanguardia pretende la revolución por medio de la “ebriedad poética”. Benjamin

⁵⁶ Cfr. *Ibid.*, pp. 46- 47.

⁵⁷ *Ibid.* 52.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 57.

propone esta actitud con la cuestión “¿política poética?”, agregando también que el vanguardista protesta por la situación e imagina un mundo mejor para sus hijos, como un poema de primavera.⁶¹

Volviendo a la iluminación profana, es importante recalcar la dialéctica entre el cuerpo y la imagen en la mentalidad surrealista. “Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace excitación corporal colectiva y todas las excitaciones corporales de los colectivos se hacen descarga revolucionaria, entonces, y sólo entonces, se habrá superado la realidad, tanto como el manifiesto comunista exige”.⁶²

Los surrealistas, dice Benjamin, son los únicos que han comprendido sus órdenes actuales. “uno por uno dan su mímica a cambio del horario de un despertador que a cada minuto anuncia sesenta segundos”.⁶³

En lo personal, nos resulta atractiva la constante actitud de las vanguardias traducida en la desenvoltura, el cinismo elegante, la teatralidad, la “fe” en la moda, el desconcierto, el oportunismo, el sincretismo, y varias otras características que siguen vigentes en nuestra época.

Ahora bien, en el siguiente capítulo revisaremos la presencia de las vanguardias en la poesía y literatura hispanoamericanas, que se hicieron presentes en varios movimientos, los cuales asumen la ya mencionada concepción de la ruptura como forma moderna de perturbar y desarticular no sólo los lenguajes tradicionales, sino el punto de vista del artista y su visión ética. El creacionismo, liderado por Vicente Huidobro, se relacionó con las corrientes europeas de vanguardia y fue el puente para que Mandrágora diera el paso y se convirtiera en un movimiento surrealista por empuje propio.

⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

⁶² *Ibid.*, p. 61- 62.

⁶³ *Ibid.*, p. 62.

CAPÍTULO SEGUNDO
LA LLEGADA DEL SURREALISMO A LATINOAMÉRICA.
VICENTE HUIDOBRO Y EL CREACIONISMO

Sobre el surrealismo hispanoamericano

El surrealismo ha sido la manzana de fuego en el árbol de la sintaxis
El surrealismo ha sido la camelia de ceniza entre los pechos de la adolescente cada noche
poseída por el espectro de Orestes
El surrealismo ha sido el plato de lentejas que la mirada del hijo pródigo transforma en
festín humeante de rey caníbal
El surrealismo ha sido el bálsamo de Fierabrás que borra las señas del pecado original en
el ombligo del lenguaje
El surrealismo ha sido el escupitajo en la hostia y el clavel de dinamita en el confesionario
y el sésamo ábrete de las cajas de seguridad y las rejas de los manicomios
El surrealismo ha sido la llama ebria que guía los pasos del sonámbulo que camina
de puntillas sobre el filo de sombra que hace la hoja de la guillotina en el cuello de los
ajusticiados
El surrealismo ha sido el clavo ardiente en la frente del geómetra y el viento fuerte que a
medianoche levanta las sábanas de las vírgenes
El surrealismo ha sido el pan salvaje que paraliza el vientre de la Compañía de Jesús
hasta que la obliga a vomitar todos sus gatos y diablos encerrados
El surrealismo ha sido el puñado de sal que disuelve los tlaconetes del realismo socialista
El surrealismo ha sido la corona de cartón del crítico sin cabeza y la víbora que se desliza
entre las piernas de la mujer del crítico
El surrealismo ha sido la lepra del Occidente cristiano y el látigo de nueve cuerdas que
dibuja el camino de salida hacia otras tierras, otras lenguas y otras almas sobre las
espaldas del nacionalismo embrutecido y embrutecedor

El surrealismo ha sido el discurso del niño enterrado en cada hombre y la aspersión de sílabas de leche de leonas recién paridas sobre los huesos calcinados de Giordano Bruno
El surrealismo ha sido las botas de siete leguas con que se escapan los prisioneros de la razón dialéctica y el hacha de Pulgarcito que corta los nudos de la enredadora venenosa que cubre los muros de las revoluciones petrificadas del siglo XX
El surrealismo ha sido esto y esto y esto y esto
pero aquí
cierro la llave de la enumeración, abro el cajón de las retribuciones, saco unas orejas y colas de burro y adorno con ellas a varios críticos y revisteros locales.

Octavio Paz, *Esto y esto y esto*.

Después del anterior y sutil paseo por las vanguardias y el surrealismo, nos resulta necesario exponer los acontecimientos que rodean a la llegada del Surrealismo a Chile y posteriormente el nacimiento de Mandrágora. En este capítulo presentamos el contexto político, social y cultural que rodea a este grupo de jóvenes poetas y la influencia vital de Vicente Huidobro.

En Hispanoamérica, el surrealismo fue mirado con atención por los intelectuales españoles de los años treinta. En ese entonces, ya estaba el precedente de Ramón Gómez de la Serna, quien usaba algunas técnicas que se acercaban al surrealismo, como la greguería. Al parecer, el primer escritor en adoptar sus hábitos fue José María Hinojosa, autor de *La flor de California* (1928), obra pionera de prosas narrativas y oníricas.

Varios poetas de la generación del 27 se vieron atraídos por las formas expresivas del surrealismo. Su inclinación es visible en libros como en la sección tercera de *Sobre los ángeles* y en *Sermones y moradas* de Rafael Alberti; en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca y *Un río, un amor* y *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda⁶⁴. Otros, como Miguel Hernández, tuvieron una efímera etapa surrealista, y durante la posguerra la huella surrealista se vio presente en los poetas del Postismo y en Juan Eduardo Cirlot.

⁶⁴ Cfr. <http://letraherido.com/2105021007surrealismo.htm>.

Actualmente, se dice que existe un cierto postsurrealismo en la obra de algunos poetas como Blanca Andreu.

En las Islas Canarias, la creciente inclinación hacia el surrealismo condujo a la formación, en la década del 30, de la Facción Surrealista de Tenerife. Sus miembros (Agustín Espinosa, Domingo López Torres, Pedro García Cabrera, Óscar Domínguez, Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik) presentaron sus creaciones y puntos de vista en los treinta y ocho números de la revista *Gaceta de Arte*.⁶⁵

Aunque, en sentido estricto, no se le considera surrealista como tal, el poeta y pensador Juan Larrea presenció el nacimiento del movimiento en París y más tarde reflexionó sobre su valor y trascendencia en obras como *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo* (1944).⁶⁶

Ahora bien, en Hispanoamérica el surrealismo contó con el apasionado interés de poetas como el chileno Braulio Arenas y los peruanos César Moro, Xavier Abril, y Emilio Adolfo Westphalen; además de influenciar notoriamente la obra de Pablo Neruda, Gonzalo Rojas y del peruano César Vallejo. En Argentina, el surrealismo cautivó al aún joven Julio Cortázar y produjo un fruto tardío en la obra de Alejandra Pizarnik. El poeta y ensayista mexicano Octavio Paz ocupa un lugar particular en la historia del movimiento: amigo personal de Breton, dedicó al surrealismo varios ensayos esclarecedores.

Si bien la mayoría de los acontecimientos que rodearon el surgimiento del surrealismo ocurrieron fuera de Chile, precisamente en Europa (la Primera Guerra Mundial, la Revolución Rusa, la Guerra Civil española) y en Estados Unidos de Norteamérica (la Crisis Económica del 1929), los chilenos no podemos olvidar que en nuestro país su repercusión fue bastante directa. No fue suficiente la distancia geográfica para alejar los acontecimientos mundiales: los medios de comunicación como la radio y el teléfono marcaron el inicio de un incesante intercambio de noticias entre el viejo y el nuevo mundo. En este sentido, observamos una relación de ideas y realidades entre nuestro país y gran parte del mundo que no deja de impresionar. Ya para la década del treinta hay definitiva

⁶⁵ Cfr. *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

conexión. No obstante lo anterior, y con la idea de matizar esta relación cultural, es importante reconocer que ni Latinoamérica ni Chile han sido, hoy ni en ese entonces el sujeto directo y protagonista de la génesis cultural de occidente. Creemos que lo importante aquí es el vínculo con el mundo internacional que demostró Chile durante el comienzo del siglo XX, que se fue acrecentando cada vez más a partir de 1930. Al respecto, pensamos que lo más ilustrativo en este acontecer de ideas, propuestas y vicisitudes entre el viejo y el nuevo continente, fue el hecho de que tanto las vías utilizadas, como la rapidez con que estas comenzaron a averiguarse, transformado definitivamente y de manera constante, la nueva realidad del mundo.

Ahora bien, si intentamos una suerte de balance, de absoluto carácter general, y sin pretender ser exhaustivos, se puede decir que este fenómeno de comienzos de siglo -la *Avantgarde*- provocó un quiebre, que por lo demás era su objetivo, con gran parte de las estructuras socio-culturales (artísticas en especial) que habían existido hasta el momento previo a la Primera Guerra Mundial. El siglo XX cortaba con su predecesor:

En medio de un universo que se modifica vertiginosamente, en la época de la segunda revolución industrial y técnica, en medio de una sociedad que parece caótica, en el seno de una naturaleza que se hace aún más incomprensible por el mismo hecho de los descubrimientos científicos, el arte pierde efectivamente su lugar, su alcance; en los tiempos de la civilización de masa, el artista no encuentra ya un sentido evidente a la manera antigua de pensar su obra. La consecuencia de esto no es simplemente la penetración de términos, nociones o problemas de la vida moderna en el arte. Éste rehúsa, en lo sucesivo, concentrarse únicamente con su calidad de arte.⁶⁷

Resumiendo, es posible concluir que ya para fines de la década del treinta, algunos importantes sectores de la sociedad chilena y especialmente los jóvenes del momento, evidenciaron el ambiente de crisis y el ímpetu de cambio propio de la época que estamos revisando.

⁶⁷ M. Szabolsci, “La vanguardia literaria y artística como fenómeno internacional” en H. Verani, *Las vanguardias literarias en Latinoamérica*, p. 9.

Hija de una época turbulenta, la generación del 38 se identifica hoy con el triunfo del Frente Popular y con la masacre del Seguro Obrero (...). En medio de estas convulsiones creció un grupo de jóvenes que sólo podía mirar hacia el futuro. Sintiendo, como nunca, que ya no bastaba con la sensibilidad social y que el mundo exigía un compromiso. La consigna era arriesgarlo todo. Incluso la vida.⁶⁸

Bajo este ambiente lleno de manifestaciones y proclamas colectivas debemos ubicar los inicios del grupo surrealista chileno Mandrágora.

Antes de continuar con esta contextualización, consideramos necesario aclarar un par de situaciones. Lo primero, relacionado con la perspectiva, es que esta tentativa por transformar la realidad (revancha para algunos, revolución para otros, simple cambio para la mayoría), alcanzó, al parecer, a un número importante de la población joven más o menos instruida de la época. Se podría pensar que aquellos que conformaron el conglomerado de intelectuales y artistas que empezó a consolidarse durante los años treinta, donde, como ya manifestamos, el rasgo fue el interés por el cambio.

En otras palabras, dentro del sector generacional que interesa de la sociedad del momento, se formó un contexto cultural dominante que, pese a lo heterogéneo de los participantes y de sus pertinentes propuestas, mantuvo un especial carácter semejante entre ellos, propio también de la actitud de los vanguardistas europeos: la ruptura, el espíritu de renovación, la búsqueda, la consolidación de lo nuevo, etc. “Especialmente los jóvenes políticos, los jóvenes poetas, los jóvenes actores que formaron el Teatro Experimental, los estudiantes del Movimiento Nacional Socialista chileno, los jóvenes católicos de la Asociación Nacional de Economistas y Contadores, como también los mandragóricos, soñaron con la transformación del hombre y de la sociedad”.⁶⁹

Lo decisivo aquí, es que la opción de vida y la alternativa de expresión artística e intelectual que tomaron Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Braulio Arenas y Jorge

⁶⁸ J. Faudez, *Izquierdas y Democracias en Chile: 1932-1973*, p. 15.

⁶⁹ Cfr. S. Villalobos, *Breve Historia de Chile*, p. 196.

Cáceres, como muchos otros de sus coetáneos, y que posteriormente se plasmó, en este caso preciso, en una fértil obra creativa, literaria en lo fundamental, fue realizada bajo el poderoso signo de esta época. Es importante percibir la marca de la generación que nació entre las dos guerras mundiales, vivió la Guerra Civil española y cayó con la crisis económica de 1929; vio nacer el comunismo, habitó el Santiago de fines del parlamentarismo, de la Constitución de 1925, del conflicto social y obrero, la pelea por el poder entre el "León" Alessandri y el "Caballo" Ibáñez; la matanza de la Caja del Seguro Obligatorio, del triunfo del Frente Popular, de la guerrilla literaria, de la definitiva migración de provincia hacia la capital, etc.⁷⁰. A esta juventud, llena de espíritus libres, dentro del quehacer cultural de Chile, intenta clavar la mirada este estudio.

Al igual que en el capítulo anterior, en este apartado también queremos hacer especial referencia a un texto fundamental de Stefan Baciú, a quien consideramos uno de los más importantes críticos del surrealismo latinoamericano, esto debido al rescate que Baciú hace respecto de testimonios y fuentes históricas relacionadas a movimientos y autores surrealistas, junto con una interpretación de sus obras. En su *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, él hace un estudio exhaustivo del surrealismo hispanoamericano, deteniéndose en diversos escritores y sus respectivos países. Por ejemplo, al exponer el surrealismo argentino enaltece la actividad, destreza y sensibilidad de Aldo Pellegrini, el fundador del primer grupo surrealista de lengua castellana. El surrealismo argentino contó con poetas notables y la selección de Baciú es muy amplia (Latorre, Llinás, Molina, Pellegrini, Porchia, etc.). La inclinación del grupo argentino fue sobre todo estética e introspectiva.

La labor del grupo chileno se caracterizó, según Baciú, por estar más orientada hacia la vida pública, queriendo ser más amplia y liberadora. Trabajando de la mano, estuvieron muy cerca de ellos Rosamel del Valle, Gonzalo Rojas y otros. Los surrealistas chilenos publicaron una revista de vital importancia, *Mandrágora*, en cuyo primer número colaboró Vicente Huidobro. Para nosotros, este sólo hecho alcanzaría para evidenciar la inserción de Huidobro entre los precedentes del surrealismo hispanoamericano. Baciú

⁷⁰ *Ibid.*

menciona, entre los colaboradores de *Mandrágora*, al venezolano Juan Sánchez Peláez. Según Baciú, el nacimiento del grupo chileno

“hace pensar en David y Goliat”: 1938 representa el auge del nazi-fascismo, las maniobras de Stalin y la subida al poder de Franco. Desde el grito dadaísta durante la guerra, en Zúrich, en 1916, ningún otro movimiento de renovación se hizo sentir en momentos tan críticos.⁷¹

El mismo autor rescata las ya citadas palabras del mexicano Octavio Paz, quien sostiene que

La actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar; no sólo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los estalinistas y a Neruda. La acción y la obra de Arenas y sus amigos ha sido cubierta por una montaña de inepticias, indiferencia y silencio hostil. La historia espiritual de América Latina está todavía por hacerse.⁷²

Ahora bien, en los otros países del continente no hubo grupos surrealistas (o al menos no tenemos información de ello), pero sí escritores independientes, algunos ya nombrados anteriormente. En Perú, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. En México, Octavio Paz (aunque su actividad surrealista se haya dilatado fuera, durante los años que pasó en París). En Haití, el poeta Magloire Saint-Aude. No obstante, la poesía sólo es una parte de la historia del surrealismo: no podemos dejar de mencionar a los pintores Lam y Matta. En México, además de la presencia de Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon (pintores surrealistas que ya son parte de la historia y la mitología de México), debemos mencionar también a Gunther Gerzso y Alberto Gironella, y habría que añadir a Rufino Tamayo, por un breve periodo (a través de Péret, Breton y Paz) tangencialmente surrealista. Otro surrealista indirecto es Manuel Álvarez Bravo. Sus fotografías son verdaderas *imágenes* de revolución y tergiversación de la realidad.

⁷¹ Cfr. Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, p.21.

⁷² O. Paz, *Los hijos del Limo*, p. 24.

El texto de Stefan Baciú considera dos etapas surrealistas: una que corresponde a los predecesores y la otra a los surrealistas. Entre los primeros incluye a Tablada, Eguren, Ramos Sucre, Gironde y Huidobro. Nos hemos permitido el beneficio de la duda al ver el caso de Tablada, porque, según el autor, pertenece a la historia de la vanguardia, pero no deja claro si es específicamente la vanguardia surrealista. Otro caso es el de Gironde, poeta de vanguardia, pero cuya obra no está asociada directamente con el surrealismo. Pareciera que Tablada, Gironde y los estridentistas fueran considerados por Baciú sólo como antecedente del movimiento. En el poeta peruano Eguren sí hay un cierto dejo de onirismo que lo hace ver como una especie de antecedente del surrealismo, al igual que sucede con Ramos Sucre. También parece plenamente justificada la caracterización de Huidobro como surrealista y no sólo por su colaboración en *Mandrágora* y su amistad con los surrealistas chilenos (Braulio Arenas ha sido el encargado de la edición de sus *Obras Completas*) sino porque, como en el caso de Reverdy, su poesía anuncia a la de los surrealistas. “Sólo el etnocentrismo europeo explica el escandaloso olvido, en la historia de la poesía francesa, de la figura de Huidobro”.⁷³

Quisimos rescatar esta obra de Baciú, porque es una gran contribución de importancia a la historia del surrealismo hispanoamericano. Desde este punto de vista no es exagerado sostener que el crítico rumano ha hecho una obra que será indispensable para todos los que se interesan en el tema, ya que su juicio acerca del surrealismo hispanoamericano tuvo en cuenta, en primera instancia, la aportación hispanoamericana al surrealismo y, en segundo lugar, la aportación de los poetas surrealistas hispanoamericanos a la poesía en lengua española. Hay que añadir que la actividad surrealista fue colectiva e individual. En cuanto a lo primero, es posible afirmar que en un mundo dominado por el ascenso del nazi-fascismo y en un continente en el que los poetas y los intelectuales habían sido anestesiados y corrompidos por el estalinismo y el realismo socialista, la acción del grupo chileno fue un ejemplo de integridad, lucidez y valentía. En cuanto a lo segundo, para ilustrar lo dicho, basta con citar tres nombres relevantes que son tres obras, tres islas, tres soledades: Antonio Porchia, César Moro y Enrique Molina.

⁷³ Stefan Baciú, *op. cit.*, p. 50.

Intentando dar a entender lo que motiva esta tesis, así como su perspectiva, queremos señalar, sin pretender ser definitivos, algunos antecedentes que nos parecen útiles para entender cómo fueron las primeras décadas del siglo XX tanto en Chile como en el viejo continente. Si bien es cierto que durante tal periodo ocurrieron muchas manifestaciones artísticas y literarias dignas de ser mencionadas, nuestro interés está dirigido, especialmente hacia aquellas demostraciones que encarnan el espíritu de cambio que caracterizó a este particular periodo en Europa y que se expandió por el mundo durante los años venideros, y que tuvo repercusiones en Chile.⁷⁴

En América, como en Europa, se hizo evidente la ruptura con las ideas heredadas del siglo XIX haya sido anterior a la del continente americano, el cambio de paradigma fue un acontecimiento mundial: el hombre quiso cortar con el siglo pasado, y por esta razón, intentó idear tanto nuevos sistemas sociales, económicos, políticos como novedosas manifestaciones artísticas e intelectuales. Todo esto con la ilusión de cambiar el mundo, con la voluntad de mejorar al ser humano; es decir, con la idea de transformar la realidad.⁷⁵

Personajes claves del momento histórico mundial que se está analizando, fueron figuras tan célebres como Albert Einstein con su teoría de la relatividad; Sigmund Freud y su psicoanálisis; Fredrich Nietzsche y su influencia con ideas como la del superhombre y la muerte de Dios; Guillaume Apollinaire y "*Las Tetas de Tiresias*" ("justamente el hombre que había presentado y cantado el esplendor de este nuevo siglo..."⁷⁶); Vicente Huidobro con su creacionismo y su manifiesto *Non Serviam*, André Breton y el surrealismo, Pablo Picasso y el cubismo pictórico, sólo por nombrar algunos.

Ahora bien, desde una perspectiva menos formal, reiteramos que los vanguardistas, en general, fueron personas que motivaron el nacimiento y fortalecimiento de gran parte de las corrientes innovadoras en materia del pensamiento y del arte. Fueron estas tendencias las

⁷⁴ Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la Vanguardia en Chile: La década del centenario*, p. 45

⁷⁵ Jack Spector, *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*, p. 3.

⁷⁶ Revista *Mandrágora*, núm. 4, Julio de 1940, p.11.

que sacudieron al mundo desde el inicio de la Primera Guerra Mundial hasta el lanzamiento de la bomba atómica.

A pesar de que el desarrollo cultural chileno durante el segundo cuarto del siglo XX constituye el contexto de nuestro interés central (el grupo Mandrágora), debemos referirnos a sucesos ocurridos especialmente en el viejo continente y Estados Unidos, ya que ellos explican, de alguna manera, las grandes corrientes de pensamiento y creación artística que aparecieron posteriormente en Chile. Revisaremos muy brevemente aquellos acontecimientos que tocaron a gran parte de la población mundial.

Las raíces

Dado el ambiente que Europa y Estados Unidos dejaron al comenzar la década del treinta, es necesario volver a Chile, particularmente a Santiago durante los años posteriores al centenario de la Independencia, para que así se entienda cómo se fue gestando hacia 1930, la situación nacional en que emergen grupos como Mandrágora. Habría que mirar hacia atrás hasta llegar a las consecuencias de la Guerra Civil de 1891, a los últimos momentos del parlamentarismo, al tema social y a la cuestión obrera, al sindicalismo que comenzaba a iniciarse, al término del apogeo del salitre y sus efectos, a los primeros síntomas de crisis que comenzaban a manifestarse en ciertos sectores de la sociedad. También a los continuos cambios de gabinete y, como lo hemos mencionado anteriormente, a las repercusiones de lo que sucedía en Europa: su guerra, sus muertes, su vanguardia artística, su marxismo, su comunismo, etc.

A pesar de que Chile parecía depender solamente del salitre y de una industrialización incipiente, el país aparentaba ser económicamente rentable:

No sólo era la principal fuente de ingresos, sino que proporcionaba casi la mitad de las entradas ordinarias del gobierno y significaba alrededor del 25 por ciento del Producto Interno Bruto. La minería del salitre era también una gran fuente de

empleos y proporcionaba entre 40.000 y 60.000 ocupaciones, lo cual constituía más del 5 por ciento de la fuerza de trabajo total.⁷⁷

En relación a la política, es importante tener en cuenta que los años veinte se iniciaron con el apogeo del fascismo en Europa y del comunismo en la Unión Soviética. Respecto a la situación en Chile, este momento comenzó con el fin del parlamentarismo y la instauración de una nueva Constitución, la de 1925, con Arturo Alessandri Palma, conocido popularmente como el “León de Tarapacá”, y con Carlos Ibáñez del Campo, el “Caballo”, quienes se disputaban el poder y la dirigencia del país. Es necesario recordar también la aparición de nuevos protagonistas en el campo social y político: las juventudes estudiantiles y el proletariado. Además el caos fiscal del gobierno era enorme y pesaba el evidente interés de las distintas ramas de las Fuerzas Armadas por pelearse el poder estatal. Los militares en 1924, los Navales en 1931 y los Aviadores en 1932.⁷⁸

No obstante, y a raíz de la situación económica y política del país, el ambiente cultural comenzaba a notarse con expectación. La modernidad se instalaba de a poco en Santiago y pensaba quedarse. Durante esos años la crítica al sistema se elevaba cada vez más, haciéndose notar en la aceptación de nuevos modelos y de paradigmas modernos. En palabras Braulio Arenas, declaradas en sus *Actas Surrealistas*, el ambiente era muy singular y estimulante.

Ese término moderno se convertía en pan cotidiano, en la explicación de todo. Era moderno el traje corto de las mujeres, la melena a lo garzón, los cigarrillos turcos, las boquillas de treinta centímetros, la práctica de los deportes, las quirománticas, el cemento, el salto alto, los empresarios, los ejecutivos, la teoría de la relatividad, los cow-boys, los rascacielos, el psicoanálisis, la *Montaña mágica*, las reinas norteamericanas de la salchicha, los príncipes arruinados, los grandes ventanales a lo Mondrian, los fetiches africanos, los Rayos x, el Ballet Ruso, los gangster de Chicago, los automóviles de carrera, los divorcios, el urbanismo de Le Corbusier, el Charleston, el tiempo perdido de Proust, el gramófono, la radio, Rodolfo Valentino,

⁷⁷ M. Góngora, *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, p. 149.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 150.

el teléfono, el tango, el Ulises de Joyce, las actrices de cine, las quiebras de los banqueros. Todo era moderno, es decir, de todo se echaba mano para olvidar, o para pretender olvidar la pesadilla de la guerra recién pasada, todo era moderno, como la droga, para afrontar este nuevo siglo que se venía encima, y al cual ya se presentía con sus espectros amenazantes: con el hambre, con la contaminación atmosférica, con la explosión demográfica, con la bomba atómica, con el genocidio, etc.⁷⁹

Ahora bien, si en Chile hubo un rasgo que caracterizó el espíritu de los intelectuales de la época, especialmente en el año 1938, y que anteriormente fue síntoma de los vanguardistas europeos, fue la ruptura con el orden establecido del período anterior; y no sólo en los aspectos políticos, sino en todos los ámbitos. Popularmente se sabe que los nacidos a principios del XIX y que vivieron su adolescencia y juventud en Chile durante los años treinta y cuarenta, han sido considerados críticos e innovadores por excelencia. Para describir la personalidad que caracterizó a gran parte de los jóvenes instruidos del momento, nos parece muy útil la opinión de Mario Góngora, que es bastante ilustradora del conjunto:

La generación intelectual que se formó hacia 1931-1945 se sintió en total ruptura con la generación anterior y, por tanto, con la herencia decimonónica bebiendo con ansiedad del tiempo contemporáneamente vivido en Europa, particularmente en Francia, España y Alemania. Es un caso interesante de brecha en la continuidad de la consciencia histórica digna de ser estudiada como tal, no solamente en el pensamiento político, religioso e histórico, sino también en Poesía y Arte.⁸⁰

La aparición de *Mandrágora* es resultado de ese estado de cosas y se presenta como un acontecimiento preciso dentro de varias expresiones intelectuales y artísticas de la época. Es éste un hecho puntual dentro de la serie los cambios que se dieron en el contexto sociocultural dominante.

Teniendo en cuenta todos los antecedentes expuestos anteriormente, los nacionales

⁷⁹ Arenas, B., *Actas Surrealistas*, p.116.

⁸⁰ *Op. cit.* 9, p. 157.

y los internacionales, nos resulta importante enfatizar que a partir de aquellos años en Chile florecieron muchas y variadas expresiones que intentaron interpretar y dar sentido a la realidad nacional del momento. Estas manifestaciones abarcaron los más variados ámbitos: literarios, políticos, musicales, arquitectónicos, sociales, militares, científicos, religiosos, historiográficos, poéticos, culturales, deportivos, teatrales, etc. Se generaron nuevas tendencias y otras voces se dieron a conocer en el país.

Ahora bien, el contexto político que rodeó a Mandrágora y a muchos otros jóvenes del momento estuvo marcado por el Frente Popular y su propuesta en la conducción del estado chileno y en la reestructuración de las bases económicas y socioculturales del país. Los permanentes conflictos entre Ibáñez del Campo y Alessandri hicieron que cada uno se viera obligado a dejar el país. Frente a este episodio, y por primera vez en casi 20 años, Chile se sentía libre de ambas influencias. Para el año 38 se elevaban las esperanzas y los sueños y se respiraba un espíritu de cambio. El aparato gubernamental comenzaba a desarrollar un crecimiento que sería propio y particularmente característico del impulso radical. La burocracia estaba en el poder.⁸¹

En el aspecto económico, aún quedaban marcas de la Gran Depresión. A fines de la década del treinta, Chile recién recuperaba los índices de producción y los niveles de desarrollo que poseía en 1929 y 1930. La inestabilidad había sido tal, que ni la dictadura de Ibáñez, ni las Repúblicas Socialistas, ni la segunda presidencia de Arturo Alessandri pudieron solucionar el desequilibrio fiscal, el desempleo y la creciente inflación. Como si esto fuera poco, en lo que respecta a la naturaleza, recién se iniciaba el año 1939 y el terremoto de Chillán (ciudad ubicada a cinco horas al sur de Santiago) agitó catastróficamente la zona central del país.⁸²

Particularmente en la vanguardia literaria chilena, existieron durante este período, tres reconocidos poetas y un sinnúmero de expresiones artísticas diversas. Es importante esclarecer que Gabriela Mistral, la otra voz de la época, aunque muy vigente, no era parte de esta vanguardia: En ese entonces, su obra se pensaba aún muy relacionada a las posturas

⁸¹ Cfr. J. Faudez, J., *Izquierdas y Democracias en Chile: 1932-1973*, p. 78.

⁸² *Ibid.*, p. 79.

decimonónicas. Pablo De Rokha y Vicente Huidobro ya se distinguían fervientemente y, a la fecha, ambos contaban con un amplio prontuario de realizaciones literarias y de altercados personales en los diarios y medios escritos. Por otro lado, Pablo Neruda brillaba con luz propia. Indudablemente eran tiempos de “Box- literario”, como llama asertivamente el escritor Enrique Lafourcade a las polémicas de la época. Y es que era días en que “prodigaban los golpes bajos, las patadas, los cabezazos y las zancadillas. Si uno de los contrincantes estaba casi knock-out le seguían aforrando en el suelo. Hablo de Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda”.⁸³

En este momento, nos es necesario profundizar en la cercana relación que tuvo Mandrágora, en sus inicios, con el padre de la vanguardia en Chile. Frecuentes visitantes de la convocatoria huidobriana, estos poetas fueron influenciados y estimulados por "*Vicente vidente*" (como Octavio Paz le decía a Huidobro). En un principio, gran parte del trabajo que creó Mandrágora fue marcado por el signo de cambio que este poeta trajo a nuestro país a su regreso de Europa, donde había compartido con los más destacados representantes de la vanguardia europea. Los mandrágoricos fueron una especie de ahijados de Huidobro, más nunca sus discípulos.

Para complementar la idea de contexto que envuelve a Mandrágora es necesario, por último, agregar que existen también dos elementos más que son importantes de considerar a la hora de acercarse a la génesis del movimiento: la consolidación de los esquemas de vida urbanos y la redefinición del espectro social que se reforzó alrededor de Santiago entre los años 1920 y 1940. Aspectos que complementan y ayudan a explicar el correspondiente escenario histórico.

⁸³ Enrique Lafourcade, “Tiempos de Box”, Reportajes, *El Mercurio*, 22 de noviembre de 1992.

Las vanguardias literarias en Latinoamérica

Para hacer ver que en Latinoamérica y en Chile las cosas no eran muy diferentes a lo que ocurría en Europa en relación a la confrontación de diversas corrientes contra el realismo socialista, expondremos algunas ideas al respecto.

En comparación a la situación de las vanguardias europeas, la realidad cultural latinoamericana expresa la necesidad de responder a cuestiones acordes a sus particularidades. Por ejemplo, el problema de la independencia no radicó solamente en un cambio de formas, reflejado en innovaciones plásticas, sino en un cambio de espíritu, que promovió la consolidación de una cultura nacional. Podemos destacar elementos característicos de la realidad latinoamericana que impulsaron el auge de las vanguardias, tales como la condición de periferia a nivel de desarrollo económico y de producción cultural; la situación de dependencia y subordinación respecto a un centro dominante que condicionó las características de la producción en los planos materiales y económicos. Otro aspecto importante a destacar es el carácter de mestizaje, beligerante e inevitable, que ha definido la historia latinoamericana.

Según Marta de la Vega, surgieron tres propuestas que promovieron la rebelión contra el dominio de la cultura impuesta desde la metrópoli y que definen rasgos propios de las vanguardias latinoamericanas en su perspectiva crítica frente al pasado y su posición de ruptura frente a la tradición: rescatar la noción de periferia con una valoración afirmativa, promover la idea de regionalismo e incluir las diferentes vertientes que dan forma a nuestra herencia plural (étnica y cultural) en el hilo conductor del fenómeno de mestizaje.⁸⁴

Tanto el propio proceso de modernización como las vanguardias mismas compartieron actitudes similares frente a los males sociales. Vanguardia y rechazo, vanguardia y socialismo, desencanto y crisis, se dan a conocer en una proliferación de tendencias que buscan dar una respuesta crítica frente al capitalismo y al derrumbamiento de los sueños e ideales de la modernidad.

⁸⁴ Cfr. De la Vega, M., "Papel histórico y posibilidad de las vanguardias en América Latina" en *Revista Tablero* N. 43, p. 22.

La necesidad de vislumbrar respuestas acordes con las crecientes exigencias sociales para afianzar un “mundo nuevo” fue promovida de manera prominente por exponentes tales como Pedro Henríquez Ureña (*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, 1928) o José Carlos Mariátegui (*Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, 1928), haciendo a las vanguardias partícipes en el proceso de emancipación.⁸⁵

De ahora en adelante también es importante tener en cuenta la pluralidad que tuvieron las expresiones vanguardistas en Latinoamérica. No hubo una vanguardia homogénea, sino un conjunto de vanguardias propias en cada región del continente. Como sostiene Hugo Verani en su libro *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, éste es un momento particular debido a que

El advenimiento de una generación ávida de cambios no se manifiesta únicamente en los grandes centros de actividad cultural. Por el contrario, los ecos vanguardistas se dejan sentir en casi todos los países latinoamericanos, en varios focos simultáneos y sin mayor conexión entre sí, pero acusando, como dicen los redactores de la revista *Proa* de Buenos Aires, la más perfecta coincidencia de sensibilidad y anhelos.⁸⁶

No obstante, la variedad estético intelectual marcó los discursos culturales en cada país, y les dio identidad a muchas expresiones propias del entorno americano.

La confluencia de los vanguardismos europeos con el medio cultural latinoamericano produce una literatura con caracteres diferenciados -no un simple reflejo de corrientes ajenas y trasplantadas- y debe estudiarse dentro de un proceso literario latinoamericano, estableciéndose, como dice Nelson Osorio, las particularidades que le dan un rostro propio y lo naturalizan culturalmente en Hispanoamérica, aquello que le da propiedad como hecho integrante de nuestra realidad y de su evolución.⁸⁷

⁸⁵ Cfr. *Idem*.

⁸⁶ Hugo Verani, *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, p. 34.

⁸⁷ *Ibid.* p. 36.

Si bien es cierto que lo que llegó a nuestro continente fue una especie de “reproducción” vanguardista, es importante tener en cuenta que algunos de los que generaron y propiciaron gran parte de estos cuestionamientos fueron latinoamericanos que viajaron y convivieron con los artistas e intelectuales que irrumpieron con los cánones establecidos. Es el caso sobresaliente del chileno Vicente Huidobro y el peruano César Moro. Hubo, en palabras de Jorge Schwartz, "muchas y variadas voces literarias de nuestra América que se hicieron escuchar en un periodo de intensa fermentación cultural comprendido entre el fin de la primera y comienzo de la segunda guerra mundial".⁸⁸

Fue un período de la historia en que las comunicaciones y los medios, especialmente la radio y el cine, permitieron borrar distancias y una parte importante de las diferencias que impedían el intercambio fluido de ideas y propuestas socioculturales entre estos dos continentes. Llegaron desde Europa más libros, la prensa agilizó la cobertura de las noticias, el cine mostró realidades remotas e insospechada y parecía que el mundo empezaba a estar al alcance muchos. Para ejemplificar la situación en Chile, nos parece pertinente volver a mencionar la obra ya citada de Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la Vanguardia en Chile. La década del centenario*, ya que toca un punto decisivo en lo que respecta de los intercambios culturales que se generaron entre América Latina, Europa y Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo pasado. Dicho contacto fue de vital importancia para la formación de los jóvenes intelectuales que en años posteriores criticaron y transformaron la realidad chilena. En otras palabras, este contacto habría sido el puente de ideas con que los jóvenes del centenario formaron y estructuraron su perspectiva y análisis de la realidad.

Hacia 1910 se incorpora también, como ritual de formación, el viaje del joven chileno a Europa, viaje que aunque no tenía carácter de institucional, se hacía con el claro propósito de incrementar la educación artística y entrar en contacto con las nuevas tendencias. Viajaban quienes tenían situación económica de respaldo familiar para hacerlo (Huidobro en 1916, Emar y Joaquín Edwards Bello en 1919) pero también jóvenes de sectores medios que carecían de ese respaldo (como los hermanos Ortiz de Zárate, Camilo Mori, José Perotti, Luis Vargas Rozas y Henriette

⁸⁸J. Schwartz, *Las Vanguardias Latinoamericanas: Textos Programáticos y Críticos*, p. 13.

Petit, entre otros, todos pintores o como el escritor Alberto Rojas Jiménez y el músico Acario Cotapos -este último a Nueva York).⁸⁹

Como ya hemos dicho, en Chile, las expresiones vanguardistas se hicieron notar durante la segunda década del siglo XX, época del centenario. Dichas manifestaciones fueron tanto individualidades como grupales. Algunas figuras (también algunas ya nombradas) como Camilo Mori en pintura y Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda y Juan Emar en literatura son propias del periodo. En cuanto a las expresiones con este marcado carácter innovador, destacan las numerosas revistas como *Claridad*, *Antena* y *Nguillatún*, el grupo "Elipse" (de Valparaíso), y la revista *Caballo verde para la poesía*, entre otras.

Si bien es cierto que un espíritu innovador comenzó a florecer tempranamente, éste sólo llegó a ser una alternativa estética a partir de los años treinta. A principios del siglo, en 1914, Vicente Huidobro agitó el ambiente con su manifiesto "Non serviam", revolucionando los aires intelectuales de la época, especialmente los relacionados a la literatura. Tiempo después, en la década siguiente, apareció *Claridad*, *Periódico semanal de Sociología, Arte y Actualidades* en el cual se publicó el manifiesto *Agu*.⁹⁰ En síntesis, durante las primeras décadas del siglo pasado en Chile surgió un movimiento de jóvenes intelectuales y artistas, de carácter bohemio, vanguardista y anarquista que reflejaba en sus obras la crítica, el cuestionamiento y la crítica de la realidad nacional a fines de la época parlamentaria. Este movimiento se adelantó al discurso subversivo característico de los finales de los treinta. Como ya dijimos, este conjunto de innovadores tuvieron sus manifestaciones concretas en varios ámbitos del quehacer cultural de nuestro país, entendiéndose diarios, revistas, libros, en el sector universitario, como también en variadas instancias de difusión cultural. Como dice Subercaseaux, fue

...un movimiento que aunque creado en el seno del Chile estamentario y tradicional, va a convertirse en juez vocinglero de un país gastado, en un sujeto social variopinto

⁸⁹ *Op. cit.* 12, p. 50.

⁹⁰ Cfr. www.mandragora.uchile.cl/critica/.../grupal/3.htm

que estimula el clima de cambio, y que moviliza en todos los planos, incluido el del arte, el interés por lo nuevo.⁹¹

No obstante, saber que este impulso innovador alcanzó, restringidamente, diversos campos del quehacer cultural chileno, es importante recalcar que el interés de este capítulo está dirigido hacia el entorno o las raíces de una manifestación literaria particular que tuvo este carácter innovador y de vanguardia. Por esto, creemos oportuno continuar este análisis con una de las figuras claves en las letras modernas, y que a la vez, inspiró, propició, ayudó y gestó gran cantidad de las sucesivas expresiones vanguardistas en lo que fue la escena artística e intelectual de la primera mitad del siglo XX tanto en Europa como en Latinoamérica. El poeta-mago: Vicente García Huidobro Fernández.

Vicente Huidobro

Ya ubicados en el tiempo que nos interesa, iniciaremos el análisis en una figura (para nosotros los chilenos, una de las voces más importantes de la poesía en la lengua española del siglo XX) que es esencial para entender lo que fue gran parte de la vanguardia literaria tanto a nivel de continentes, América y Europa, como también en el puntual espacio chileno.

Es particularmente importante mencionar que este escritor es antecedente directo del grupo surrealista chileno Mandrágora.

Vicente Huidobro es el más característico poeta hispanoamericano de vanguardia. Vanguardista desde antes de viajar por primera vez a Europa, intensificó su adhesión a la nueva poesía al conocer a los grandes de la pintura y la literatura de la época en París. Divulgó luego en España y Chile la estética del día, y a ella se mantuvo fiel hasta en sus últimos poemas.⁹²

⁹¹ *Op. cit.* 12, p. 148.

⁹² Hugo Montes en *Obras Completas de Vicente Huidobro Tomo II*, p. 2.

A modo de datos biográficos, podemos señalar que Vicente Huidobro nació el 10 de enero de 1893 y murió el 2 de enero de 1948. Se casó en un par de ocasiones y tuvo hijos. Ideó su propia teoría poética: el Creacionismo. Durante las décadas de 1920 y 1930, viajó en varias oportunidades a Europa mantuvo contacto con gran parte de los artistas de la vanguardia, tanto en Francia y Alemania como en España y algunos países nórdicos. Huidobro participó activamente de las manifestaciones artísticas que estremecieron al viejo continente y al territorio americano. En su paso por Europa escribió en revistas como *Sic* y *Nord sud*. A su vez, influyó al ultraísmo español como a sucesivas generaciones de escritores tanto en el viejo continente como en América y Chile⁹³. En palabras de Octavio Paz, Vicente Huidobro es "*el oxígeno invisible*"⁹⁴ de la poesía latinoamericana del siglo XX.

Vicentico, como le decía Pablo de Rokha, fue un poeta que inició a muchos. Enemigo de tantos, profeta de otros, leyenda para algunos, fue integrante de la guerrilla literaria chilena y autor de una vasta obra. Creador de manifiestos y proclamas y editor de varias revistas como *Musa Joven*, *Azul*, *Total*, *Omblijo*, colaborador de numerosas publicaciones. También fue candidato a la Presidencia de la República de Chile en 1925. Se auto declaró comunista, anticomunista. Fue político, y corresponsal de guerra; rompió todos los esquemas de la época. Romántico y egocéntrico como él solo; amigo de Pablo Picasso, de Hans Arp, de Juan Gris, de Lya de Putty, de Fernand Leger. Trabajó junto a Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy; fue enemigo de Neruda. Fue Huidobro.⁹⁵ En palabras de uno de los iniciados por el "mago":

Pocos como él supieron del riesgo y el desamparo y -visto desde aquí, desde este cierre de siglo, ninguno como él fue cumbre más airosa y sembró más libertad en nuestras cabezas de muchachos. Sin Huidobro no hubiera habido acaso ninguno de nosotros, ni un Anguita, ni un Lihn, por nombrar a los invisibles de repente.⁹⁶

Desde nuestra perspectiva de análisis, creemos que existen por lo menos tres instancias muy características en la vida y obra de Vicente Huidobro.

⁹³ Cfr. Hugo Montes, *Breve Historia de la Literatura Chilena*, p. 154.

⁹⁴ *Op. cit.* 15, p. 23.

⁹⁵ *Op. cit.*, 28.

⁹⁶ Gonzalo Rojas, *Atenea* 467, p. 21.

El primer momento que logramos distinguir, es a partir de los años siguientes al centenario, desde sus primeros libros y su manifiesto *Non Servian* (1914), hasta su viaje a Buenos Aires (1916) y posteriormente a Europa (1918) con la intención de expandir su naciente teoría poética: el creacionismo.

En segunda instancia, el año de 1925, cuando apoyado por la juventud de la época inició, a su regreso de Europa, la campaña por la regeneración de la patria; hablamos de la época del *Balance Patriótico* y de la candidatura a la presidencia de Chile. Huidobro se opuso con fuerzas a la institucionalidad vigente por medio de diferentes medios de prensa. Su deseo fue transformar, sin embargo y con el tiempo, él mismo percibió que la sociedad chilena no estaba preparada para los cambios que se proponían y volvió al viejo continente en 1926.

La tercera coordenada que se visualiza en la vida y obra de "Vicentico", es a partir de su retorno definitivo al país en 1933. Esta vez, volvía para quedarse. Ya no había recursos, se le habían acabado las mesadas maternas. A su llegada, el objetivo fue transformar la realidad nacional; dejaba la política de 1925 y se enfocaba en la revolución a partir del arte. En sus maletas había viajado la inquietud de la agitación cultural y de los cuestionamientos intelectuales. En palabras del profesor de la Universidad Católica de Chile, Patricio Lizama,

...su compromiso fundamental era con la vanguardia, vínculo expresado en su trabajo como secretario de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios de Francia y de Chile. Él era un militante de la vanguardia y junto a los amigos que dejaba en Europa, compartía el anhelo de la revolución en todos los planos, la utopía de un hombre nuevo, de una nueva sociedad y Chile era el espacio donde plasmar todos sus anhelos.⁹⁷

Trajo, a su regreso a Chile, manifiestos, revistas, libros y grandes conocimientos sobre lo más actual en el arte europeo.

⁹⁷ P. Lizama, *Huidobro en los años 30*, p. 5.

Para cumplir su propósito, buscó a jóvenes, ya que ellos serían los representantes de la "revolución", los que cambiarían al mundo y a Chile en particular. Fue el mismo Huidobro quien escogió a los integrantes de su equipo. Lo hizo minuciosamente, ya que no cualquiera estaba a la altura de sus exigencias. Había que ser, como él mismo señalaba, inteligente e instruido, capaz de manejar las duras exigencias que presentaba la verdadera revolución poética. Así recuerda este tipo de episodios el escritor, político y poeta Volodia Teitelboim,

Nos organizamos para emprender una ambiciosa "operación limpieza". Conforme al plan de Huidobro, formamos un grupo multidisciplinario de poetas, plásticos, músicos encargados de barrer con el arte de pesebrera... Aparte de Eduardo Anguita y de quién escribe estas páginas de la memoria se incorporaron Eduardo Molina Ventura, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid.⁹⁸

Para ello, y como sabía que la exposición de los nuevos planteamientos no sería fácil y tomaría tiempo, el poeta creacionista convocó a una instancia de discusión (una posición visible en términos de P. Lizama) que le permitiera lograr su objetivo; tal espacio fue conocido como la "convocatoria Huidobriana". Huidobro intentó dar a entender esta convocatoria como un espacio elegido por él mismo para instituir y generar un movimiento amplio que reuniera a los artistas partidarios y a los interesados en el arte nuevo. Asimismo, esta convocatoria quiso ser una instancia para criticar y discutir los problemas que aquejaban al país el campo político y socio cultural. Todos estos creadores jóvenes que fueron convocados comenzaron a formar núcleos de elite cultural. Muy importantes fueron los pintores y escultores que participaron del movimiento, también los arquitectos agrupados en torno a la revista *Arquitectura*. Retomando palabras de Teitelboim,

Siguió cayendo gente al baile. Las noches se fueron poblando. Exceptuando a Eduardo Molina, al trío más o menos talquino -Braulio Arenas, Enrique Gómez, Teófilo Cid- se sumó Jorge Cáceres, que era poeta y bailarín. No se declaraban

⁹⁸ V. Teitelboim, *Huidobro: La marcha infinita*, p. 25.

creacionistas. Nosotros tampoco. Huidobro ya no hacía prosélitos en cuanto a los ismos.⁹⁹

En términos generales, como bien señala Lizama, los artistas se consolidaron como grupo en torno al debate que se realizaba en la casa de Vicente y su segunda esposa, Ximena Amunátegui, al menos un par de veces por semana. Acudían a estos encuentros Gabriela Rivadeneira, estudiantes de arquitectura y pintores de la Universidad de Chile, Juan Emar, Eduardo Anguita, Volodia Teitelboim, Eduardo Molina, los del grupo Mandrágora, Humberto Díaz Casanueva, Gonzalo Rojas, Anita Penna y Miguel Serrano, entre otros. Igualmente asistían escritores franceses, racionalistas como el doctor Georg Nicolai, actores de teatro, figuras del ámbito político como Marmaduke Grove. Todos confluían en este centro intelectual que se formaba en torno al poeta creacionista. Se quedaban hasta altas horas de la madrugada discutiendo sobre la razón, el inconsciente, lo oculto, el hombre, lo racional, lo irracional, la poesía, las diferentes formas de creación poética y de muchos otros temas. Como recordaba Enrique Gómez Correa, "era una cosa tremenda, yo nunca había visto una efervescencia cultural tan grande. De eso hay que sacarse el sombrero ante la figura de Vicente Huidobro".¹⁰⁰

Justamente de esta época es la revista realizada por los mandragóricos titulada: *Ximena*, que contiene cuatro poesías (una de cada integrante del grupo) y un retrato de Ximena Amunátegui. Creemos importante agregar que en la tapa de esta revista aparece el nombre Marx Ernst, sin embargo, en el interior del ejemplar que tuvimos oportunidad de revisar (al que le faltan varias páginas) no hay ninguna atribución a este artista.¹⁰¹

Ahora, es necesario aclarar que aunque, en sus inicios, gran parte de lo que realizaron los integrantes de Mandrágora estuvo motivado por la obra de "*Vicente vidente*", posteriormente estos escritores se diferenciaron del que fuera su referencia poética y vanguardista más directa.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰⁰ Enrique Gómez Correa, "La Mandrágora opera con la virtud de una Leyenda" (entrevista), en Stefan Baciu, *Surrealismo Latinoamericano*, pp. 33-38.

¹⁰¹ Se sugiere, para complementar la información de este párrafo, revisar el anexo donde aparecen las imágenes de la revista *Ximena*, entre otros documentos recobrados durante la investigación.

Las controversias fueron varias, la mayoría relacionadas a la razón y al inconsciente. Porque mientras para Huidobro no existía el inconsciente, para los mandragóricos lo más revelador y trascendente era todo lo que pudiera ser extraído de los estados alterados o de aquellos espacios donde la mente se libera de la lógica tradicional y racionalista. Huidobro pensaba que el poeta debe tener plena conciencia de su actividad durante el acto creativo. Y en defensa de ese riguroso placer, rechazaba toda fórmula que concibiese al escritor como un médium que anotaría, automáticamente, lo primero que su inspiración, su inconsciente, los dioses o lo que fuera le dictan. Para ilustrar mejor esta situación, creemos muy pertinente reproducir partes de una entrevista que realizó el profesor Federico Schopf a Enrique Gómez Correa. En ella, el poeta surrealista relata cómo fue creciendo la distancia con Huidobro. En todo caso, es importante aclarar que este alejamiento tuvo que ver, ante todo y específicamente con la poesía y no con asuntos personales. Según el mandragórico, fue él quien quiso alejarse del poeta creacionista.

Debemos situarnos en el momento en que estos cuatro jóvenes eran visitantes frecuentes de la casa de Huidobro. En ese entonces, ellos tenían entre 20 y 23 años y sólo Gómez Correa seguía una carrera universitaria, como éste comenta:

En esos estudios de Derecho ya estaba la amistad con Vicente. Sin embargo, estábamos con Arenas en una clase de medicina legal, en el manicomio, cuando se produjo una anécdota muy violenta con respecto a Vicente Huidobro. Ahí también empezó la ruptura. ¿Por qué? El profesor empezó a presentarnos los casos y llegamos a las locas morales. Las que perdían todo sentido ético, incluso se empezaban a desnudar en el auditorio donde nosotros éramos los estudiantes... Había una loca muy bonita que se llamaba Yolanda Fraga. Esta empezó a hacernos las proposiciones más deshonestas con un vocabulario extraordinario. Con Arenas estábamos fascinados. Entonces Vicente dice: Este es un espectáculo sucio, me voy, prefiero ir a ver los caballos de don Cristóbal Sáenz. Y se fue. En tanto, nosotros con Arenas salimos meditando del manicomio, nos sentamos a tomar algo en uno de esos cafés cerca del manicomio y nos fuimos a nuestras respectivas casas. Yo escribí un poema que se llama *Las Perezosas*, en el que hablo de cómo estas mujeres empiezan a delirar y cómo uno se va compenetrando en la locura y cae

prisionero; y termina el poema: yo en este castillo adorable, vengan a salvarme. Arenas conjuntamente había escrito un poema que se llama Las bellas alucinadas. Un poema muy fuerte de Arenas. Desde ese momento estaba la cosa con Huidobro que no nos encontrábamos... Bueno la situación era la siguiente: nuestro grupo tuvo con Vicente Huidobro una relación muy creativa, no de maestro. El nunca fue maestro, nosotros nunca fuimos sus seguidores. Le reconocíamos una serie de méritos pero seguirlo, no. Esa es la diferencia. Por eso la Mandrágora nunca pudo haber estado con Neruda. Porque Neruda quería aduladores, seguidores. En cambio nosotros teníamos un sentido crítico. Yo habría durado una hora con Neruda y punto. Con Vicente se peleaba, se discutía. Era dialéctico. Nuestra pelea era porque le decíamos: ¡existe el inconsciente Vicente! Existen otras cosas que a ustedes se les escapan, se les escapan en forma tan violenta. Le voy a decir, un día, en Cartagena, la discusión fue tan violenta que Arenas pescó su sombrero -porque le gustaba andar con sombrero- y se fue. ¡No! le dijo Vicente, usted no se va. ¡Cómo se le ocurre! Y siguió la discusión. Eran discusiones muy violentas, con mucho entusiasmo.¹⁰²

La historia fue cambiando poco a poco, sin embargo los encuentros se siguieron realizando, aunque la relación creativa no fue la misma. Al parecer, sólo Arenas permaneció fiel y constante a la amistad con Huidobro. Gómez Correa se distanció y llegó a escribir pestes del poeta creacionista en el *cuaderno núm. 7 de Mandrágora*. En lo que respecta a Cid y a Cáceres, la situación nos es algo confusa, ya que no encontramos fuentes que den testimonio de lo que pasó entre ellos y "Vicentico".

Los surrealistas chilenos publicaron sus propuestas estéticas por medio de revistas, exposiciones, manifiestos, etc. A su vez, realizaron importantes y particulares lecturas poéticas. Su temática esencial: liberar el pensamiento y al hombre.

La libertad, siendo nuestro único dominante poético, gravita con feroz censura por encima de nuestros actos, sin interesarse por la comprobación de una conciencia demasiado finalista o excluyente.

(*Mandrágora, núm. 1*)

¹⁰² Enrique Gómez Correa, *op. cit.* 49, p. 27.

CAPÍTULO TERCERO

EL MOVIMIENTO DE LA MANDRÁGORA: ORÍGENES

Nos volvemos a situar en la larga y estrecha tierra chilena. Acentuando aún más lo perseguido por las vertientes literarias del espíritu intelectual del 38 (los conflictos políticos, sociales y económicos), el testimonio de estos surrealistas chilenos fue de crítica total y de ironía absoluta frente a las estructuras sociales y culturales que manifestaban la sociedad de la época: fueron sus enjuiciadores. Declararon, a viva voz, todas sus caídas. Este antecedente singulariza aún más el valor y el rescate del testimonio del grupo. En este sentido, cabe mencionar que las manifestaciones de este grupo fueron poco conocidas, pero muy significativas. Decimos esto, porque un número considerable de sus actuaciones constituyeron, más bien, ataques o provocaciones directas al entorno cultural que los amparaba, y no una propuesta a la incorporación o a la acogida popular de sus postulados poéticos; una voz de protesta intelectual.

El alboroto, el asombro ante el entorno, el cuestionamiento, el querer llenar la vida cotidiana de imágenes poéticas, fueron algunos de sus objetivos. Quisieron transformar el mundo, no queriendo ser parte del sistema; su funcionamiento se ubicó desde una actitud marginal, en los territorios límite del conocimiento tanto histórico y literario como estético. La herramienta que usaron para lograr su objetivo fue la literatura, y en especial, la particular poesía que defendieron. Por medio de ella, y con el acudir constante a una imaginación sin censura, intentaron derribar los límites y las trabas sociales que la época le imponía al pensamiento y a la cultura. Y de paso, "hacer del mundo el más hermoso collage".¹⁰³ En relación a lo anteriormente expuesto, reiteramos que lo que entusiasmó a los mandragóricos fue la idea de una participación más bien subterránea y subversiva.

No obstante, quisiéramos insistir en que este grupo ha permanecido, por diferentes razones, sin un reconocimiento histórico. Su trabajo fue predominantemente crítico de la realidad, críptico, misterioso, oscuro, de difícil acceso, erudito, de saber, y elitista

¹⁰³ Jorge Cáceres, *Mandrágora*, núm. 2.

(importante es agregar que muchos otros escritores quisieron participar del conglomerado, pero su carácter más bien excluyente abría las puertas a muy pocos). Estos poetas nunca quisieron la iluminación inmediata de sus actos, sí la que da el tiempo, la que se transmite oralmente.

Ahora bien, en lo que respecta a la poesía propia de la denominada generación del 38, podemos decir que en ella se reforzó este espíritu nuevo: lo válido fue quebrar los canales de expresión propios de la época. La obra clave de la lírica chilena fue la *Antología de la Poesía Chilena Nueva* de Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita de 1935; en relación a la narrativa, se distinguió la *Antología del nuevo cuento chileno* de Miguel Serrano, donde incluso colaboraron Braulio Arenas ("Gehenna") y Teófilo Cid ("Los Despojos"). De la misma manera, hubo todo un sector de las letras nacionales que se inclinó hacia el naturalismo y la idea del hombre como el resultado de los procesos sociales y económicos. Como aparece en el prólogo de la citada antología arriba,

El influjo de las corrientes artísticas surgidas en el clima psíquico que gestó la guerra y de las tendencias aparecidas a raíz de ella, inauguran en Chile el período más rico de la poesía... Por fin la poesía nueva adquiere contornos definidos hacia 1925... En 1926, por primera vez en Chile, se inaugura una exposición de caligramas, en la cual exponen Rosamel del Valle, Díaz Casanueva y Gerardo Seguel. Después la poesía se liberta de este estado de agraz. Hoy, prosigue caminos puramente constructivos, ya superados los días de batalla contra una poesía caduca y los años de ensayo. Una juventud estudiosa crea ahora libre del peso del pretérito.¹⁰⁴

Estamos describiendo tiempos en que se pretendió transformar, redefinir nuestro carácter y nuestra identidad. El frenesí del discurso revolucionario se encontraba en Santiago. Los años treinta fueron una "década clave" en el desarrollo cultural del país. El acelerado crecimiento de la capital chilena es buena muestra de ello. Como se afirma en el libro *Chile en el siglo XX*, de Mariana Aylwin y otros:

¹⁰⁴ M. Serrano, *Antología del Nuevo Cuento Chileno*, p. 7.

En la década del 30 la capital chilena estaba lejos de ser aquel aldeón terroso de antaño y se había transformado en una ciudad cercana al millón de habitantes, invadida por automóviles, grandes edificios y por una masa humana que ya no levantaba sus ojos ante el sonido de un avión. Se había producido una verdadera revolución en las costumbres como consecuencia de la modernización de Chile... Las décadas de 1930 y 1940 fueron de un gran dinamismo cultural, que se reflejó en las nuevas expresiones, que adquirieron un carácter más cosmopolita y comprendieron a amplios sectores del país.¹⁰⁵

En síntesis, esta época significó un periodo histórico con una sensibilidad crítica y agudamente analítica que repercutió directamente en una parte importante de la juventud del momento. Bajo esta perspectiva necesaria podemos acercarnos a Mandrágora.

La raíz *in situ*

Ya situados en los años treinta (época en que se reunieron los primeros tres componentes alquímicos de lo que posteriormente fue la oficina surrealista chilena), particularmente y en la ciudad de Talca,¹⁰⁶ nos ubicaremos en el preciso espacio de los

¹⁰⁵ Mariana Alwyn y otros, *Chile en el Siglo XX*, p. 167.

¹⁰⁶ Talca es una ciudad y comuna de Chile, capital de la Séptima Región del Maule y de la provincia homónima. El nombre "Talca" tiene su origen en la palabra *tralka* del idioma mapudungún, hablado por los nativos mapuches de la zona, que en esa lengua significa "trueno". La ciudad de Talca fue fundada en 1692, por el gobernador general del Reino de Chile, Teniente General del Caballería Tomás Marín de Poveda en el lugar donde hoy existe la Comuna de Maule, ya que su fundación fue vecina a la mina de oro El Chivato. Posteriormente la población se fue moviendo hacia el norte. El 12 de mayo de 1742 fue refundada como "Villa de San Agustín de Talca" donde se encuentra hoy, por José Manso de Velasco. Se fundó el Convento de los Agustinos, en el lugar donde hoy se encuentra la cárcel de la ciudad. En esta ciudad pasó algunos años de su vida Bernardo O'Higgins, prócer de la independencia de Chile, en casa de su tutor don Juan Albano Pereira. Es de particular importancia el rol histórico reciente del Obispado de la ciudad, dado el liderazgo social cristiano al iniciarse en Talca el movimiento de la reforma agraria chilena, bajo el liderazgo del Obispo Manuel Larraín Errázuriz, y posteriormente del Obispo Carlos González Cruchaga, pioneros del mayor impulso social agrícola en la historia de Chile. Talca ha sido una ciudad que se caracteriza por su cultura social, originalmente de viejas familias castellanas, y posteriormente enriquecida por la inmigración de italianos, palestinos y republicanos españoles, los cuales han tenido y siguen teniendo vigencia principal en la

patios del Liceo de Hombres, donde "vagaba en los recreos, mechas de clavo, Teófilo Cid. Su pelo erizado de entonces no le vedaba sorber el dulce veneno".¹⁰⁷ Esta misma institución, recordada (citando a Braulio Arenas) por el escritor nacional "Filebo", en el Diario *Las Últimas Noticias*, es un buen antecedente para hallar a los mandragóricos en sus inicios literarios.

"El recuerdo del viejo Liceo de Hombres de Talca (fundado en 1827) no deja indiferente a Braulio Arenas, escritor poco adicto por lo general a las endechas:

Con esta intención queremos rememorar ahora en vetusto y, a través de él, retrocedamos (si esto fuera posible) hasta aquel año de 1932, en el que, junto a Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa, concurríamos, para mal de nuestros pecados, más que a las doctas enseñanzas de los profesores, a las primeras reuniones del grupo Mandrágora. Era de ver a Cid, entonces, de correcto traje negro y sin ninguna flor del mal en la solapa, adelantarse hacia las candilejas, en plena noche de gala de la fiesta primaveral, para cantarle a la soberana:

Pero dentro de cada corazón de veinte años, nuestra ilusión de octubre tejerá una guirnalda de saudade en la rueda trivial del desengaño.

Y el Liceo de Talca tiene ya un respetable siglo y medio de experiencia bajo su techumbre".¹⁰⁸

Basados en el testimonio de Gómez Correa (tomado de la ya citada entrevista que le realizó el crítico Stefan Baciú, en su libro *Surrealismo latinoamericano, Preguntas y respuestas*) y con el objetivo de precisar el inicio de esta aventura literaria, rescatamos lo siguiente:

S.Baciú: ¿Cómo y cuándo se fundó la Mandrágora?

vida industrial, cultural y comercial de la ciudad. Esta ciudad se vio devastada con el terremoto del 27 de febrero de 2010. Actualmente su centro histórico es casi inexistente y muchos edificios y casas fueron demolidos para ser reconstruidos.

¹⁰⁷Volodia Teitelboim, *Huidobro: La marcha infinita*, p. 209.

¹⁰⁸Filebo, *Las Últimas Noticias*, Sábado 30 de abril de 1994.

Enrique Gómez Correa: El azar ha jugado en la vida del grupo Mandrágora un papel fundamental desde su fundación. Fue el azar el que hizo que sus tres fundadores nos reuniéramos durante los años 1932 y 1933 en Talca, ciudad volcánica, ubicada en la zona central de Chile, para estudiar en el liceo de esa ciudad. En aquel entonces Talca presentaba un marcado estilo feudal, en cuanto se refiere a sus costumbres y a su estructura social. Braulio Arenas venía de la Serena, vale decir del Norte Chico, cuya región se caracteriza por sus minas y los buscadores de metales. Teófilo Cid llegaba desde Temuco, o sea de la parte sur del país, bien característica por su frondosa vegetación y por sus lluvias. Y yo, que era de Talca, que sobresale por sus temblores y terremotos y sus abundantes viñedos. Así Arenas aportaba los metales, Cid el elemento vegetal y el agua y yo el alcohol y la violencia telúrica. ¡Misterio!, ¡Misterio alquímico, del cual saldría la Mandrágora! Ahí precisamente tuvieron lugar nuestros primeros encuentros, los que después se continuarían en Santiago, en donde estudiamos mucho, convirtiéndonos en devoradores de bibliotecas públicas y privadas y en donde también terminamos por adoptar una posición común frente a los fenómenos políticos, sociales y culturales que se desarrollaban entonces en Chile y en el mundo en general. Eran tiempos de Guerra Civil española y los tiempos del Frente Popular, cuya fórmula había triunfado en Francia, España y Chile. Vicente Huidobro publicaba la revista "Total" en la cual colaboramos. Nuestra primera manifestación pública la hicimos con un recital poético en el auditorium de la Universidad de Chile el 18 de Julio de 1938 en el que participaron Arenas, Cid y yo.¹⁰⁹

Braulio Arenas también tiene su propia opinión respecto de esta particular reunión talquina. El Premio Nacional comenta el encuentro:

Años atrás, y esto para dejar las cosas en claro, Enrique Gómez y yo habíamos intercambiado las primeras ideas en cuanto a una organización terrorista: terror, sentido amenazante de la existencia, amor, poesía, libertad, revolución, videncia, automatismo, actos negros, entusiasmo, pureza, sueños, delirio, videncia, sabiendo que Teófilo Cid nos concedía el número (número mágico naturalmente, número

¹⁰⁹ Stefan Baciu, *Surrealismo Latinoamericano Preguntas y Respuestas*, p. 25

involucrado en la trigonometría del espíritu surrealista), el número necesario para sesionar, pues su *sans façon* nos prometía inaugurar espectacularmente un ciclo de provocaciones directas a la realidad. Asimismo recibimos complacidos la visita de Jorge Cáceres (y me atreveré a decir que ahora está muerto), pues con él todo calzaría perfectamente: el manajo de llaves con la puerta secreta, el amor con la mujer, el misterio con la vida, la mandrágora con el mundo material.¹¹⁰

En cuanto a la actividad que desarrollaron Arenas, Gómez Correa y Cid en la ciudad de Talca, podemos señalar que publicaron artículos en una serie de revistas que ellos mismos crearon, tales como *Acahantus*; y en periódicos de la misma ciudad, a saber *La mañana*, *La época*, *El trueno*; tradujeron a varios románticos alemanes y franceses. Asimismo, como señala Gómez Correa, los mandragóricos se hicieron notar desde un comienzo. Si Talca fue Zurich, Santiago sería su París:

Imagínese que Talca era una ciudad feudal. Cualquiera que fuese distinto se lo señalaba con el dedo. Nosotros hicimos época, sacudimos Talca. Teófilo coronó una reina, Arenas otra y yo, para no ser menos, me coroné a la reina del portón, porque su padre tenía un portón grande... Todas esas niñas eran muy de sociedad y nosotros nos reíamos de todo eso.¹¹¹

Ahora bien, un papel muy importante cumplió el hermano de Braulio Arenas, Alberto.¹¹² Profesor de lenguaje del liceo, fue él quien motivó muchas de las curiosidades intelectuales y estéticas de los potenciales integrantes de la asociación surrealista mandragórica. Bajola tutoría de Alberto Arenas tradujeron a Goethe, Von Arnim, Nietzsche, Baudelaire, Rimbaud, Blake como a muchos otros importantes pensadores y poetas. A su vez, es por esta época, que Gómez Correa gestó la revista *Dirigible* (1933), donde colaboraron varios otros estudiantes del liceo. Talca fue la cuna, el lugar de inicio, el bautizo literario de estos escritores. Como señala Ludwig Zeller, artista surrealista y amigo personal del grupo, Talca fue

¹¹⁰ Braulio Arenas, *Escritos y Escritores Chilenos*, pp. 230-231.

¹¹¹ *Op. cit.* 6

¹¹² Cfr. Hugo Morán, *Historia del Liceo de Hombres de Talca*, p. 135.

El alvéolo, el capullo nutricio de Mandrágora, un instante de profunda libertad de nuestra literatura. De profunda honra en nuestros literatos. Había orgullo, soledad de buena clase, amor por su trabajo. Gran parte de la felicidad de un escritor empezaba y concluía en el acto mismo de la escritura... los mandragóricos Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Teófilo Cid soñaron con la nueva vida, donde Nadja estaba esperándolos... Todo pasó en Talca... Allí comenzó algo importante, en la plaza de Talca, en "El chino León", un tugurio donde Teófilo Cid aporreaba un viejo piano y los mandragóricos cantaban: *Yes, sir, she is my babe...*, mientras por la gran plaza académica con sus camelias, paseaban litúrgicos, circulares, Donosos académicos y Nadja que observaba todo desde una ventana del Gran Hotel, desnuda, sísmica, se reía a gritos.

Y don José Donoso Yáñez, al advertirla, entre tartamudeos e hipos llamaba a los carabineros.¹¹³

Ahora bien, como ya hemos mencionado anteriormente, el Liceo Abate Molina (Ex-Liceo de Hombres) resultó ser el lugar de encuentro para los jóvenes integrantes de Mandrágora. Fundado en 1827 por el Abate Juan Ignacio Molina, destacado naturalista chileno, durante el siglo XIX se consolidó como uno de los centros educativos principales en Chile. Fue conocido con anterioridad como Liceo de Hombres de Talca y Liceo A-8. Se encuentra entre los cuatro liceos más antiguos de Chile. La tradición y prestigio logrados por el liceo llevaban a una gran demanda de matrícula al inicio de cada año escolar, fiel reflejo de la excelencia y calidad académica del Liceo¹¹⁴. Fue en los patios de este establecimiento (lamentablemente derrumbado a causa del pasado terremoto del 27 de febrero de 2010) donde durante cada recreo, Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa compartían sus inquietudes literarias.

Queremos rescatar palabras de Gómez Correa declaradas en una de las últimas entrevistas que dio antes de morir. Nos parece fundamental la recuperación de testimonios como éste, que nos acercan a algunos acontecimientos que mucho superan lo anecdótico, ya

¹¹³ Ludwig Zeller, en entrevista exclusiva para esta investigación, Oaxaca, Julio de 2009.

¹¹⁴ *Op. cit.* 67, p. 10.

que resultan fundamentales para comprender la génesis del grupo y las formas de sociabilidad artística de la época:

En el Talca de aquel entonces todavía no existía una Sociedad de Escritores, pero los poetas se reunían en torno a diarios como *La Mañana*, que sacaba un suplemento dominical, donde nos publicaban. También estaba el Liceo de Talca, con excelentes profesores. Así llegó el hermano de Braulio Arenas, quien había sido compañero con Neruda en el Pedagógico, también escribía sus poemas, pero muy parecidos al otro. Yo creo que desde ahí me empezó a cabrear esa poesía para enamorar a la novia... Por ejemplo, este profesor Arenas nos hacía clases de Castellano y Filosofía, le digo que quiero hablar del Teatro español, pero que necesito dos horas. ¡Y me las dio...! Por otro lado, Braulio daba conferencias sobre Goethe, y Teófilo Cid estaba más cargado hacia Ortega y Gasset.

(...)

Al momento de conocernos, Braulio llegó con su hermano desde La Serena, y a Teófilo lo expulsaron por mala conducta de Concepción. Hicimos muchas cosas, una adaptación moderna de “Romeo y Julieta”, traducimos poemas de Goethe y Hölderlin. Empezamos a producir una irradiación muy grande en el liceo. Teófilo era un orador encendido y llegó pidiendo que lincháramos al rector, claro que después se retractó...Allí surgió el nombre de La Mandrágora. Leíamos un libro de Heine que le contaba a Madame Stäel quiénes eran los románticos alemanes. Le describía a Novalis y Arnim, que nosotros después buscábamos y leíamos. Sobre todo libros raros. El libro más canallesco que se conoce, *Degeneración* de Max Nordau me sirvió mucho. Allí él planteaba quiénes eran los poetas “degenerados”. ¡Y así conocí a Baudelaire, Mallarmé, Wilde, Verlaine! ¡Pero a todos los grandes! Los conocí como dicen los que juegan cacho, “pidiendo pote”, donde afirmaba él lo contrario, yo leía con más interés... Me acuerdo que Teófilo con Braulio estaban en la biblioteca cuando pedí un libro de Mallarmé, Teófilo se largó a reír: ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!... Después se lo recordé, pero le echó su arreglada, se justificó diciendo que se

reía porque era un soñador si pensaba encontrar a Mallarmé en la biblioteca de Talca...¹¹⁵

Primera aparición en la capital

La constelación poética de Mandrágora se hizo visible en la escena santiaguina el 18 de julio de 1938, día en que el grupo realizó su primer acto público: un recital poético en el auditorium de la Universidad de Chile. Ese año, en diciembre, se materializó el primer cuaderno de la revista del mismo nombre. A su vez, se editaron otras publicaciones un número del *Boletín Surrealista*. Salieron siete números de *Mandrágora*; dos de *Leit Motiv*, uno de *Ximena* y uno de *Gradiva*. El último ejemplar de la principal publicación fue responsabilidad exclusiva de Enrique Gómez Correa, quien fue el único participante. Otras manifestaciones importantes de esta sociedad fueron las conferencias y los recitales poéticos que llevaron a cabo; en particular se destaca la serie de tres conferencias leídas en la Universidad de Chile en 1939 tituladas "Defensa de la Poesía", donde cada uno de ellos hizo su propia presentación. En lo referente a la obra personal de los cuatro integrantes principales, podemos señalar que Braulio Arenas realizó "...un considerable número de obras en todos los géneros literarios. Publicó 15 libros de poesía, 10 novelas, siete ensayos, cinco relatos, tres obras de teatro, y un centenar de artículos periodísticos".¹¹⁶ Enrique Gómez Correa publicó más de veinte libros de poesía, dos ensayos, una obra de teatro y una serie de traducciones. Por su parte Teófilo Cid concretó siete publicaciones: cuatro de poesía, uno de cuentos, una novela y una obra de teatro¹¹⁷ como también una gran cantidad de crónicas. En cuento a "El delfín", Jorge Cáceres, si bien fue el más joven (con cuatro trabajos poéticos y una serie de contribuciones a diferentes revistas surrealistas internacionales) es pertinente señalar que la calidad de sus trabajos es notable, siendo uno de los representantes más valiosos dentro del surrealismo chileno. Asimismo se hicieron tres exposiciones surrealistas: una en la Galería Dédalo (del 22 de noviembre al 4 de

¹¹⁵ M. Novoa, *El nudo que perturba el hilo de la memoria. Una entrevista con Enrique Gómez-Correa*, Santiago, junio de 1995. Gentileza de Xavier Gómez, publicada también en <http://www.archivosurrealista.com.ar/mandra6.htm>, consultado en octubre de 2009.

¹¹⁶ Braulio Arenas, *La Mandrágora y otros libros*, p. 23.

¹¹⁷ La comedia dramática "Alicia ya no sueña", que obtuvo el Premio Juegos Florales "Gabriela Mistral".

diciembre de 1948), una en la Biblioteca Nacional (del 22 al 31 de diciembre de 1941) y otra en la Galería Rossenblat (1943).

A su vez, es importante recordar que “los tres mosqueteros” (como los llamaba Winnet de Rokha) establecieron contacto con connotados representantes del surrealismo internacional como André Breton, Benjamin Peret, Jacques Hérold, René Magritte, Víctor Braumer y Eugenio F. Granell entre muchos otros. En este sentido, y como mencionamos anteriormente, el alcance de su accionar fue minoritario. Nunca pretendieron la acogida masiva de sus propuestas. Su trabajo, si bien aún es desconocido en Chile, fue de gran significado para las letras nacionales, ya que marcó un hito decisivo en la forma de plantarse frente al medio intelectual como también ante la concepción misma de la obra artística.

Como hemos visto, el grupo nació en el marco de lo que se ha denominado la Generación literaria de 1938, al final del período de entreguerras el cual va de la gran efervescencia interna del país desde fines de la década del veinte hasta 1938. Antecedentes que explican, en alguna medida, gran parte de las críticas que estos escritores le hicieron a la realidad que los marcó. No fueron condescendientes con el contexto particular que les tocó vivir durante su juventud, por el contrario, lo rechazaron, no quisieron ser parte de él. Sus expectativas eran mayores, su deseo era, literalmente, cambiar el mundo, partiendo por y desde Chile, que veían como un epicentro artístico y cultural.

A la luz de los cambios culturales y de los conflictos bélicos durante las tres primeras décadas, la irrupción de la vanguardia artística e internacional en el mundo y en nuestro país, la presencia del conglomerado de intelectuales y artistas en Chile que se generó en la década del treinta que propusieron una nueva manera de concebir el arte y la literatura siguiendo las líneas del surrealismo bretoniano, es que creemos posible hablar del núcleo poético surrealista chileno Mandrágora.

Algunas aproximaciones al concepto de Mandrágora

Es importante, en este momento, acercarnos a algunas definiciones de la palabra Mandrágora. Ellas no se contraponen, más bien se complementan. Para ello, acudimos

mayoritariamente al reportaje que hace Cristina Menares sobre las nociones del término Mandrágora.

Nº 1: "La *mandrágora* es una planta de la familia de las solanáceas, cuya raíz tiene una conformación humana. Cuando esta raíz es negra tiene la forma de una mujer, y cuando es blanca representa a un hombre. No se la puede arrancar directamente desde la tierra, bajo pena de morir inmediatamente. Pero quien logra la posesión de la mandrágora tendrá el poder, el amor, la riqueza y el conocimiento".¹¹⁸

Nº 2: "La *mandrágora* ha sido siempre muy apetecida, porque se le confieren virtudes afrodisíacas. Sin embargo no habría que entusiasmarse con sus posibles cualidades que favorecen la actividad sexual, ya que es venenosa y sus flores de olor desagradable. Se trata de una yerba solanácea parecida a la planta del tabaco de hojas grandes y onduladas que contiene una savia mortífera. Estas peligrosas características le sirven para defenderse de cualquier asedio indiscreto, miradas inoportunas y hasta de la proximidad de otros vegetales. Pero lo más simbólico de la *mandrágora* reside en su raíz que posee una conformación humana que determina su sexo. Se la cataloga como masculina, cuando sus raíces tienen una similitud con el rostro y las barbas de un anciano y femenina cuando las mismas representan a una curvilínea mujer con los brazos en alto. Dice la leyenda que aquel mortal que tiene la ventura de encontrar una *mandrágora* en su camino, debe someterla a determinados exorcismos para apoderarse de sus sortilegios. Este conjuro consiste en visitarla a medianoche sin más compañía que un enorme perro negro y arrancarla de cuajo para así lograr poderío, dinero y amor".¹¹⁹

Podemos relacionar los dos primeros acercamientos al concepto con las intenciones que tuvieron los mandragóricos de asociar el comportamiento humano con la planta: la dualidad entre lo femenino y masculino, el carácter sexual y erótico natural del hombre (y que generalmente es reprimido). La oscuridad, propia característica del inconsciente, etc.

¹¹⁸ María Cristina Menares, "La Mandrágora y otras yerbas", en *Las Últimas Noticias (Chile)*, 6 de Octubre de 1993.

¹¹⁹ *Ibid.*

Nº 3: "La raíz de la *mandrágora*, mencionada tanto en el "*Génesis*" como en el "*Cantar de los Cantares*" de Salomón, gozó de una amplia reputación como afrodisíaco hasta por lo menos el siglo XVII. En hebreo, mandrágora se dice *dudaim*, palabra parecida a *dudim* que alude a los placeres del amor... También los griegos eran grandes entusiastas de las propiedades de la raíz de la mandrágora. En el siglo VI a.c., el matemático y filósofo Pitágoras la denominó así por su parecido con las partes íntimas masculinas, y el físico Dioscórides decía que era un ingrediente clave en los bebedizos amorosos".¹²⁰

Nº 4: "*Mandrágora*, nombre que equivale al de "mandragore", "Alraune", "mandrake-insane root", la mandrágora *officinalis* de los países mediterráneos, planta solanácea como la dulcamara, la patata, la tomatera y el tabaco, tradicionalmente asociada con el culto de Afrodita, la hechicería y la magia. Como la raíz bifurcada de la mandrágora se asemeja a la forma humana, de hombre o de mujer, y contiene alcaloides de virtudes narcóticas, soporíferas y afrodisíacas, el folklore europeo la envuelve en historias y leyendas. A la planta también se le atribuye la capacidad de conceder extraordinarios poderes mágicos tales como la invulnerabilidad, la fertilidad, la suerte o la virtud de hallar tesoros".¹²¹

Es importante notar aquí que la mandrágora se presenta como un elemento alquímico, con características enajenadoras, hipnóticas o sedantes, tal cual como lo es alguna de las particularidades que el surrealismo atribuye a la experiencia estética en cuanto al terreno de las sugerencias míticas o arquetípicas que revelan lo extraño, lo cruel, lo obsesivo. Es decir, el surrealismo como estado de catarsis que saca a la luz lo más reprimido del hombre, como si se estuviera en un estado de drogadicción.

Nº 5: "Ahora bien, ¿qué es la mandrágora? Según la describieron los botánicos antiguos, Dioscórides y Plinio entre ellos, la mandrágora es una planta de la familia de las solanáceas, cuyo tubérculo puede ser de color pardo oscuro o blanco. Según sea su color la raíz adopta la figura de un hombre o de una mujer. La mandrágora

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

negra, que es la femenina, posee, de acuerdo con una leyenda milenaria, virtudes mágicas extraordinarias. Algunos autores aseguran que el filtro obtenido de la cocción del tubérculo ciega los ojos de los maridos y convierte a éstos en dóciles y mansos. El maestro Machiavello escribió una comedia sobre ese frívolo encantamiento de la mandrágora y Crommenlink, más tarde, su no menos célebre "*Cocu magnifique*"... Según la leyenda, la mandrágora crece al pie de las horcas y constituye el fruto sombrío de la postrera simiente del condenado, caída al suelo cuando el cuitado se debate en las convulsiones finales de la agonía. Para arrancar la sobrenatural vegetación se requiere la presencia de ánimo y el valor de una virgen, la cual debe en ese instante olvidar todo prejuicio, tanto de pudor como de clase. Para evitar que los lamentos del hombrecito arrancado de la tierra enloquezca, privándola de las fuerzas necesarias para recabar la tarea, la joven debe ser ayudada por un perro fiel. El perro con sus fieros colmillos desprende la raíz y cae muerto, recibiendo en su inocencia el implacable castigo de la temeraria osadía... La mandrágora, a seguidas, se pinta con hierbas mágicas y una vez provista de facciones humanas se transforma en fiel dispensadora de amor, del poder y del oro".¹²²

Interpretamos estas últimas acepciones como la fuerza vital que proviene de la libertad de crear, cualidad propia de los surrealistas y de los mandragóricos. El amor loco, lo imprevisto y lo maravilloso, así como los mensajes de la realidad y la agitación intelectual.

En un nuevo encuentro con Ludwig Zeller, el poeta nos comenta que existen diversas leyendas de tradición oral que sostienen que la mandrágora crecía al pie de una horca y se alimentaba con el semen del ahorcado. De la misma manera que está expuesto anteriormente, quien posea una mandrágora gozará de muchos beneficios, sobre todo de lo erótico. Sin embargo, quien la arrancase, estará inmediatamente destinado a la muerte.¹²³ Creemos que en este caso, la poesía representaría la semilla (semen), el origen de la creación por parte de aquél que pudo haber sido rechazado culturalmente o aquel que

¹²² *Ibid.*

¹²³ Ludwig Zeller en entrevista exclusiva para esta investigación. Oaxaca, enero de 2011.

protesta contra las elites sociales. Quien la toma podrá experimentar la libertad, pero quien no, vivirá para siempre inserto dentro de los cánones sociales convencionales.

Para nuestro caso en particular, Mandrágora también significa muchas otras cosas. Por ejemplo: un conjunto humano muy singular tanto por sus integrantes como por sus propuestas y realizaciones, una revista del mismo nombre, más revistas, grandes polémicas, un profundo desconocimiento de lo que fue la expresión surrealista en Chile, un quiebre radical con la forma de querer percibir y aprehender el mundo y su realidad entre los años 1938 y 1942. Fue literatura "underground" con una serie de "*libros brasas*", como dice el escritor Enrique Lafourcade. A su vez, este núcleo de poetas fue también una especie de poesía explosiva, libertad, liberación, culto, muerte, ocultamiento. Fue mantener un bajo perfil, significó no perseguir premios ni reconocimientos. En fin, para nosotros, el grupo Mandrágora significa todo lo anterior y muchas otras cosas más.

La primera elección

En cuanto a la elección del nombre del grupo, podemos decir que existió una polémica entre Gómez Correa y Arenas. Mientras el primero quería el nombre Mandrágora, el segundo se inclinaba por Alraune. Por lo visto fue el mismo Huidobro quien solucionó el problema: era la época en que estos escritores participaban habitualmente de las reuniones que se efectuaban en la casa del poeta creacionista. Habla Gómez Correa:

Entonces yo le dije: Arenas, tenemos una palabra que es maravillosa y que corresponde al latín, Mandragore en francés, mandraque insane root en inglés. Mandrágora tiene un techo enorme de cosas. A lo que Arenas contestó: Entonces ¡Que Vicente Huidobro dirima el pleito! Que haga su opinión Vicente". A lo que el poeta-mago contestó, "Oiga Braulio, para qué se está haciendo el alemán, usted no es alemán y no tiene cara de alemán así que para qué le pone "Alraune". ¡Póngale

Mandrágora!” Y así salió el famoso primer número de la *Mandrágora*, en el cual también colabora Vicente Huidobro.¹²⁴

No obstante lo anterior, y con la idea de equilibrar el debate, es deber mencionar la opinión de Teófilo Cid al respecto:

El nombre Mandrágora nos había perseguido desde las profundidades de la infancia, en forma coincidente, como si se tratara de una especie de misterioso lugar geométrico, destinado a unir nuestros esfuerzos. Tanto Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, como el que escribe estas líneas, habíamos sido seducidos por un extraño film rodado en Alemania mucho antes de que el demonio del fascismo hiciera presa de esa nación. Aquel filme, exhibido en los cinematógrafos de Santiago y de provincia, se llamaba *Alraune*, es decir, Mandrágora en la lengua de Goethe... Aquel nombre foráneo tenía, además, el mérito de revelar en parte nuestro pensamiento central. Nosotros también estábamos dispuestos a emprender una romántica aventura en busca del poder, el poder supremo, el que concede el don de la palabra... Fue la lectura del relato escrito por Achim Von Armin, uno de los grandes del romanticismo alemán, lo que nos decidió, por último, a adoptar definitivamente la extraña designación.¹²⁵

Finalmente, queremos citar a uno de los más connotados representantes del surrealismo en Chile, Ludwig Zeller. Para él, al igual que para Klaus Muller Bergh y Teófilo Cid, lo más probable es que el nombre Mandrágora, Alraune o Mandraque insane root, haya estado en el ambiente intelectual del momento,

...en los años treinta hubo una película, basada en una novela de Heinz H. Ewers bajo el título de "Alraune". Fue muy celebrada en esa época y no es raro que Braulio haya pensado la posibilidad de que el nombre del grupo fuera éste. Además en esa

¹²⁴ Klaus Muller- Bergh, “De Agú y Anarquía a la Mandrágora. Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la Vanguardia en Chile”, en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 31, 1988, p. 54.

¹²⁵ *Ibid.* p. 55.

época el profesor de grabado, Francisco Parada, imprimió en la Escuela de Bellas Artes una serie de planchas sobre el tema de Alraune. He visto hace treinta y cinco años algunas de ellas y me parecieron de gran interés.¹²⁶

El grupo: algunas actividades

Intentando hacer un resumen de las actividades del grupo, creemos pertinente comenzar el recuento reiterando la primera acción realizada en conjunto por “los tres mosqueteros” y con la cual inauguraron una serie de provocaciones directas al ambiente cultural de la época. El martes 12 de julio de 1938¹²⁷, aparecieron en la Universidad de Chile tres jóvenes poetas: Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Braulio Arenas. Como muchos otros grupos de vanguardia, comenzaron por leer un manifiesto, anunciando la aparición en el país del nuevo movimiento poético designado con el nombre de Mandrágora. En dichos textos pragmáticos declararon la idea de poesía vinculada a un concepto oscuro o negro de lenguaje, añadiéndole una nota de misterio y oscuridad.

Leen también poemas de un nuevo estilo, y como han hecho circular previamente un programa anunciando el acto, en el que intercalan textos de esta novísima poesía, la sala se ve colmada por un público pocas veces visto en actos literarios, y que concurre a una premiére internacional poética. Es una lluviosa tarde de julio, y los espectadores llenan los dos pisos de la sala de conferencias... Esta atmósfera de fiebre colectiva comunica a la reunión del grupo Mandrágora un fervor nuevo, nunca entrevisto antes en nuestro medio literario... Sin embargo, la posición asumida por estos tres jóvenes poetas chilenos no es política, sino poética. Dicen que es necesario que la poesía, es decir, aquella que brota en estado puro desde las

¹²⁶ *Op. cit* 15.

¹²⁷ *Op. cit* 22.

profundidades de la conciencia humana, tiene que ser reconocida, tiene que ser aceptada en un pie de igualdad que todas las manifestaciones de la realidad.¹²⁸

Otro personaje que recuerda el hecho es el poeta Fernando Onfray, quien en ese entonces era alumno de la misma universidad. Su imagen es clara y evocadora.

Entré el 35 a la Universidad de Chile, pero yo los conocí específicamente el día en que el grupo hacía presente su nacimiento. Asistí a la reunión del año 38. Una tarde estaba yo estudiando (lo he dicho varias veces) y analizaba un texto de derecho romano donde se afirmaba que no hay arte sin ética; entonces, pasó otro amigo, pero muy rápido, y me dijo: “Allá en la sala que hay en la entrada de la Universidad van a hablar tres poetas maulinos”... Sin saber cómo, mecánicamente, me encontré sentado en una butaca de esa sala esperando que principiaran a hablar tres personas que yo no conocía. Y comenzaron el acto. Y realmente ese acto fue como tres volcanes que entraban en erupción y leyeron poesía que no entendió mucha gente. Manifiestos. Era básicamente más que la poesía: era el hombre entero que se hacía presente en la sociedad, no solamente por su presencia de poetas sino con sus presencias de hombres cabales que querían transformar el mundo, que querían luchar por la libertad incluso con una nueva poesía libre... la gente que asistió se dividió porque hubo grupos bastante numerosos que protestaron, alegaron, se pararon, muchos se fueron; otros siguieron. Había, seguramente, gente que estaba por curiosidad, pero un grupo aplaudió. Entre los que aplaudieron a rabiar estaba yo; no porque me adhiriera al surrealismo. Yo creo que nunca he sido surrealista. Sino porque veía a tres personas con un coraje increíble que estaban enfrentando a un país que estaba, y sigue todavía, bajo el peso de la noche.¹²⁹

En diciembre de ese mismo año, apareció el primer cuaderno de la revista titulado: *Mandrágora: Poesía, Filosofía, Pintura, Ciencia, Documentos*. Es necesario señalar que el

¹²⁸ Gonzalo Rojas, en el prólogo del libro de Braulio Arenas, *El mundo y su doble*, Ediciones Altazor, p. 27.

¹²⁹ Klaus Muller- Bergh, “De Agú y Anarquía a la Mandrágora. Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la Vanguardia en Chile” en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 31, p. 56.

Grupo Mandrágora se materializó, en una primera instancia, en una revista que duró cinco años. Para el caso, eso no es determinante, ya que como grupo coherente y organizado, agrupación intelectual determinada, puede decirse que un poco más. En todo caso, quién sabe con exactitud el momento en que desaparecen los impulsos de renovación. Todavía hay quienes buscan el mensaje que está entre líneas y persiguen los absolutos que plantea el pensamiento surrealista. Como dice Lafourcade, "En mi opinión, estos sacerdotes del espíritu jamás murieron. Son los penúltimos caballeros templarios del arte. Fueron y son el surrealismo, que está más vivo que nunca".¹³⁰

El que puede considerarse como el último ejemplar publicado de la inicial revista *Mandrágora*, el séptimo, de 1943, es responsabilidad exclusiva de Gómez Correa; ninguno de los otros integrantes participó en este volumen. El ejemplar citado, al igual que el número dos,¹³¹ no posee la presentación habitual de la revista. Es de tamaño más pequeño que el de los ejemplares núms. 1, 2, 3, 4, 5, y 6, y su portada es diferente, aparece un cuadro de Brueghel el Viejo y se ocupa otro formato de letra para escribir el nombre de la inicial revista. Sus páginas contienen un balance de Gómez Correa sobre lo que fue la actividad que desarrolló el grupo. El título es *Testimonios de un poeta negro*.

Otra actividad digna de ser mencionada entre los registros de Mandrágora es el constante intercambio cultural que realizaron (especialmente Arenas, Gómez C., Cid y Cáceres) con exponentes tanto nacionales como internacionales del pensamiento y del arte. Varias fueron las colaboraciones de los surrealistas chilenos a revistas como "Total", "Vital", ambas iniciativas de Vicente Huidobro; así mismo en *Multitud* de Pablo de Rokha. Internacionalmente, destacan los trabajos en colaboración; por ejemplo, entre Gómez C. y René Magritte, *El Espectro de René Magritte*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1948 (500 ejemplares); entre Gómez C. y Enrico Donatti, *En Pleno Día*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1949 (500 ejemplares); entre Gómez C. y Jacques Hérold, *Lo Desconocido Liberado Seguido de las Tres y Media Etapas del Vacío*, Ediciones Mandrágora, Santiago de Chile, 1952 (500 ejemplares).

¹³⁰ En Luis De Mussy, *Entrevista a Enrique Lafourcade: Respuestas Cuestionario Mandrágora, núm. 1*, Santiago, Primer Semestre de 1999.

¹³¹ *Ibid.*

Dos momentos en la temática de Mandrágora

Los surrealistas chilenos desarrollaron sus propuestas estéticas a través de revistas, exposiciones, intervenciones, actos, manifiestos, así como también a través de importantes y características lecturas poéticas. Su propuesta esencial era la liberación del pensamiento y el hombre. Para ello, plantearon que la mejor solución estaba en la poesía; la clave era introducir una actitud poética en la vida diaria. En pocas palabras, expandir el habitual conocimiento personal de la realidad a través de un constante ejercicio poético. Como manifestó Gómez Correa en su momento (y posteriormente Carlos de Rokha lo concretó de hecho) es preciso "saltar al vacío" de uno mismo, dirigirse a las zonas límite del conocimiento humano, hacia el lugar donde normalmente, y en un principio, no es fácil enfocar la mirada. Sólo después de este trabajo, en una suerte de parto intelectual es posible volver a dirigir los ojos, ya liberados del peso de la tradición, de la noche, de lo establecido hacia lo normalmente conocido como realidad. El instrumento catalizador fue la imaginación; ella abría los verdaderos ojos, ella permitía realizar (tanto en lo material como de forma intelectual) la verdadera poesía negra. Dejemos que la letra "G" del "AGC *mandragórico*" nos dé luces al respecto:

Sí, la Poesía Negra debe invadir toda nuestra vida, dominar todos nuestros actos cotidianos, toda nuestra actividad entusiástica al servicio de esta maravillosa poesía. Ella nos permitirá interrogar definitivamente la existencia de este sorprendente ser que se llama hombre.¹³²

Asimismo, como ya señalamos al principio de este capítulo, es importante no olvidar que la propuesta de Mandrágora fue limitada y elitista. Limitada por la dificultad de los temas tratados y los requerimientos que planteaba el objetivo; elitista, por el número de los posibles candidatos y el difícil acceso al grupo a la posibilidad de compartir con ellos. Mandrágora hacía crítica a la poca coherencia de algunos poetas de la época, quienes manifestaban su adhesión a la izquierda, a la vez que mantenían, sin embargo, grandes lujos

¹³² Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, "El AGC de la Mandrágora", en *Revista Mandrágora*, Santiago, 1957.

y comodidades. Ésta es una de las grandes razones por las que cerraban sus puertas a la posibilidad de incluir a otros integrantes.

Nosotros gestionamos con Juan Sánchez Peláez, que fue editor de Monte Ávila, la edición de unas antologías de los poemas de Rosamel y Humberto en Venezuela. No olvide que también estaba Carlos de Rokha. Fue la primera víctima de la *Mandrágora* (se sonríe). ¡Porque se arrojó de un segundo piso siguiendo los consejos que dábamos en el primer número de la revista! Winett siempre nos lo sacaba en cara. Luego se suicidó, estaba desesperado por su alcoholismo. Pero nosotros éramos extraordinariamente difíciles, no se crea... En el número siete de *La Mandrágora* atacamos a todo el mundo, ¡a todos sin excepción!, incluidos Teófilo, Gonzalo Rojas, Díaz Casanueva... Excepto Rosamel, quien hubiera sido un excelente aliado. Lúdico, siempre disfrazándose, con una hermosa poesía con fuerte carga onírica.¹³³

Puntualizando un poco más, el testimonio mandragórico fue, entre otras cosas,

Un discurso de saber. La posesión del saber posibilita una acción que se realiza en el presente pero cuyos resultados se verán en el futuro... El surrealismo chileno se muestra a través de sus manifiestos orientado por la misma motivación del surrealismo francés: producir un cambio de conciencia a través de la investigación de sus zonas límites como el sueño, el delirio, la locura, etc., que abrirían áreas de experiencia cognoscitiva tradicionalmente no incluidas en la cultura occidental¹³⁴.

Sin embargo, por muy técnica que parezca la cita anterior, esto no quiere decir que la puerta de acceso esté sellada para el extraño, sino que la búsqueda por los caminos surrealistas es difícil: “Hay que esforzarse para poder ver y darse cuenta que hay algo más allá de lo que la propaganda y el discurso oficial califican y determinan en nuestras cabezas, hoy en día

¹³³ *Op. cit.* 68.

¹³⁴ Hilda Ortiz, *Contribución al estudio del Surrealismo en Chile*, p. 30.

podría decirse que programan- como lo real y necesario para la existencia humana. No cualquiera asume querer estar al otro lado del espejo”.¹³⁵

A su vez, como bien señala la autora recién citada, es posible distinguir en el hablar mandragórico otros dos tipos de discurso: uno polémico y agresivo, donde lo más ilustrativo fueron los ataques a connotados personajes e instituciones de la literatura nacional como Pablo Neruda, Samuel Lillo, Juvencio Valle y la AICH (Asociación de Intelectuales de Chile) y otro, donde lo más llamativo fue el planteamiento de las líneas generales (teóricas) que sostuvieron al grupo. En este último sentido, los temas más recurrentes fueron la poesía negra, el automatismo, los tópicos ocultos, lo prohibido, los sueños, el inconsciente, el azar, la libertad, el sexo, la violencia física y moral, el amor, la locura, la intelectualidad, las religiones exóticas; en pocas palabras, todos aquellos temas poco discutidos hasta el momento y que en general no habían sido mayormente incorporados al conocimiento del ser humano de la época ni en Chile, ni en el mundo.

En el caso del discurso polémico y agresivo, los ataques se aglutinaron en una sección de la revista titulada *La visibilidad de los objetos*. En esta parte de la citada publicación, aparecieron numerosos embates literarios. El más conocido de los objetivos fue "Neftalí Reyes Cordero, alias Pablo Neruda". El futuro Premio Nobel constituyó su blanco predilecto;¹³⁶ no aguantaban que usara la poesía con fines políticos o de partidos de la misma índole. Como aparece en la sección recién mencionada del *cuaderno núm. 1*,

¹³⁵ Cfr, *ibid*.

¹³⁶ A modo de paréntesis, quisiéramos rescatar, en palabras coloquiales de Gómez Correa, el motivo principal del rechazo y crítica a Pablo Neruda:

Mire, en primer lugar, nuestra principal diferencia con él tuvo que ver con su calidad de plagiario. Desde chico fue bueno para copiar, desde la escuela en Temuco cuando se sentaba al lado de Juvencio Valle. A él le pregunté después si le copiaba allá y me dijo que no tanto como yo le inventaba (risas). Empezó copiándole a Sabat del Casi en *El Hondero Entusiasta*, después a Tagore lo copia a rajatabla, en Rangún traduce a Blake y saca versos para Residencia en la Tierra, lee *Piedra y Cielo* del poeta argentino Ramponi y sale con Alturas de *Macchu-Pichu*. ¡Buenazo para el plagio! Lautréamont dice que el plagio es necesario, pero no hay que abusar (se ríe largamente, celebrando

Retrato: Nos parece una obligación de buena moral hacer el retrato del integrante número uno, de cierto pez opaco que vive sembrando el odio y la calumnia. Es un hombrecito viscoso que ha vuelto a América después de una corta ausencia, sólo a hacerse propaganda y a sembrar la discordia con un grupo policial y un rebaño de súcubos organizados para desprestigiar a todos los que hacen sombra al hombrecito, que tiene alma y cuerpo de Bacalao. Su especialidad es hacerse reclamo con los muertos y los agónicos, meterse como rata por todas partes, lamer los pies, darse vuelta la chaqueta y aferrarse de la solapa de las chaquetas de las personas que suben o se asoman al balcón para ver el modo de pescar algún aplauso sobrante. Donde él llega, llega la discordia, la intriga, la villanía, la calumnia, el enredo. Con estos antecedentes y una poesía de tía grasienta se quiere dar humos de poeta de trascendencia americana, de gran español... siempre que le sirva para llegar, para llegar un día a dar el último suspiro. Este Quijote de algodón tiene dos Sanchos (aparte la banda policial) dos Sanchos de lana: un poetilla argentino, tontito alegre, servicial, y un peruanito parlanchín e intrigante, como conviene, que se proclaman el Stalin y Dimitrof del Pacífico.¹³⁷

En el caso del hablar discursivo, lo más significativo al respecto fue la edición de una serie de ensayos, conferencias y sucesivos recitales poéticos. En especial, queremos mencionar el *cuaderno núm. 3*, ya que este ejemplar de la revista consta de tres importantes ensayos realizados por Arenas, Cid y Gómez Correa. Sobresalen temas como el ser humano y su libertad, la poesía y sus diferentes formas de expresión, las grandes ideologías del momento, la voluntad y los límites del pensamiento, la felicidad, el paraíso entre otros.

su ocurrencia). Por otro lado, también fueron sus concesiones al partido comunista, desde *Canto General* en adelante, le pedían un poema sobre los chinos y lo hacía, después se peleaban con Mao y tenía que escribir uno en contra. Mucho cambio de escenario... no era bueno para el poeta, mucho menos para su poesía.

Op. Cit. 68.

¹³⁷ *Mandrágora, Cuaderno I*, Santiago, 1938.

Asimismo, dentro de esta perspectiva, debemos incluir la revista *Leitmotiv*, ya que si bien sólo aparecieron dos números, su importancia es sustantiva dentro del surrealismo de Mandrágora como internacional. Por ejemplo, en 1942 se tradujo los *Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no* de André Breton, como también se incluyeron una serie de trabajos y ensayos de surrealistas americanos como internacionales, dentro de los cuales destacan Breton, Césaire, Matta, Cáceres, Gómez Correa, Cid, Rossenblatt, Sánchez Peláez y Peret.

Las fechas en que aparecieron las publicaciones son las siguientes: Revistas *Mandrágora*: *núm. 1*: diciembre de 1938; *núm. 2*: diciembre de 1939; *núm. 3*: junio de 1940; *núm. 4*: julio de 1940; *núm. 5*: junio de 1941; *núm. 6*: septiembre de 1941. El *núm. 7*: está fechado el 20 de octubre de 1943. *Leitmotiv*, *núm.1*: diciembre de 1942; *núm. 2*: diciembre de 1943.

A continuación revisaremos parte de los temas vistos en cada ejemplar.¹³⁸

Inventario Surrealista I

-Revista *Mandrágora*, *núm. 1*; Diciembre de 1938.

Subtítulo: Poesía Filosofía Pintura Ciencia Documentos.

Artículos:

Mandrágora Poesía Negra, Braulio Arenas.

Visión, Jerónimo Cardan.

La queja de la Mandrágora, Alfred Jarry.

Intervención de la poesía, Enrique Gómez Correa.

¹³⁸ Gentileza de Xavier Gómez (Hijo de Enrique Gómez Correa) en entrevista exclusiva para esta investigación. Talca, Enero 2009. Es importante esclarecer que muchos de los documentos se encuentran estado de notable deterioro. Se nos permitió manipular sólo algunos de ellos (con guantes), mientras que de otros sólo pudimos fotografiar algunas hojas.

Visiones, Conde de Permission.

Sección Libros y Revistas: Reseñas. *Sátiro* de Vicente Huidobro por Braulio Arenas. *L'amour fou*, André Breton traducción de Teófilo Cid. *Cours Naturel*, Paul Eluard traducción de Braulio Arenas.

Documentos: *Loa*, Pedro Calderón de la Barca.

Poesías: Holderin, Vicente Huidobro, Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid.

La visibilidad de los objetos:

Reseñas: *Claridad*, *El "film" sueño eterno*, *Conferencia de cooperación intelectual*, *Increíble pero cierto*, *No pasaran*, *Retrato*, *Alquimia del verbo*.

-Revista *Mandrágora* núm. 2; Diciembre de 1939.

Sin subtítulo, cambia de tamaño carta a un formato tabloide.

Ensayos:

"*Yo hablo desde la Mandrágora*", Enrique Gómez Correa.

"*Un aspecto de la música actual*", Renato Jara.

"*Continuadores del Sueño*", Teófilo Cid.

"*Lord Patchogue*", Jacques Rigaut.

Poesía: Gonzalo Rojas, Jorge Cáceres, Braulio Arenas, Vicente Huidobro, Benjamin Peret, Fernando Onfray.

Textos:

"Nota Aclaratoria", Braulio Arenas.

"*L'Immaculée Conception*" (Fragmento), André Breton y Paul Eluard.

-Revista *Mandrágora*, núm. 3; Junio de 1940.

Sin Subtítulo. Vuelve al anterior formato.

Ensayos:

"*Notas sobre la Poesía Negra*", Enrique Gómez Correa.

"*La Transmisión del Pensamiento*", Braulio Arenas.

"*Fátima o el Affaire del Paraíso*", Teófilo Cid.

Poesía: Vicente Huidobro, Jorge Cáceres, Mario Urzúa, Gonzalo Rojas, Fernando Onfray.

La Visibilidad de los Objetos: Dos reseñas de Braulio Arenas.

Ediciones Mandrágora: Se informa de una serie de publicaciones de las Ediciones Mandrágora y una futura traducción de la obra del Marqués de Sade "*Justine*", por Teófilo Cid.

-Revista *Mandrágora*, núm. 4; Julio de 1940.

Subtítulo: "*Única versión exacta de los sucesos del miércoles 11 de julio de 1940 en el Salón de Honor de la Universidad de Chile*". Este número está casi completamente dedicado al acto poético que realizó el grupo en contra de Neruda y a la reafirmación de los postulados principales de este conglomerado.

Destaca la participación de Huidobro con la frase: "*La Alianza de Intelectuales es el Ejército de Salvación de las cretinas que quieren salvarse salvando la mierda*".¹³⁹

Trabajos:

Aclaraciones, Braulio Arenas.

Esta gente está podrida, Enrique Gómez.

La voz del amo y el eco del sirviente.

El tonto a la deriva, Domingo Robledo.

Mandrágora.

¹³⁹ Vicente Huidobro en Revista *Mandrágora*, núm. 4, p. 5.

La visibilidad de los objetos.

Adivinanza.

Pablo Neruda a México en una linda carroza mortuoria.

Fe de erratas.

-Revista *Mandrágora*, núm. 5; Junio de 1941.

Poesía: Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Fernando Onfray, Jorge Cáceres y Armando Gaete.

Trabajos: Braulio Arenas, Gustavo Ossorio y Mariano Medina.

-Revista *Mandrágora*, núm. 6; Septiembre de 1941.

Artículo en contra de Hitler.

Poesía: Fernando Onfray, Enrique Gómez Correa, Gonzalo Rojas P., Braulio Arenas, Teófilo Cid, Gustavo Ossorio, Jorge Cáceres.

Trabajos:

"*De una lámpara*" Eugenio Vidaurrazaga.

Visibilidad de los objetos:

Siete reseñas sin títulos.

-Revista *Mandrágora*, núm. 7; 20 de Octubre de 1943. (*Terminus a quo*)

"*Testimonios de un poeta negro*" por Enrique Gómez Correa.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Es importante aclarar que el único que participa en este número es Enrique Gómez Correa.

Leitmotiv

"La juventud -esa bella salamandra que atraviesa el fuego sin quemarse- no debe poner sobre la cuenta de sus errores sino aquellos que ha cometido sin pasión".

Braulio Arenas, Revista *Leitmotiv*.

Dentro de los tópicos surrealistas presentados por Mandrágora, nos encontramos con un segundo período correspondiente a lo que se publicó (entre 1942 y 1943) en los cuadernos de *Leitmotiv*, *Boletín de hechos & ideas*, cuyo editor fue Braulio Arenas. Es importante esta etapa, ya que en las páginas de esta revista apreciamos un nuevo interés en el quehacer surrealista: anunciaba una actitud vital, promovía expandir el habitual conocimiento personal de la realidad a través de un constante ejercicio poético.

Podríamos interpretar que hubo cambios en la intención de la protesta, tomas de posiciones frente a la nueva contingencia que planteaba el sistema internacional de la época (1940-1945) y la Segunda Guerra Mundial. Lo que debemos rescatar de este momento en Mandrágora es el hecho de que la intensidad con que se continuó la búsqueda de esta revuelta surrealista no varió en lo fundamental, al contrario, fue fuerte y definida. Lo notable fue el hecho de que los promotores se dieron cuenta de que la forma de intentar lograr un cambio, poético o de cualquier tipo, no era a través de un grupo particular, sino más bien por la vía de la difusión de ciertas ideas en común. El armazón debía cambiar, se había vuelto peligroso reproducir el quehacer polémico; las modificaciones del medio social implicaban necesariamente la creación de nuevas tácticas, de nuevas proposiciones.

La iniciativa fue insistir en la discusión, justificar el nombre de la revista (*Leitmotiv*), no la revista en sí. Su destino, como ellos se lo decidieron, fueron los hombres cuyo pensamiento buscara el gran objetivo de la libertad.

Estos cuadernos reunieron con interés y curiosidad una serie de manifestaciones creativas, cuyo propósito primordial fue poner en duda los ideales de este mundo. La idea

era juntar textos que sustentaran una crítica profunda desde una nueva elite literaria, la “corriente alterna” a la que se refiere Octavio Paz. Y no consideró sólo textos que fueran surrealistas, el criterio fue más amplio.

Su crítica esencial fue contra el sistema capitalista. En él vieron todas las explicaciones de por qué el ser humano seguía sujeto a la voluntad “de un juez que lo manda a la cárcel, de un general que lo manda a la guerra o de un sacerdote que lo manda al infierno”.¹⁴¹

De esta forma, concluyeron que por medio de la toma de conciencia de esta incongruencia, era posible modificar el destino, con reflexión en aras de todos aquellos actos que, de un modo u otro, revalidaran la acentuación de la protesta.

Para ello, fue necesario que la búsqueda se acomodara a las nuevas exigencias espirituales que condicionaban el pensamiento humano y sobre todo, la escena que quedaba después de dos guerras mundiales y varias guerras civiles. La desesperanza era general en gran parte de la población; pocos podían creer y asumir lo que había pasado en los primeros cuarenta y cinco años del siglo XX.

Ahora bien, en relación al contenido mismo de *Leitmotiv*, destacan en el primer número las colaboraciones de ilustres escritores internacionales como: André Breton, Hans Arp, Benjamin Peret, entre otros; y de Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Jorge Cáceres y Fernando Onfray. En cuanto al segundo y último cuaderno, podemos señalar que es una gran obra artística, ya que en su interior convergen diversas expresiones de la estética surrealista; poesías de Peret, Breton, Gómez Correa, Cid, Arenas, Cáceres con trabajos, collages y dibujos de Roberto Matta, Shoof, Ray, y de los mismos Arenas y Cáceres. Su extensión fue de más de cuarenta páginas de puro surrealismo.

Para acercarnos un poco más a lo que fue *Leitmotiv*, creemos pertinente mencionar la “polémica” planteada por Susan Foote en su artículo *El surrealismo en Chile y la revista Leitmotiv*, quien discrepa de Sergio Vergara A. y Klaus Meyer Minneman sobre varias aseveraciones mencionadas tanto en el artículo de ambos, “La revista Mandrágora:

¹⁴¹ Braulio Arenas, Revista *Leitmotiv*, núm. 1, 1942. Sin numeración de páginas.

Vanguardismo y contexto chileno en 1938” como en el libro del primero, *Vanguardia literaria: ruptura y restauración en los años 30*. En primer lugar, planteamos la discrepancia respecto de que el grupo, posteriormente a los números 5 y 6 de la revista *Mandrágora* haya caído en un solipsismo y posterior extinción.¹⁴² Nosotros creemos, al igual que Susan Foote, que esta segunda publicación del núcleo surrealista responde a una postura más matizada y asumida de manera personal frente a la realidad, y no es un antecedente de la conclusión del núcleo mandragórico. No está de más mencionar que los trabajos ahí contenidos son más contundentes y no se cae tanto en definiciones de carácter irónico-poético, lo que demuestra una postura menos intransigente y a la vez menos definitiva frente a los postulados que les seguía planteando el surrealismo. Sin embargo, si bien es cierto que el grupo ya no es el mismo de 1938, todavía para 1943 existe cohesión suficiente como para realizar importantes y significativas exposiciones como también para seguir creando obras literarias en conjunto o individualmente. Más que hablar de un solipsismo en *Mandrágora*, nos parece correcto pensar en un replanteamiento personal frente a los primeros ideales y en una suerte de decepción en la búsqueda grupal de sus propuestas surrealistas. Como señala Arenas, en su ensayo "Actividad Crítica", en el primer número de *Leitmotiv*, el grupo surrealista chileno

... pretendió en Chile instaurar y resolver algunos de los problemas que la crisis de la actual mentalidad racionalista arrojaba sobre los campos de la moral y de la poesía. Pero sólo en la medida que los problemas permanecieron estáticos se hacía posible su estudio, desde el punto de vista, casi exclusivo, de la luz de nuestro grupo y de nuestra capacidad de lucha y absorción, como así mismo de nuestra asimilación de los golpes y adulos del medio. Pero una vez que yo comprendí que su dimensión era tan enorme que pasaba mucho más allá de las fronteras de nuestra organización; comprendí, asimismo, que para atacar con buen éxito los problemas antinómicos del

¹⁴² Citamos a Vergara refiriéndose a *Leitmotiv* en *La Revista Mandrágora: Vanguardismo y contexto chileno en 1938*: "...este plan de una nueva revista... era un claro indicio de que el principal promotor de *Mandrágora*, a esas alturas había cesado de tener interés en el proyecto". Al respecto, Susan Foote en *El surrealismo en Chile* y la revista *Leitmotiv*, señala que: "Suponemos que "el principal promotor" se refiere a Braulio Arenas. Sin embargo, si se revisa la revista, parece absurdo decir que Arenas haya perdido interés en el proyecto del surrealismo. Al contrario, esperamos demostrar que la revista corresponde a lo que el mismo Arenas menciona en su introducción, *Actividad crítica: "Abrir las mamparas de una nueva revista de pelea"*, en *Leitmotiv*, núm. 1, sin numeración de páginas.

bien y del mal, del sueño y de la vigilia, del placer y del dolor, etc., que la moral arrojaba sobre las cabezas más avizoras del presente, era menester un pensamiento central, un pensamiento lo bastante poderoso como para atacar en todas partes al mismo Proteo de la cabeza desfigurante... Yo no pido a mis camaradas del grupo de la Mandrágora que superen, ellos también, la posición del grupo (y de todo grupo) y que vean que sólo una posición común e internacional y no un esfuerzo estéril y aislado conseguirá barrer tarde o temprano, con los fantasmas que torturan al hombre e impiden su libre tránsito. Únicamente les pido que crean que si yo estoy convencido de semejante planteamiento, es porque veo en la plataforma de lucha que me ofrece el surrealismo (cuya crisis en este momento espero que haga menos desinteresada mi adhesión) la posibilidad de todas aquellas preguntas inquietantes que fueron la razón de nuestro acercamiento a dicho grupo, y la seguridad que me asiste que un grupo, por mucho que él abarque a todo el género humano, no podrá resolver ninguna cosa, por cuanto un grupo es un vehículo para movilizar ciertos hechos y ciertas ideas, y no la razón de ser de estas ideas y estos hechos... Yo no les pido a mis antiguos camaradas que superen este impasse por cuanto siempre hay un momento para que la poesía reconsidere sus errores por boca de sus poetas; siempre que éstos no sean más que errores tácticos. Y, por sobre todo, yo no les pido eso, por cuanto yo mismo durante el año pasado y durante este año 1942 (abierto más promisoriamente que otro cualquiera para ser el comienzo de mi gran aventura), he sido presa de las más violentas contradicciones, de las cuales he logrado salir con bastante trabajo. Yo confío que la juventud de todo el grupo sabrá darle la verdadera orientación a su destino. Y es sobre la formulación de semejante crisis que yo quiero abrir las mamparas batientes de una nueva revista de pelea.¹⁴³

También para Gómez Correa resultó necesario huir de aquella situación, escaparse, eso sí, dentro del mismo surrealismo. No necesariamente a la totalidad, pero sí al compromiso inicial, al mantener la búsqueda de los absolutos. Era preciso buscar cómo integrar las propuestas surrealistas sin olvidar que dicha realidad era heredera de las consecuencias que dejaba la primera mitad del siglo XX: sus muchas guerras, sus al menos 150 millones de

¹⁴³ Braulio Arenas, "Actividad Crítica" en Revista *Leitmotiv*, núm. 1, sin numeración de páginas.

mueertos y sobre todo, su intrínseca confusión; "*Hay que volverse loco de asco*"¹⁴⁴ frente a la realidad y así poder encontrar el entusiasmo necesario para lograr el equilibrio entre la razón y el instinto. Lo que resulta en la exaltación de la vida a través de los más profundos y grandiosos sentimientos.

La tónica de una profunda actitud de protesta -como en Baudelaire- se encuentra en, afirma Gómez Correa: asumir que el amante del bello estilo se expone al odio de las multitudes, pero ningún respeto humano, ningún falso pudor, ninguna coalición, ningún sufragio universal, me constreñirán a hablar la jerigonza incomparable de este siglo (XX) ni a confundir la tinta con la virtud.¹⁴⁵

La elección siguió siendo, a pesar de todo, la poesía, la aventura y el riesgo por el conocimiento.

Inventario Surrealista II

-Revista *Leitmotiv, Boletín de Hechos & Ideas*, núm. 1, Santiago, diciembre de 1942.
Director Braulio Arenas.

-Justificación del Tiraje, sin firma de autor.

Trabajos

-*Actividad Crítica*, Braulio Arenas.

-*El Entusiasmo*, Enrique Gómez Correa.

-Prolegómenos a un Tercer Manifiesto del Surrealismo o No, Andre Breton, traducción autorizada por el autor.

Correspondencia, S.S.

-Objetos Familiares Objetos Familiarizados, Jorge Cáceres.

Poesía

-"*Premiers Resultats*", Benjamín Peret.

¹⁴⁴ Enrique Gómez Correa, "El Entusiasmo" en Revista *Leitmotiv*, núm. 1, sin numeración de páginas.

¹⁴⁵ *Ibid.*

- "Dos Reglas de Poética en Vidrio para un Poema", Fernando Onfray.

Collage

- "El Palacio de peau D'ane", Jorge Cáceres.

-Revista *Leitmotiv*, Boletín de Hechos & Ideas, *núm. 2*, Santiago, diciembre de 1943.
Director Braulio Arenas, Mujica 0373.

-Soiree Surrealista, Santiago, Junio 28, 1943. Participantes: Braulio Arenas, Jorge Cáceres, Roberto Matta y Erich G. Schoof.

Trabajos

-*La Entrevista*, Braulio Arenas.

-*Con Armas Iguales*, Jorge Cáceres.

-*Escolio*, Fernando Onfray.

-*Record' Life*, J.C.

-*Dernier Malheur Denière Chance*, Benjamin Peret.

Poesía

-Transfiguración del Amor, Juan Sánchez Peláez.

-Colombes bruissement du sang....., Aime Cesaire.

-Los Fétretros de la Caza, Braulio Arenas.

-Primeros Transparentes, Andre Breton, traducción de E. Rossenblatt.

-Puerta de Isla, Enrique Rossenblatt.

-Matta, Jorge Cáceres.

-La Lista Negra de la Mandrágora, Enrique Gómez Correa.

Collages

-Mujeres, Braulio Arenas.

-Collage, Jorge Cáceres.

-Ubu Roi, Jorge Cáceres.

Hechos & Ideas, Braulio Arenas.

Dibujos

-Roberto Matta.

Fotos

-Primacía de la Materia sobre el Pensamiento, Man Ray

Textos

-El Amor deja una vacante, Jorge Cáceres.

-En la balanza de los excesos, Jorge Cáceres.

-Una Máxima de Sade, Teófilo Cid.

-El Marqués de Sade o el Amor Considerado como un Vicio, Enrique Gómez Correa

CAPÍTULO CUARTO

LA OBRA DE ENRIQUE GÓMEZ CORREA

*"Nunca he conocido a un hombre más prodigiosamente
igual a sí mismo".*
Braulio Arenas.

A diferencia de los demás integrantes de Mandrágora, el nombre de Enrique Gómez Correa es un poco más familiar entre las generaciones más jóvenes. Le ubicábamos de antes, por supuesto, aunque vagamente, más por referente talquino que como poeta. Mucha. La mínima gente interesada en su obra ha tropezado con grandes obstáculos para conseguirla, pues ya no existen o están a la venta en casas de anticuarios, como raras piezas de colección. En las antologías literarias sólo aparece su nombre con uno o dos textos, cuando le incluyen.

Afortunadamente, y como relatamos en la introducción, muchos textos personales de este escritor fueron donados a la Universidad de Talca por su viuda, la poetisa Wally Bravo. Desafortunadamente, con el terremoto del 2010 muchos edificios de dicha universidad fueron colapsados, aunque no tenemos certeza de que estas donaciones hayan sido perdidas o rescatadas.

En lo que respecta a sus antecedentes biográficos, podemos señalar que nació en Talca en 1915, trasladándose en 1934 a Santiago para estudiar derecho en la Universidad de Chile. Se licenció en 1939 con la tesis *Sociología de la locura*. Así lo evoca el poeta y estudioso Naín Nómez:

Promotor junto con Braulio Arenas del grupo mandrágora, hacia 1937, y uno de los directores de la revista del mismo nombre, Gómez-Correa ha colaborado activamente en la cristalización en Chile del pensamiento surrealista. Sus poemas y artículos se han reproducido en las revistas del continente americano, entre las cuales, *Mandrágora*, *Leitmotiv*, *Atenea*, *VVV*, *Agonía*, *La poesía sorprendida*, *Total*,

Caballo de Fuego, Pro Arte, Clío, Polémica, Prometeo, Contemporánea. Gran viajero, Gómez Correa ha recorrido prácticamente toda Europa, América, África, el Medio Oriente, y en el año 1956 residió en el Extremo Oriente, India y China.¹⁴⁶

A finales de los años cuarenta, comienza su correspondencia con los artistas del surrealismo en Europa, principalmente con René Magritte, Jacques Herold, Enrico Donati y Victor Brauner. Cabe señalar que todos los artistas recién mencionados, ilustraron diversos libros de E. Gómez Correa. En 1949 viajó a París donde pasó tres años y entre viajes a otros países de Europa, acudió asiduamente a las reuniones del grupo encabezado por André Breton en el *Café Blanche*.¹⁴⁷ Así lo recuerda en entrevista Ludwig Zeller:

Fue diplomático, funcionario del partido radical, lúcido, alegre, culto, divertido, vital. Sobrevivió a la caída de una avioneta en Siberia; fue padre de cuatro hijos y casado con Wally Bravo".¹⁴⁸

Como él mismo señaló en una par de entrevistas, "Sí, yo no era feo: Un metro ochenta, ochenta kilos, muy bien vestido. Tenía unos abrigos preciosos. Uno negro de vicuña con cuello de astrakán y otro también, con el cuello de visón. Todavía los tengo. Hay que tener personalidad para andar con esos".¹⁴⁹ A su vez, puntualizó:

Imagínese, fui por tres meses a París y me quedé tres años. Recorrí toda Europa y terminé en el Extremo Oriente. Como diplomático, fui representante alterno de Chile en los organismos internacionales en Ginebra (1966-67). Luego me mandaron de jefe de la misión a Damasco y, entre tanto, debería abrir la misión en el Líbano. Al mes siguiente llegué a Damasco y, entre tanto, estalló la Guerra de los seis días y empezaron los bombardeos. Ahí estuve cuatro años... Antes de mi enfermedad me movilizaba mucho, iba todos los años a Europa o a Estados Unidos.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Cfr. Nain Nómez, *Antología Crítica de la Poesía Chilena*, p. 124.

¹⁴⁷ Cfr. Ludwig Zeller, en entrevista exclusiva para esta investigación. Oaxaca, Julio 2009.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Gómez Correa en entrevista para Diario *La Nación*, Santiago, 9 de Agosto de 1989.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Ahora bien, es importante mencionar que este escritor fue, a nuestro juicio, el más constante y convencido defensor de los postulados surrealistas de Mandrágora. Si bien es cierto que por muchos años se alejó de la escritura, especialmente durante sus años en el servicio diplomático, la distancia nunca fue suficiente como para llegar a hablar de negación o apatía frente a las ideas revolucionarias de la antiguamente agrupación que configuró con los otros protagonistas (Cid, Cáceres y Arenas) de la poesía chilena. De alguna manera, siempre mantuvo esa mirada crítica y de cuestionamiento frente a la realidad propia de los verdaderos escritores surrealistas. Enrique Gómez Correa murió el 27 de julio de 1995 a los 80 años; víctima de un cáncer que lo llevó dos veces a enfrentarse con la muerte.

Un dato de suma importancia ha sido su tesis para obtener el título de abogado, denominada *Sociología de la locura*, que también estuvo marcada por el espectro del surrealismo. En ella abordó el tema de las enfermedades mentales y el enfoque de la locura en la sociedad, articulando, de este modo, los aspectos judiciales, sociales y poéticos de ese padecimiento. Según su hijo Xavier, tan polémica fue esta tesis, que el jurado académico no sabía si evaluarle con la calificación mínima o la máxima. Finalmente fue graduado con la máxima estima.¹⁵¹

Al igual que Vicente Huidobro (por los puentes que estableció entre la poesía chilena y las corrientes vanguardistas europeas) el producto literario y ensayístico de Enrique Gómez Correa ha sido estudiado profusamente por el ya mencionado Stefan Baciú, experto analítico del surrealismo latinoamericano y prologuista de su antología: *Poesía explosiva* (1973).

Entre sus obras, encontramos las siguientes:

- *Las hijas de la memoria* (Poemas). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile, 1940.
- *Cataclismo en los ojos* (Poemas). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1942.

¹⁵¹ Cfr. Xavier Gómez, en entrevista exclusiva para esta investigación. Talca, Chile, Julio de 2008.

- *Sociología de la locura* (Ensayo). Ediciones "Aire Libre". Santiago de Chile 1942 (2006, reedición Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile)
- *Mandrágora, siglo XX* (Poemas). Collages de Jorge Cáceres. Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1945
- *La noche al desnudo* (Poemas). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1945
- *El espectro de René Magritte*. Ilustraciones de René Magritte. Santiago de Chile 1948
- *En pleno día* (Poemas). Ilustraciones de Enrico Donati. Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1949
- *Carta - Elegía a Jorge Cáceres* (Poema). Dibujo de Víctor Brauner. Ediciones "Le Grabuge". Santiago de Chile 1949
- *Lo desconocido liberado seguido de Las tres y media etapas del vacío* (Poemas). Ilustraciones de Jacques Herold. Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1952
- *Mandrágora, rey de gitanos* (Drama). Retrato del autor por Rene Magritte. Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1954
- *La idea de Dios y las vocales* (Ensayo). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1955
- *Reencuentro y pérdida de la Mandrágora* (Poemas). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1955
- *La violencia* (Prosas). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1955
- *El AGC de la Mandrágora* (Poemas). Poemas de Braulio Arenas, Enrique Gómez-Correa y Jorge Cáceres. Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1957
- *El calor animal* (Poema). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1973
- *Zonas eróticas* (Poema). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1973
- *Madre tiniebla* (Poema). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1973
- *Poesía explosiva* (Antología 1935-1973). Prologo de Stefan Baciu. Ediciones "Aire Libre". Santiago de Chile 1973

- Homenaje a Mayo (Poema). Ilustraciones del pintor Mayo. Ediciones "Phases-Oasis". Paris-Toronto 1980
- La pareja real (Poema). Ediciones "Mandrágora". Santiago de Chile 1988
- *Frágil, memoria* (Prosas y versos). Editorial Universitaria. Santiago de Chile 1990
- El nombre de pila o el anillo de Mandrágora (Poema). Libros Pórtico Zaragoza, España 1991
- *Los pordioseros* (Poemas). Editorial Universitaria. Santiago de Chile 1992
- *Las cosas al parecer perdidas* (Poemas). Universidad de Valparaíso-Editorial. Valparaíso, Chile 1996.

Nos detendremos en este momento, en algunas de sus obras, para comentar de manera general las mismas.

En primer lugar, abrimos el libro *El espectro de René Magritte* y antecediendo al poema "El buen sentido", nos encontramos con una reproducción del cuadro "Le bon sens", del cual el discurso poético se va constituyendo como su espectro, fantasma, doble, como si fuese el resultado de la dispersión de la luz a través de un prisma:

El buen sentido¹⁵²

*Un espejo separa siempre lo conocido de lo incognoscible
 Y su materia envuelve los cuerpos con una sustancia mágica
 Les toma el pulso les anuda las manos
 Les somete a una tenebrosa esclavitud.*

¹⁵² Enrique Gómez Correa, *El espectro de René Magritte*, sin numeración de páginas.

*Ahora el espejo se hace comestible
El hombre siente deseos de hacer proezas comiéndose la luz
Pero los objetos se ponen de pie
Se preparan para resistir los ataques.*

*La magia persiste
Y toda una realidad se transmuta de súbito
Todo sentimiento y toda lógica se hacen absurdos
El ojo tiene la razón
Y no obstante yo me separo de mi propia imagen
Me someto a la ley de las compensaciones
Converso con los objetos en animada charla.*

*Esto es lo esencial
Echar al mundo un destino
Proveer de alas al espejo
Alimentarse de la resistencia de los objetos
No reparar ni en la gravedad ni en lo que salta del espejo
That is mon cher le bon sens*

Como mencionamos anteriormente, este poema fue inspirado en la obra "Le bon sens", de René Magritte. Más allá de una lectura interpretativa, subjetiva y personal, nos interesa subrayar algunas reflexiones en torno al escrito y su relación con el cuadro visual.

Para una mejor comprensión, observamos el cuadro: una naturaleza muerta, un frutero y algunas manzanas sobre una mesa. Leemos enseguida el poema. Nada parece hacer referencia a los claros y determinables objetos captados por el ojo. Pensamos inicialmente que se trataría de una relectura, de una re-creación que iría desde la plástica a la letra, o tal vez de una traducción, o tal vez de un guiño de intertextualidades, donde dos modalidades de discursos dialogarían entre sí.

Personalmente creemos que el discurso poético de Enrique Gómez Correa promueve, de algún modo, un nuevo espacio, abierto, que puede ser reconocido y asible por

los que logran ir más allá de la realidad manifestada en el llamado "buen sentido". Realidad que puede ser secundaria, distractora del que tanto el discurso verbal como el pictórico tratarían de escapar.

También podríamos pensar que los signos discursivos del poema serían los que están presentes en el mensaje visual. Si quisiéramos ir un poco más allá, podríamos también afirmar que el mensaje visual tendría una suerte de jerarquía, tomando en cuenta su ubicación en la totalidad del libro de Gómez Corea. De allí podría inferirse con facilidad que el poema sería una suerte de lenguaje metafísico, cuyo referente sería el mensaje pictórico. De manera que podríamos interpretar que a la dinámica de la imagen pictórica, se opondría el dinamismo textual del poema de Gómez Correa, encadenado a una coyuntura verbal, sintética, de la cual el hablante lírico pareciera tratar de escapar, pero que, como un espectro sólo afirma: "Me someto a la ley de las compensaciones/ converso con los objetos en animada charla".

El hecho de que pensemos que el origen del poema se encuentre en la imagen pictórica estaría apoyado por las palabras del mismo Gómez Correa, quien lo manifiesta en su correspondencia real con el pintor René Magritte:

Escribí estos poemas, Magritte, a propósito de haber recibido de tu mano el gentil envío de las reproducciones de tus cuadros intentando en ellos establecer la mágica correspondencia que existe entre el pintor y el poeta. Que sea, pues, este un aporte a la iluminación de tu pensamiento.¹⁵³

Probablemente este poema sea el diálogo entre una mirada a un discurso pictórico y uno literario, en el que ambos, desde perspectivas, modalidades y herramientas diferentes, apuntan a lo irracional, y que promueve una especie de invitación a no dejarse dominar por una realidad aparente, donde el ser humano pareciera estar formando parte de una gran naturaleza muerta, y que el tiempo ha llegado para "*proveer de alas al espejo*".

¹⁵³ Fragmento de Carta de Enrique Gómez Correa a René Magritte (copia), 1949. Gentileza de Xavier Gómez.

Sociología de la locura

“Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que el mundo vive hoy bajo el imperativo del relámpago”. Así comienza *Sociología de la locura*, el experimento del talquino que amplía los campos de batalla con una exótica tesis de título que se ubica a medio camino entre el estudio jurídico, sociológico, cultural y literario sobre la locura, y un tratado surrealista que elimina las fronteras entre el sueño y la realidad.

Sociología de la locura fue reeditada por César Cuadra y Luis De Mussy.¹⁵⁴

César Cuadra, quien ha sido el responsable de revivir al surrealista al rescatar esta tesis, sostiene:

Gómez Correa fue un hombre perseguido por las coincidencias y la magia de la vida diaria como una opción de soberanía y conocimiento personal sin restricciones.¹⁵⁵

Sociología de la locura, junto con ser una brillante tesis en torno a las enfermedades mentales y la situación histórico-social de la locura, es a la vez un compendio de erudición y argumentos poéticos en ocasiones –y aparentemente- más próximos al surrealismo en estado puro que a un documento jurídico académico”, explica el ensayista, y entrega una clave que lleva implícito el germen mandragórico: Enrique Gómez Correa propone un “proyecto cultural más rico y complejo, donde lo humano no quedará articulado por lo meramente racional y luminoso, sino por las sombras de lo instintivo, irracional y desconocido”¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Reedición de *Sociología de la Locura* (1942), Santiago, 2006.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 15. Es importante señalar que esta reedición contiene dos prólogos y algunas críticas.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 17.

Ahora bien, Gómez Correa –señala Cuadra- asumió ser parte de la última gran revolución de occidente, el surrealismo, para “cambiar el mundo y cambiar la vida”. El mandragórico bucea en “las imágenes del inconsciente, pues allí (al igual que en el mundo de los sueños, de la locura, etc.) se alojarían los verdaderos tesoros de la humanidad”.¹⁵⁷

Cuadra también advierte que el surrealismo mandragórico fue más radical en su intento por acabar con el aburrimiento y la mediocridad, rompiendo “las fronteras entre el arte y la vida, llegando incluso a la búsqueda de la destrucción del arte y el lenguaje mismo”¹⁵⁸.

Ya en la primera línea de la obra, el poeta Gómez Correa interpela al lector diciendo que vivimos bajo el imperativo del relámpago, bajo el signo de la imaginación, o donde hay que buscar lo maravilloso que estaría en los locos, en los niños, en el sueño. Como mencionamos anteriormente, *Sociología de la Locura* fue publicada por primera vez en Santiago, el año 1942. Su presentación como memoria para optar al título de abogado fue una bofetada al sistema y fue entendida a medias, aunque aprobada e incluso aplaudida por su innegable erudición. Los tópicos que pasan por esta tesis son apasionantes: los estados de salud y de enfermedad, el pensamiento mórbido y el pensamiento normal, las expresiones de la psique, la significación de la locura, los distintos tipos de perturbaciones mentales, la locura y las diversas expresiones culturales, convirtiéndose hoy, más que en un texto, en un organismo vivo.

Gómez Correa expresa, en este tratado, la necesidad de romper con los pequeños reinados de taifas que tiene cada disciplina. El texto es un laberinto por las diferentes disciplinas capaz de recorrer la sicología, la historia, la literatura, el derecho y el arte. Frente a esta situación, nos atrevemos a decir que *Sociología de la Locura* cobra el día de hoy una gran vigencia, porque Gómez Correa tiene la virtud de poner en el tapete temas que en el Chile de esos años no tenían la trascendencia que sí alcanzaron posteriormente ciertos los estudios de los europeos.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁸ *Ibid.*

En este país que va a la cola de todo, de repente aparece un libro como éste y nos damos cuenta que tenemos un diamante. Estoy pensando cuando Foucault saca su historia de la locura. La importancia de este libro es abordar la locura con otros ojos. Lo hace desde un punto de vista múltiple para mostrar la fuerza que tiene el concepto cuando ni siquiera en Europa se empezaba a hacer esta reivindicación de las zonas más críticas de la razón dominante. Esta obra es la que todo verdadero surrealista hubiese querido escribir. Él pensó incluso con mayor radicalidad que los propios surrealistas. Hasta el propio Bretón se hace un poco al lado con respecto a la reivindicación de esta zonas de la mente; porque la locura que para los surrealistas era un tópico, Gómez Correa la transforma en realidad.¹⁵⁹

Esta obra, incluso, se adelanta con un nuevo orden jurídico. Dice Cuadra: “recién la nueva ley procesal chilena modificó lo que se venía dando desde hace cien años, que era algo que ya criticaba Gómez Correa”.¹⁶⁰

Sociología de la Locura es un libro de vanguardia escrito por una persona sumamente inteligente y sensible. Esa doble condición es parte de su doble militancia como poeta, intelectual y abogado, quién está con un pie dentro del mar y otro en la orilla. Creemos que esa es una de las fortalezas de este libro, que no es literario, ni sociológico, ni jurista, sino que inaugura un nuevo tipo de ensayo que se pasea por las distintas disciplinas, pero rompiendo las barreras y las formas de abordar los problemas.

Gómez Correa, quien fue el que más tuvo contacto con el surrealismo europeo (amistad con Breton, Magritte, entre otros), presenta en su obra características ligadas al trasfondo o contexto de su obra más que en la estructura de las mismas. El mandragórico se sumerge en las imágenes del inconsciente, pues allí (al igual que en el mundo de los sueños, de la locura, etc.) se alojarían las verdaderas riquezas de la humanidad.

¹⁵⁹ *Op. cit.* 3.

¹⁶⁰ *Ibid.*

Durante el tiempo en que perteneció a Mandrágora, Gómez Correa desarrolló una obra llena de alusiones al sueño, la alquimia y el amor, temas recurrentes en el arsenal poético y simbólico del surrealismo, quien le entregó las herramientas para desarrollar una poesía llena de dinamismo, en la cual el automatismo y la creación espontánea es la principal protagonista del acto poético. Muestra de esto son los libros como *Las hijas de la memoria* (1940), *Cataclismo en los ojos* (1942) y *Mandrágora, siglo XX* (1946).

CAPITULO QUINTO

LA OBRA DE BRAULIO ARENAS CARVAJAL

Braulio Arenas es quizás el mandragórico con mayor número de creaciones y publicaciones, y a la vez (a pesar de su tardío Premio Nacional de Literatura en 1984) uno de los escritores chilenos menos valorados por la crítica. La mayoría de los jóvenes en Chile no tiene ninguna familiaridad con sus obras: no se leen en las secundarias, no es estudiado dentro de los contenidos de literatura chilena, etc. Después de muchos años, durante el 2009 se le hizo el homenaje que merecía desde hace tiempo, ocasión donde fueron expuestas y representadas varias de sus obras en el Centro Cultural Estación Mapocho, en Santiago.

Nuestro poeta fue seguidor de Allende, pero tras el golpe de Estado (1973) se convirtió al pinochetismo. Fue la última controversia de este escritor polémico: surrealista a fines de los 30, fue discípulo y luego detractor de Vicente Huidobro, y un eterno enemigo de Pablo Neruda. Al parecer, su incorporación al sistema fue en desmedro de su actitud surrealista tan consecuente durante los primeros años del grupo. De apariencia corpulenta, vestido siempre de traje oscuro, con la cabeza semi rapada, como un boxeador de civil, Arenas nunca trabajó. Vivía con sus hermanas, como un solterón, dedicado sólo a la literatura. Al respecto recuerda Gómez Correa:

Nos unió una gran amistad. ¿Sabe? Hacia el final, cuando anduvo en todo eso tan vergonzoso, ¡él mismo con los papeles del premio nacional a cuestas! Vino a mi casa y me dijo: Enrique, tú tienes tu profesión, familia, tus hijos, casa, todo... ¡Yo no tengo nada!... Le tenía horror a la pobreza...¹⁶¹

Braulio Arenas Carvajal nació en la ciudad de La Serena, al norte de Chile, el 4 de abril de 1913 y falleció en Santiago el 12 de mayo de 1988. Al hacer una búsqueda de su nombre en

¹⁶¹ *Op. cit.*, p. 68.

internet, nos encontramos con lo siguiente: *Poeta, dramaturgo y novelista chileno de la vanguardia del siglo XX, fundador del grupo surrealista Mandrágora*.¹⁶²

Gran parte de su infancia la vivió en el norte de Chile, transportándose a Talca durante su adolescencia para realizar estudios secundarios en el Liceo de dicha ciudad. Allí conoció a Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y otros escritores más en torno al Liceo, participando en fluidas actividades literarias junto a estos. Años después, arribó a la capital, Santiago, para cursar estudios de derecho, que abandona en favor de su naciente carrera de escritor. Comenzó a destacar entre los círculos literarios nacionales de la época, en ese entonces, algo opacados por figuras como Pablo Neruda o Gabriela Mistral.

Quizá algo estimulado por esta situación (y por medio de Eduardo Anguita) entró en contacto con Vicente Huidobro, que por entonces competía el centro de la primicia literaria junto a movimientos como el Dadá y el Surrealismo. Arenas se vería influenciado por todas estas nuevas corrientes europeas, y junto a sus amigos, crea el grupo Mandrágora en 1938.¹⁶³

Con el pasar de los años, Arenas logró encontrar una identidad artística, una línea literaria, que le permitió ser apreciado por sus pares, amigos y colegas, pero que lo alejó del surrealismo. Su obra se mantiene distante de los convencionalismos políticos (aunque es importante tener en cuenta que colaboró en un poemario de autores chilenos dedicado a España durante la guerra); comenzó a experimentar tanto en el género poético, como novelesco e incluso en el drama con la obra "Samuel".

Debido a su vasta creación y extensa obra, Arenas recibió el Premio Nacional de Literatura de Chile en 1984, el que le permite cierto reconocimiento a pocos años de morir.

Durante los años setenta, él mismo declaró que su obra nunca gozaría de una popularidad mundial, ni siquiera de un reconocimiento local, debido a que su trabajo no se concentraba en los temas de interés de masas, como el erotismo o la violencia. Los tirajes de sus obras no son de más de una o dos ediciones de menos de 700 o 800 ejemplares, que

¹⁶² Obtenido de http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=653&Itemid=29.

¹⁶³ Cfr. Ludwig Zeller, en entrevista exclusiva para esta investigación. Oaxaca, Julio de 2009.

en su mayoría no han sido reeditadas hasta la fecha, excepto por un homenaje que se le otorgó hace un par de años en el Centro Cultural Estación Mapocho de Santiago, donde se propuso reeditar sus más importantes obras a modo de colección.

Algunos consideran que Braulio Arenas, es "un escritor para escritores".¹⁶⁴

La formación de este poeta fue fundamentalmente autodidacta. Además de publicar numerosos libros, desarrolló talleres literarios, escribió comentarios literarios y tradujo *Chason de Roland*.

La actitud anárquica de Mandrágora promovió la más que mencionada intervención de Arenas en un salón de la Universidad de Chile para interpelar violentamente a Neruda y luego romperle los poemas que estaba leyendo.

Braulio Arenas es un escritor que ha sido reconocido y divulgado por medio de estudios y antologías dentro del medio intelectual, no así en el ambiente masivo y popular. Entre los primeros se encuentran los trabajos de Fernando Alegría, Hilda Ortiz, Francisco Santana, Guillermo Sucre, Hernán del Solar, Cedomil Goic, Stefan Baciu, Matías Rafide, Luis Muñoz y Dieter Oekler, Ariel Fernández. Ha sido antologado por Miguel Serrano, Pablo de Rocka, Hugo Zambelli, Jorge Elliot, María Flora Yáñez, Antonio de Undurraga, Nicomedes Guzmán, Enrique Laforucade, Alfonso Calderón, José Miguel Ibáñez Langlois y Naín Nómez, entre otros.

Gonzalo Rojas, al prologar el libro *El mundo y su doble* en 1963, escribió:

Pienso en la fidelidad de Braulio a la estrella de su poesía y me es difícil encontrar un caso semejante entre nosotros. Otro poeta, sin esa estrella se hubiera deslumbrado fácilmente por cualquier posición confortable, o se hubiera perdido en la tiniebla o en el bosque de los irracionalismos en boga. Pero salvó siempre la grandeza de su ánimo y el surrealismo se le dio como un humanismo, pese a todas las tormentas. Cabe, por cierto, la conjetura de si Arenas fue un surrealista cerrado al modo de César Moro en el Perú, o si se abrió –en su caudalosa lectura tan intensa

¹⁶⁴ *Ibid.*

hoy como en su infancia—, a la observación del fenómeno poético en la dimensión múltiple de todas las corrientes. ¿Quién podría negar la vastedad incalculable de su registro como lector y aprendiz de lo inmediato, siempre deslumbrado ante el proceso de la realidad?¹⁶⁵

En la novela *Adiós a la familia*¹⁶⁶, que fuera rebautizada años después con el título de *Sólo un día en el tiempo* (con prólogo del mismo autor) se puede observar toda la maestría de Arenas para generar un verdadero espectáculo literario de un hecho nimio y pueril como la muerte de un joven provinciano. En ella se muestran los encantos de Leopoldo sobre un grupo de mujeres jóvenes que lo siguen por extraños deseos. Leopoldo es temeroso frente a la tecnología de las primeras décadas del siglo XX y teme hacer visible su ignorancia. No entiende como "la radio es capaz de transmitir voces en fila india sin que se desordenen en los oídos del oyente".¹⁶⁷

Algunos críticos han querido encasillar la obra de Arenas en torno al realismo mágico, pero él no es de los autores que extralimita la realidad o tiende hacia lo sobrenatural. Más bien es un nuevo interpretador de la realidad a partir de sucesos ordinarios a los cuales nos hemos acostumbrado. Recurre casi siempre al pasado, quizá por la mayor posibilidad de interpretación y subjetivismo que hay en torno al recuerdo.

Congregó en torno a Mandrágora a algunos poetas chilenos, como Fernando Onfray, Eugenio Vidaurrázaga, Mariano Medina, Mario Urzúa, Ludwig Zeller, entre otros. Dirigió la revista *Leitmotiv*, y junto a Jorge Cáceres, Arenas participa en tres exposiciones: en la Biblioteca Nacional (1941), en la galería Rosenblatt (1943) y en la galería Dédalo (1948). Entre sus colaboraciones más importantes caben destacarse sus trabajos fuera de Chile:

¹⁶⁵ Gonzalo Rojas en el prólogo del libro de Braulio Arenas, *El mundo y su doble*, p. 10.

¹⁶⁶ 1966. Braulio Arenas reelaboró esta obra a lo largo de casi cincuenta años, como si cada versión no fuera sino una variante respecto a un original inexistente o inalcanzable.

¹⁶⁷ Arenas, Braulio, *Adiós a la familia*, p. 13.

VVV (Nueva York), *Neon* (París), *Pro Arte* (Santiago), y algunos artículos aparecidos en *El Universal* de Ciudad de México (donde residió por varios meses)".¹⁶⁸

El escritor Enrique Campos Menéndez (Premio Nacional de Literatura en 1986) tiene una opinión más que clara frente a Arenas.

La literatura y Braulio son inseparables, ambas se confunden encarnadas en un singular personaje. Braulio Arenas es un escritor atípico. Era alto, de anchas espaldas, espigado, atlético; usaba el pelo cortísimo, casi al rape. Le gustaba el deporte, gozaba con el aire libre; pulcro en su vestir, mesurado en su palabra, espartano en sus costumbres; no conocía la envidia y le gustaba hasta hablar bien de sus colegas. En fin fue una "rara avis" entre la fauna de los escritores chilenos".¹⁶⁹

Asimismo, en la letra "A" de la *Antología surrealista chilena*, Jaime Quezada afirmaba:

Fue un escritor ilustrado y culto, lector fervoroso de la literatura chilena y obras contemporáneas, principalmente de los surrealistas franceses. Su obra poética, iluminada con la luz del sueño es muy extensa: autor de más de quince libros de poemas, también escribió novelas, relatos, ensayos, obras de teatro y un centenar de artículos literarios para periódicos y revistas del país y del extranjero... En 1984 recibió el Premio Nacional de Literatura en reconocimiento a su meritoria obra y a una vida entregada enteramente al oficio literario. Murió en Santiago en mayo de 1988, a los 75 años de edad.¹⁷⁰

Si bien es cierto, Arenas se distanció, por momentos, de las tendencias surrealistas. Algunos dicen que hasta las negó, pero aún así difícilmente se podría pensar que este escritor no sea uno de los grandes representantes del surrealismo y de la literatura chilena del siglo pasado, tanto a nivel nacional e internacional. Personalmente, creemos que Gómez

¹⁶⁸ Gonzalo Rojas en el prólogo del libro de Braulio Arenas, *El mundo y su doble*, p. 28.

¹⁶⁹ Enrique Campos Menéndez, "Braulio Arenas: Un destino Surrealista", en *El Mercurio*, Homenaje, 7 de Junio de 1998.

¹⁷⁰ En Braulio Arenas, *La Mandrágora y otros Libros*, Ordenación, Prólogo y Referencias bibliográficas de Jaime Quezada, contratapa.

Correa fue muy asertivo cuando comentó que Braulio Arenas fue, en algunos momentos, surrealista a pesar de él mismo. Más que una renuncia, nos parece que este escritor fue cada vez más atraído por otros aspectos de la vida, viéndose obligado a distanciarse de la protesta y la crítica que defendió en un primer momento de su vida literaria. El mismo Arenas se refiere a esta situación:

Sí nos comportábamos como salvajes, como poetas, y esto porque teníamos esperanzas. ¿Cuántos de esos amigos de aquella hora, en la hora presente mantienen sus mismas esperanzas? Yo no lo sé, pero me asiste la esperanza de que las mantengan todos... Es así, a veinte años de aquel conmovedor suceso, el cual tal vez los comentaristas de la literatura chilena consideren como el suceso llamado mandrágora, es así como a veinte años, sin que la cicatriz se haya borrado, me vuelvo a los jóvenes poetas que arden por atravesar el puente levadizo, y les digo que, sin considerar nuestro ejemplo, sostengan en la palma de la mano esa brasa ardiente el mayor tiempo posible... Y esto sin que por un momento piensen que la quemadura pueda borrar definitivamente las líneas de su destino.¹⁷¹

Arenas publicó 15 libros de poesía, 10 novelas, siete ensayos, cinco relatos, tres obras de teatro y un centenar de artículos periodísticos.

Algunas de sus obras son:

- El mundo y su doble*, poesía, 1940
- La mujer mnemotécnica*, poesía, 1941
- Luz adjunta*, poesía, 1950
- La simple vista*, poesía, 1950
- En el océano de nadie*, narraciones, 1951
- La gran vida*, poesía, 1952
- El pensamiento transmitido*, poesía, 1952

¹⁷¹ *Ibid.* p. 185.

- Discurso del gran poder*, poesía, 1952
- La casa fantasma*, poesía, 1952
- Ancud, Castro y Achao*, poesía, 1953
- El cerro Caracol*, narraciones, 1956
- Versión definitiva*, poesía, 1956
- Poemas, 1934-1959*, 1959
- Vicente Huidobro y el creacionismo*, ensayos, 1964
- Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*, poesía, 1966
- Adiós a la familia*, novela, 1966
- La endemoniada de Santiago*, novela, 1969
- El castillo de Perth*, novela, 1969
- En el mejor de los mundos*, poesía, 1970
- El laberinto de Greta*, novela, 1971
- Los mozos de Monleón*, narraciones, 1971
- La promesa en blanco*, novela, 1972
- Actas surrealistas*, ensayo, 1974
- Berenice: la idea fija*, novela, 1975
- Los esclavos de sus pasiones*, novela, 1975
- El cantar de Rolando*, ensayo, 1975
- El pintor Morales Jordán*, ensayo, 1975
- Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen*, poesía, 1978
- Los sucesos de Budi*, novela, 1980
- Escritos y escritores chilenos*, ensayos, 1982

-Visiones del país de las maravillas, 1983

-Los dioses del Olimpo, leyendas, 1983

-La promesa en blanco, novela, 1984

Revisaremos, a continuación, una breve selección de su amplio *corpus textus*.

Tu rostro te desnuda

Inclinada a todo espejismo

A toda muerte a todo delirio

Una furiosa multiplicidad de nombres

Y de pies

Un hombre te rodea

Como variedad de pestañas.

Sobreviviente mía

Pez musical enredado en la sangre

Donde tu cabeza es tuya es mía

Quitada de todo esfuerzo

Es de nosotros la noche

La noche en el nivel de las hogueras.

Se lucha en todo aire receptor de gavilanes

En toda temperatura humana

Descended temperatura

Descended de los ojos descended de los pies

Y buscad en la sombra el último esfuerzo

Humano en el último esfuerzo sensacional

Para resistir el gran tumulto

Del placer

El que nos divide

En tuyo y mío.

En El Mundo y su doble, 1940.

La Mujer Mnemotécnica

Entre la media

noche

que derrama

la prisa

¿La qué?

la prisa

Pájaro de un volcán

yo te cambio

por una flauta salada

por un río de fuego

hasta decir basta

Hasta decir

en una noche

la inutilidad del amor

de los caballos

de las vacas

de los dentistas

de la madre aftosa

Una mujer de pie

*a cinco pasos del molino
otra mujer cuatro mujeres
el cerebro de flores blancas*

*La ciencia las estocadas
de aquellos tiempos
yo sueño algunas veces
con una mujer
blanca como un papel
con sus labios de tinta negra*

*Esa mujer por cuál color
había dejado de fumar
por cuál perro había dejado
por cuál pez caballo de Troya*

De *La mujer Mnemotécnica*, Ediciones Mandrágora, Santiago, Chile, 1941.

Cuando sea mañana

*El algodón en rama sigue sin murmurar a la abeja que atraviesa el puente
Las grandes contradicciones del mañana esa camisa de mujer evaporada
A tres dedos del amanecer
Y la gaviota posada en la tortuga
Abeja que hueles la chimenea para reconocer las cenizas de las flores que se arrojaron
ellas mismas
Después de haber dudado si valía la pena bruñir la panoplia de la sala de billar
Segundos antes de ver saltar la mujer de sueño en sueño
Colilla de cigarro aplastada con furia segundos antes de la pasada del tren
El tren ha pasado y la abeja ha reído
Viejo algodón en rama más eterno que la esclavitud*

*Amor maravilloso más eterno que la juventud
Y que dirás un día las palabras del viajero segundos antes de la catástrofe ferroviaria*

*El mundo rompe su cielo detenido
El mar rompe sus olas su parte más querida
La luz del faro todavía le atrae
Y la abeja sigue sin murmurar al algodón en rama que atraviesa el puente*

De *El Pensamiento Transmitido*, Gradiva, Santiago, Chile,
1952.

Gehenna¹⁷²

I

Un sueño que se desarrolla con precisión crítica. La esquematización, los huesos necesarios, nada de epidermis o de primeras impresiones. Un claro de bosque o un cadáver que se amana. Remontando esas lejanías se llega a la cámara del amor. En un plano del aire donde los ojos están cansados pero no cerrados, donde todo tiene un frescor recién nacido, la naturaleza sádica, la luz ódica. Esa razón física de despertar puede obedecer a una orden dictada en el sueño. Yo lucho por resistir las visiones, sus leyes, su rica variedad de colores. El delirio se muerde la cola. En mi alegría yo confundo los paisajes, todo me parece hermoso y yo humilde. Un resto de independencia me hace examinar atentamente el jardín, los paseantes leprosos. Es una gravedad. O pequeño demonio que me visitas familiarmente. El comprende más bien, tú me guías. Pero llega el

¹⁷² Publicado en *Antología del verdadero cuento en Chile* de Miguel Serrano con la siguiente nota del antologador: “El trabajo que Arenas nos ha entregado, a mi ver, no cumple con algunos de los mínimos requisitos del cuento (¿es un diario?). Sin embargo, lo publicó por el hecho de que Arenas pertenece a nuestra generación y *Gehenna* es lo menos literario de su producción.” De *Antología Del Verdadero Cuento Chileno*, Miguel Serrano, Santiago de Chile, 1938.

desenlace y es preciso abrir los ojos. Ahora quiero examinarlo todo con precisión de vidente.

A las bellas alucinadas¹⁷³

*Ellas nombraron el oro la pantera la escarcha
Ellas soplan con intensidad sobre cualquiera ruta
Detrás de su amor se fijan los delirios
Y un palangrero rueda con anticipación de eco
Ellas piden sonrientes el olvido y reclaman
A veces con furia” la, piedad para sus actos
Solicitan la muerte a voluntad a cuerpo de rey
Agotadas inmóviles aves de la edad de oro*

*Una marea de lámparas sube por sus ojos
A solas están frenéticas ajusticiadas por la vida
Exhiben sus sueños los copian con sus uñas
Y caminan llevando una copa de agua a sus orejas*

*Se sientan frente a un auditor de sombras
Destilan la belleza hablan con gran poder
Reducen el suefio al sol la sed de las esfinges
Y la vida finge sius cúmulos de sangre.*

¹⁷³ Ese poema fue inspirado en una de las tantas visitas que hicieron los mandragóricos al manicomio de Santiago, producto del estudio que realizaría Gómez Correa como tesis. En una entrevista al Diario La Nación (7 de Abril de 1987), Gómez Correa declara: “*Amapola, amapola -Libértanos de la demencia humana*”, no podía gritar otra cosa quien, en los días calurosos del mes de Noviembre del año 1939, mientras yo seguía mis cursos de Medicina Legal, me acompañara al Manicomio, junto a dos miembros del grupo Mandrágora, Braulio Arenas y Teófilo Cid, el señor Huidobro se escapaba temeroso de ese “espectáculo sucio” para ir a presenciar la exposición de caballos de un hacendado imbécil. ¡Puerco! En tanto, Braulio Arenas y yo, tocados por el mismo rayó de luz, especialmente seducidos por los encantos de la alienada Yolanda Fraga, salíamos mudos, para escribir simultáneamente días después, nuestros respectivos homenajes a aquellas mujeres”

*Un haz de luz pregona su sueño Yolanda mientras otras
Luces les encadenan les reducen les rebanan
Los ojos asociados bajan para beber
Mientras el manicomio de sus senos de nutria.
Estrellas abascantes como migas de armiño
Se dilatan en plena circulación de la sangre
Todos los pantanos con fiebres mistagógicas
Hacen brotar sepulcros desde antes del diluvio*

*Sus cabellos seducen un suave blancor de liendres
Inspiradas alzando sus ojos para ahogarse
Besándose unas como bellas cicatrices
Protestan con ardor cuerpos desenterrados.*

*En sus corpiños lacres guardan golosinas
Plumas cajas de fósforos matad los médicos
Matad las monjas las calvas las podridas
Unos ojos abstractos miran crecer el mar.*

*Ellas tienen cincuenta millas de altura
Y sus pies de trigo en zapatos de llamas
Arden en genuinos lechos giratorios
En las islas vellosas calzadas de crueldad.*

*Pero nada ecológica de camisa de fuerza
Erotomanía, ideas fijas, tribadismo, chacales
Buscad con furia pasad por el tamiz
Hechas trizas la muerta mueren desvaloricen.*

*Grandes comecabellos con aire cercenado
Pálida ajusticiada a quien un susurro hiere*

*Sigue con más atención que un sabio sus descargas
Que susurran el nombre que piensa despistar*

1939

De este poema podemos comentar que la locura puede producir un lenguaje de violencia y temor, así como de fantasía, una dislocación o una unificación, una pérdida de relación, una fragmentación del universo así como una ligazón visionaria y una síntesis más allá de una mente racional: Arenas, al igual que el resto de los mandragóricos, pasó el tiempo observando los modelos del lenguaje de las dementes en asilos psiquiátricos en Chile. Aprendió a comunicar su sensación de desorientación de un modo poderoso (“Un haz de luz pregona su sueño/ Yolanda mientras otras / Luces les encadenan les reducen les rebanan”) y mantenernos es una especie de trance, logrando ese poder narcótico de las palabras (“Hacen brotar sepulcros desde antes del diluvio”) soñadas por Breton en sus años de juventud.

En este poema, la referencia al estado de locura es más bien oscuro: las mujeres demandan, aman, pero ese amor es acompañado de delirio y de llanto. Ellas se quejan, reclaman, “Protestan con ardor cuerpos desenterrados”. Un elemento característico del surrealismo es la nueva percepción de la belleza, que encontramos aquí en imágenes como la furia, la muerte, las liendres, la sangre, los senos exhibidos, etc., y que rompe con el patrón tradicional estético. Imágenes que se reiteran son los ojos, el sueño y el delirio.

Arenas ilustra el carácter “indecente” del erotismo:

*Sus cabellos seducen un suave blancor de liendres
Inspiradas alzando sus ojos para ahogarse
Besándose unas como bellas cicatrices
Protestan con ardor cuerpos desenterrados.*

Pero no el contenido es simple “indecoro”, porque hay una inversión al final del poema, que es al mismo tiempo el fin de un dolor, el cese del llanto, para así volver a la calma y al delirio personal encerrado en cada bella alucinada: “Pálida ajusticiada a quien un susurro hiere / Sigue con más atención que un sabio sus descargas /Que susurran el nombre que piensa despistar.

“A las bellas alucinadas” es un exponente ávido de asintaxismo característico de los movimientos surrealistas, y que además de presentar esta peculiaridad, incorpora también una nueva disposición tipográfica, desordenada, que se salta u omite algunas letras.

Como lo hemos expuesto anteriormente, Arenas, a pesar de su extensa obra y contribución al surrealismo, fue también el que más temprano se alejó de esta vanguardia. Sin embargo, dentro del periodo en que “militó” en ella (doctrina que para él fue una “actitud”) se hicieron visibles aspectos y características propias del movimiento tales como la brevedad, la sorpresa, la ironía.

Con respecto a la temática de su obra, Arenas es, más bien, un re-intérprete de la realidad a partir de sucesos comunes, a los cuales nos hemos acostumbrado. Tiende mucho a evocar el pasado, quizá por la mayor posibilidad de interpretación y subjetivismo que hay en torno al recuerdo.

Otro aspecto importante para destacar en Arenas es la integración crítica de lo nacional con lo universal. Esta singularidad se hace presente en varias de sus novelas, en especial en *Adiós a la familia* (también ya comentada), donde expone problemáticas de índole universal (la memoria, los recuerdos, las emociones) situadas en una realidad local (la muerte de un niño de provincia, junto con las realidades propias de las localidades pueblerinas).

Personalmente, apreciamos en la obra de Arenas, un cuestionamiento de los límites tradicionales y convencionales que lo condujeron a una transformación de la estética

tradicional; en un primer paso, convirtiendo las fronteras de lo que se consideraba artístico y reinsertando la poesía en la vida cotidiana. En un segundo momento, ampliando las fronteras de la experiencia estética como praxis vital del ser humano.

Braulio Arenas muestra en su extensa obra los méritos y las asimetrías del propio movimiento mandragórico, que en su también amplia trayectoria dejó su impronta en la poesía chilena. Arenas, uno de los más prolíficos autores del surrealismo sudamericano, dejó tras de sí textos traslúcidos, imaginativos, fantasmales, deslumbrantes, irreales y laberínticos. A pesar de de sus vaivenes sociales y políticos, Arenas fue casi siempre un gran poeta y su huella estética plagada de erotismo dejó una impronta difícil de no tomar en cuenta a la hora de considerar la poesía chilena contemporánea.

CAPÍTULO SEXTO

LA OBRA DE TEÓFILO CID VALENZUELA

Teófilo Cid fue un creador innato, sensible, crítico. A pesar de su brillo se convirtió en un “lobo estepario”, en la figura triste y sombría del grupo, y quien vivió en condición de total abandono y olvido por parte de familiares y discípulos. Hoy en día es admirado por muchos poetas jóvenes. Así lo evoca Enrique Gómez Correa:

Era un chorro de agua, siempre fluyendo, siempre llamando a la revuelta. Pero, también, un gran sentimental. Cierta vez fue expulsado de La Mandrágora, me siguió en tren y pidió de rodillas que lo dejáramos volver. Era exaltado, pero no tenía el valor para seguir hasta las últimas consecuencias.

Cuando hablé en su funeral, quedó subrayada mi frase: “Teófilo Cid, máster de la noche”, en el doble sentido de maestro y profesor de la bohemia. Se le encontraba en los bares, viviendo en forma arrastrada y así fue como terminó en la inopia. Durmiendo en las escalinatas del Club de la Unión, las cuales antes subía como Jefe del Protocolo. ¡Puchas! Cada vez que lo recogían, había incluso que despiojarlo y volvía a la misma vida. En Estados Unidos iba a visitar a Rosamel del Valle y pasaba lo mismo... Tenía una inclinación masoquista. Algunos dicen que terminó así por culpa de un gran amor, la famosa Flor, que se murió. La llamábamos “la flor azul de los románticos” y parece que quedó para siempre con ese amor perdido, no realizado.

(...)

Mientras estábamos con él, lo aconsejábamos, pero nos alejábamos y se echaba para atrás. ¡Se arrepentía de todo! Entonces empezó a declinar. Le rogaban para que hiciera los discursos a los ministros, como me oye, le rogaban que fuera a firmar

siquiera, hasta que lo echaron del Consulado. Se emborrachaba y vendía todo, el abrigo por un trago de vino. Hasta el último estuve con él, pero siempre estaba cayendo.¹⁷⁴

Teófilo Cid nació en Cautín (Temuco, al sur del país), el 27 de septiembre de 1914 y murió en Santiago, el 15 de junio de 1964. Es el tercer integrante del Grupo Mandrágora.

Su padre se desempeñó como jefe de funcionarios de Ferrocarriles del Estado, por lo que su familia deambuló de ciudad en ciudad recorriendo el sur del país. Entre las ciudades donde le tocó vivir están Valdivia, Osorno, Talca, Concepción, además de su natal Temuco, donde jugaba y hacía excursiones en el cerro Ñielol.¹⁷⁵

Sus estudios secundarios los realizó en el Liceo de Concepción y de Talca. En este último, fue compañero de Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa con quienes conformaría posteriormente la Mandrágora.¹⁷⁶

Ahora bien, en la obra *Antología Crítica de La Poesía Chilena* (2002), el escritor Naín Nómez revisa la biografía de Cid a través de un breve cronograma. De él, hemos escogido algunas fechas que parecen pertinentes para parafrasearlas en este capítulo.

El año 1932, Teófilo Cid obtiene el primer premio de los Juegos Florales celebrados en Talca con el poema *La fiesta que no tendremos*. Un año más tarde se establece en Santiago para estudiar Derecho, carrera que no concluye. Luego cursa pedagogía en castellano. Por estos tiempos trabaja como funcionario del Ministerio de Relaciones Exteriores, llegando a ocupar el puesto de subdirector de protocolo. En 1936 se desempeña como jefe de redacción del diario *La Nación*.¹⁷⁷

¹⁷⁴ *Op. cit.*68.

¹⁷⁵ Cfr. Hugo Morán, *Historia del Liceo de Hombres de Talca*, p. 143.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Cfr. Naín Nómez, *Antología crítica de la poesía chilena*, p. 89.

Más tarde, en 1942, Cid publica *Bouldroud*, libro que el propio autor caracteriza como una obra de relatos oníricos. Años después, colabora con artículos en el semanario Pro-Arte y el desaparecido diario *La Hora*.¹⁷⁸

En 1952 publica la novela *El tiempo de la sospecha*, en la que aborda bajo un punto de vista crítico la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo durante los años 1927 y 1931. Dos años más tarde publica *Camino del Ñielol*, poema de gran extensión donde el autor expresa su alejamiento del surrealismo y su acercamiento al creacionismo de Vicente Huidobro. En 1955 participa en el programa radial como conferencista en las audiciones de Cruz del Sur, revista hablada de la Radio Sociedad Nacional de Minería. Por el año 1960 es secretario técnico de la Sociedad de Escritores de Chile.¹⁷⁹

En 1961 obtiene el Primer Premio en la categoría de teatro en el concurso “Juegos Literarios Gabriela Mistral”, de la Municipalidad de Santiago, por su obra inédita, *Alicia ya no sueña*¹⁸⁰, escrita en conjunto con Armando Menedin. Tres años después la municipalidad edita este libro. En 1963 recibe el Premio Nacional del Pueblo de la comuna de San Miguel, por el conjunto de su obra poética.¹⁸¹

En cuanto a la muerte de Teófilo Cid, es que encontramos varios mitos durante la investigación. Algunos profesores del Liceo de Talca sostienen que falleció en la Sociedad de Escritores, en un cuarto que le cedieron para que no durmiera en la calle. Pero lo cierto es que murió en el pensionado del Hospital José Joaquín Aguirre, el 15 de junio de 1964, producto de una descompensación en el hígado provocada por el exceso de alcohol. Al momento de su muerte dejó dos obras inéditas: *Pacto para noviembre* (novela) y *La razón ardiente* (poemas).¹⁸²

En 1976, Alfonso Calderón recopila sus crónicas aparecidas en los diarios *La Nación* y *La Hora*, las revistas Pro-arte y Alerce, entre otras, bajo el título *¡Hasta Mapocho no más!*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁸⁰ Interpretada, notablemente, por Jorge Cáceres.

¹⁸¹ *Op. cit.* 5.

¹⁸² www.memoriachilena.cl

La suerte de un escritor

El ya mencionado poeta Ludwig Zeller nos ha comentado sobre la condición alcohólica de Cid y su consecuencia en lo literario. Según Zeller, esta situación no menoscaba su condición de hombre de letras. Bajo su consciente ruindad física y su cada vez alejamiento civil, Teófilo Cid mantenía intacta su condición de escritor, su lucidez, su información, su erudición e inteligencia, que jamás se redujo a una ficha bibliográfica o una reproducción de la memoria que pudiera pasar a ser "la inteligencia de los tontos"¹⁸³. Era un trabajador constante, como lo prueba no sólo su obra literaria sino también sus crónicas, dispersas en Chile y en el extranjero. Como ya lo mencionamos, algunas de las obras de Cid han sido recopiladas por Alfonso Calderón. En algún momento se lo verá como par de Joaquín Edwards Bello y de Rosamel del Valle:

Recuerdo haber leído un libro llamado *Soy leyenda*¹⁸⁴: Teófilo Cid podría haber firmado una autobiografía con ese título, ya en vida era una leyenda y ahora ha pasado a serlo de verdad. Su nombre circula como una contraseña entre muchos jóvenes, cada vez más deseosos de acceder al conocimiento de su obra, por ahora casi inhallable, como ese tomo de cuentos *Bouldroud*, escrito a los 28 años, en 1942, alarde de conocimiento de oficio narrativo, a la vez que de anticipación literaria, y de profundidad de interpretación y penetración psicológica en capas inexploradas de la conciencia chilena.¹⁸⁵ Su lugar en la historia de nuestra poesía está asegurado, desde su participación en el grupo Mandrágora (primera muestra de surrealismo en nuestra tierra) hasta *Camino de Nielol*, obra tal vez frustrada, pero en donde está la evolución del ser que siente la necesidad de volver a las raíces profundas, a capturar las primitivas "palabras de la tribu".¹⁸⁶

Dandy de la miseria

¹⁸³ Ludwig Zeller, en entrevista exclusiva para esta investigación. Oaxaca, México, 2009.

¹⁸⁴ *Antología de Cid*, Compilación, estudio y edición de Luis G. de Mussy y Santiago Aránguiz, Universidad Finis Terrae/ Cuarto Propio, Santiago, 2004.

¹⁸⁵ Véase, por ejemplo, su cuento *Chancho burgués*, recopilado por Enrique Lafourcade en una reciente antología publicada en España.

¹⁸⁶ *Op. cit.* 5.

Aunque por rechazo y rebeldía contra la sociedad se haya transformado en un "poeta maldito" (como lo fuera también Carlos de Rokha, su gran amigo), aunque por repudio se haya autodestruido, dichas actitudes las demostró no sólo en su obra, sino también en su disposición de militancia política, al punto que el único documento de identificación que se le encontró días después de su muerte fue la credencial de miembro del Partido Socialista de Chile.¹⁸⁷ "Dandy de la miseria", como lo llamara Guillermo Atías, "Lobo estepario de las noches santiaguinas", como lo describe Gonzalo Rojas o "Humanista cabal", como lo calificara Jorge Onfray; actualmente podemos percibir que Teófilo Cid continúa latente en el recuerdo de sus amigos y lectores, y es uno de esos pocos poetas chilenos que al ensamblar su vida y obra mantienen el respeto y la admiración de la posteridad, por ser consecuente con la "línea recta" (aún a costa de su propia vida) y no caminar por el mediocre éxito que da la ambigüedad y la política literaria¹⁸⁸. Y por eso, es mejor ensalzar este recuerdo con un premonitorio poema del propio Teófilo Cid, escrito en 1941, en plena juventud:

La línea recta

Mirad la línea recta

*Ella es dulce como el puente que une las
miradas*

No sigue las raíces de los árboles

La curva de los cielos

Ni el alma vertical de los espejos

(...)

Es su mar la voluntad

Es su cielo el corazón desventurado

Su sed la sed cambiante de los mundos oscilantes

Amad la línea recta que es gratuita como el aire

Puede hacer nacer un puente

¹⁸⁷ *Op. cit.* 138.

¹⁸⁸ *Ibid.*

Matar eliminar ver la suerte desvestida de sus rayos
Cantad poetas a la línea del azar
Cantad su millonésima caricia
Su amor su frescura omnipotente
Cantadla porque mata conociendo
Que mata sin saber
Porque es dura como el sol en las miradas
Yo amo aquellas cosas que conocen esa recta
La luz y los sonidos
La caída de los cuerpos en el mar de lo invariable
El espacio recorrido por el sueño en el deseo.

Desde una perspectiva abocada más a lo literario y ya habiendo revisado algunas características propias del surrealismo, podemos reconocer en este poema de Cid algunos elementos como la asociación de imágenes (en un primer momento, “*ella es dulce como el puente que une las miradas*”), para luego involucrarse en elementos como el tema de la oscilación (“*su sed, la sed cambiante de los mundos oscilantes*”), el asintactismo (“*Matar eliminar ver la suerte desvestida de sus rayos*”), y el tema del azar (“*Cantad poetas a la línea del azar... La caída de los cuerpos en el mar de lo invariable*”).

Otro de sus notables poemas, digno de revisar, es el siguiente:

El bar de los pobres

(De "Nostálgicas mansiones")

Hoy he ido a comer donde comen los pobres,
Donde el pútrido hastío los umbrales inunda

*Y en los muros dibuja caracteres etruscos,
Pues nada une tanto como el frío,
Ni la palabra amor, surgida de los ojos,
Como la flor del eco en la cópula perfecta.*

*Los pobres se aproximan en silencio,
Monedas son sus sueños
Hasta que el propio sol airado los dispersa
Para sembrarlos sobre el hondo pavimento.
En tanto cada uno es para el otro
Claro indicio, fervor de siembra constelada.*

*Y en la pesada niebla de los hábitos
que en ráfagas a veces se convierten
De una muda erupción
De alcohólica armonía,
yo siento que el destino nos aplasta,
Como contra una piedra prehistórica.
Pues somos los que pasan
Cuando los más abren los ojos claros
Al amplio firmamento
Que adunan los crepúsculos antiguos.*

*El mundo es sólo el sol para nosotros,
Un sol que ha comenzado por besar las terrazas
De los barrios abstractos.*

*Masticamos sus migajas,
Sintiendo que un espasmo egoísta nos mantiene,
Pues somos individuos, por más que a ciencia cierta
El nombre individual es sólo un signo etrusco.*

*En los que aquí mastican su pan de desventura
Un viejo gladiador vencido existe
Que puede aún llorar la lejanía,
Los menús elegir de la tristeza
Y darse a la ilusión de que, con todo,
Es un sobreviviente de la locura atómica.*

*Sentados en podridos taburetes
Ellos gastan los últimos billetes
Vertidos por la Casa de Moneda.*

*Los billetes son diáfanos, decimos,
Carne de nuestra carne,
Espuma de la sangre.*

*Con billetes el mundo
Congrega sus rincones
Y parece mostrar una estrella accesible
Sin ellos, el paisaje es sólo el sol
Y cada cual resbala sobre su propia sombra.*

*Pero la Casa de Moneda piensa por todos
Y los billetes, ¡Oh encanto del bar miserable!
Nos suministra sueños congelados,
Menús soñados el día desnudo de fama
Al levantar los vasos se produce el granito
Del brindis que nos une en un pozo invisible.*

*Alguien nos dice que el sol ha salido
Y que en el barrio alto
La luz es servidora de los ricos
¡La misma luz que fue manantial de semejanza!*

*Hoy he ido a comer donde comen los pobres
Y he sentido que la sombra es común
Que el dolor semejante es un lenguaje
Por encima del sol y de las Madres.*

En este poema, Cid expresa las vivencias de una época oscura y desciende socialmente hasta convertirse en un noctámbulo de Santiago, llevando una vida errante, de marginación, de alcoholismo y hambre. Como ya dijimos, sus amigos lo llamaron "el Dandy de la miseria".¹⁸⁹

A primera vista, da la impresión de que este poema tiene más rasgos realistas que surrealistas. Ya sea un sueño sublime o una pesadilla, uno y otro hablan de acción interna de hundir y atravesar formando un camino que lleva a la esencia de las cosas, al esencia del día y de la noche, de los marginados, de las migajas y el silencio. La transformación de la experiencia bohemia se expresa en términos que sugieren trastornos de la naturaleza tales como "el mundo es sólo el sol para nosotros" o el olvidado idioma de las escasas monedas que cantan cuando uno acude a comer al lugar de los pobres. El poeta escucha "el brindis que nos une en un pozo invisible", palabras que son "sueños congelados" y palabras que expresan el frío, la falta de amor, el silencio y el dolor que se vive en la oscuridad del bar. La luz es sólo servidora de los ricos. Hay imágenes de perforar, doler y sangrar.

El pan paradójico, el sol, los vasos, el espasmo egoísta están en un constante juego de imágenes que generan constelaciones de sentido. El bar adopta muchas caras que se representan en las imágenes mencionadas en el poema. Un poema que comienza y acaba con una expresión de abandono y desolación.

¹⁸⁹ Se le atribuye este apodo, ya que en su cuento *El traje nuevo* (1951), hace ficción con su caída socioeconómica. El protagonista, tras un fracaso sentimental, se une con Pola (la poeta Estela Díaz Varín) y conoce la abulia y el trago. Abandona la vida ciudadana.

No cabe duda que la selecta y contradictoria popularidad de Teófilo Cid se basa en el carácter de “maldito” que le han asignado algunos cronistas con el paso del tiempo. Incluso quienes lo conocieron personalmente confirmaron esta fama al dar sus testimonios. ¿Fue por rechazo a la sociedad que eligió el camino de la autodestrucción? Para Zeller, el “malditaje” es relativo, ya que Cid pasó por varias etapas que no muestran graves dificultades en sus costumbres literarias. Esta leyenda negra, acorde con la “poesía negra” que cultivaba, se origina en gran medida por sus favorables comienzos en el medio literario e intelectual santiaguino.

Su talento fue detectado tempranamente, borrando de su historial los malos resultados escolares (en la educación repitió casi todos los cursos de humanidades, terminándola recién a los 20 años) y el hecho de que no egresara de Leyes ni Letras, aunque en esta última carrera su erudición brilló ante sus compañeros. Sus roces y contactos con el medio artístico le abrieron las puertas de la diplomacia y en la Cancillería llegó a ocupar el puesto de subdirector de Protocolo.

Esta situación promisoriosa acabó cuando renunció a su cargo, debido a que aspiraba a una plaza en el extranjero que al final no le otorgaron. El ensayista Mario Ferrero, en su libro dijo de aquel tiempo que Teófilo Cid “fue un diplomático con fama de elegante, pero durante años no tuvo dónde dormir”.¹⁹⁰

En esa época de precariedad económica su único sustento fueron las crónicas literarias que publicaba en este mismo diario, *La Nación*, y en la revista *Pro Arte*. Habitó en pensiones de avenida Matta y se convirtió en un asiduo visitante de los bares del centro.

Su talante “raro” era característico, además, por su actitud aristócrata o elitista que tal vez provenía de su adquirido afrancesamiento y de su acentuada conciencia de la dignidad del escritor. No olvidemos que sus dos grandes referentes literarios fueron los franceses Charles Baudelaire y Honoré de Balzac; del primero rescató su tendencia a la melancolía y el compromiso social, en tanto del segundo valoró su rigurosidad en la prosa.

¹⁹⁰ Mario Ferrero, *Escritores a trasluz*, p. 42.

En su poesía hay una búsqueda de una realidad recóndita, simbolizada por el espacio austral de la Frontera, con sus paisajes fríos y sus rastros de un mundo antiguo.

Por último, Zeller nos advierte que para entender a Teófilo Cid es necesario imaginarse en un Chile muy diferente del actual. En aquél tiempo, un hombre podía cultivar su prestigio tan sólo con su intelecto, existiendo una desarrollada vida literaria en bares y cafés, sitios predilectos de los escritores de la generación del 38, a la que pertenecía Teófilo, y que continuaron visitando los exponentes de la promoción siguiente del 50. “Teillier y el Chico Molina, de quien se dice que nunca escribió una línea pero que fue la persona más literaria de Chile, fueron los que acusaron el mayor influjo de Cid”.¹⁹¹

No sería correcto idealizar aquella época, traspasada por conflictos políticos y sociales que marcaron el derrotero de Teófilo Cid (quizás en su caso el más importante fue la matanza del Seguro Obrero, en 1938), pero es un hecho que a la hora de la remembranza, autores como Mario Ferrero no se contienen. En su libro *Escritores a trasluz* alaba incluso la reconocida “insolencia” de Cid, señalando:

Ha hecho falta en los inviernos su maravillosa insolencia, esa forma tan suya de abrir la puerta del bar y sentarse a la mesa como un rey desterrado, con ese gesto ausente, despectivo, con que solía tratar al grupo de noctámbulos que lo acompañaba a beber. Y al que terminaba por zaherir en forma cruda: “Cuando los mariscales hablan, los pobres cabos escuchan. ¡O se van!”.¹⁹²

Dentro de la obra de Cid encontramos dos grandes etapas, la primera como mandragórico y la segunda como *Master de la noche* (como le decían los parroquianos de las cantinas que frecuentaba), escritor aislado y vagabundo. Sin embargo, a lo largo de su vida literaria se mezclan varios factores que fueron inherentes o comunes al periodo de tiempo que abarcó su trabajo creativo, en todos los géneros: prosa, ensayo, artículos, crónicas, relatos u otros. Si bien es un lapso de un poco más de 25 años de trabajo y vida literaria, la huella que dejó la subversión poética y ese repudio por la sociedad capitalista es la gran característica

¹⁹¹ *Op. cit.* 138.

¹⁹² *Op. cit.* 145, p. 43.

que Cid heredó del surrealismo. Negándose a “repetir la mentira”, Cid fue el espejo que nos reflejó en la cara la sordidez de un mundo que requiere de una acusación formal. Cid pensó la poesía como una actitud intransigente frente a una sociedad aparente que necesitaba ser desenmascarada.

Con una actitud semejante a la “herejía baudeleriana”, Teófilo Cid intentó una poesía austera. A tal límite llegó su compenetración con esta actitud que se transformó en un irreverente y romántico intelectual, siendo un notable enemigo del servilismo.

En pocas palabras, el periodo “subversivo” y comprometido de Cid, de inquebrantable militancia surrealista en compañía de los demás mandragóricos, es el que se trasluce en toda la vida y obra. De diversas maneras, pero siempre manteniendo la agitación, la protesta y el mencionado anhelo crítico frente a la sociedad. Incluso en los momentos más tardíos y de su labor como cronista.

CAPÍTULO SÉPTIMO LA OBRA DE JORGE CÁCERES TORO

Jorge Cáceres Toro es el más joven y multifacético escritor de Mandrágora. Al igual que los otros integrantes, obtuvo el reconocimiento literario después de su muerte, aquella que le sorprendió a tan temprana edad, dejando en el camino un vasto y notable aporte a las letras chilenas. Señala Enrique Gómez Correa:

Él se nos acercó después de un acto en que nosotros estábamos en la Universidad de Chile insultando a Neruda, en el año 38 y nos dijo: “estoy totalmente de acuerdo con ustedes, quiero que lean mis textos y si quieren los publican”. Ahí armamos esa pelotera y él se unió a nosotros sin restricciones. ¡Y era casi un niño! Jorge Cáceres estaba interno en el Barros Arana, donde era inspector Gonzalo Rojas, el “inspector Rojas”, le decía, porque lo odiaba, no lo podía ver (...) Un jovencito extremadamente fino y elegante. Paralelamente era bailarín, lo vinimos a descubrir en el Teatro Municipal bailando en el ballet de Uthoff. ¡Como primera figura! Su padre, nos enteramos después, porque su vida era un misterio, tenía una gran sastrería. Entonces él aprovechó mucho para sus collages los maniqués y los moldes, todo ese ambiente, lo mismo que el primer surrealismo de Chirico, Ernst y muchos otros. Después en el 48 realizó un viaje a Francia y tuvo gran aceptación, incluso la portada de ese número de la Revista Surrealista la hizo él. Regalón de Breton, todos lo querían mucho, le llamaban ¡el gran Jorge Cáceres! Al año siguiente, yo estaba en París y me enteré de su muerte por un cable de Arenas. En su escritorio se encontró una carta que me estaba escribiendo, donde me preguntaba por París, por sus calles, lo que estaba viviendo.¹⁹³

A Luis Sergio Cáceres Toro (Santiago 18 de abril de 1923 - 21 de septiembre de 1949) se le ha reconocido como poeta, artista visual y bailarín chileno, y fue el más joven de los integrantes del grupo surrealista Mandrágora.¹⁹⁴

¹⁹³ Baciú, *Op. cit.* 55.

¹⁹⁴ Obtenido de "http://letraschilenas/liric/Jorge_C%C3%A1ceres"

Fue el tercero de los cinco hijos de Ernesto Cáceres Ramírez y de Sofía Toro Pérez. Jorge Cáceres realizó sus estudios iniciales en el Instituto Luis Campino, para y posteriormente continuarlos en el Internado Barros Arana de Santiago de Chile.

Como ya lo mencionamos, su integración a Mandrágora fue aquél 12 de julio de 1938, cuando aún sin cumplir quince años, quiso formar parte del grupo surrealista en el momento en que se fundaba oficialmente en un acto realizado en la Universidad de Chile. En esa ocasión Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas y Teófilo Cid convocaron a la “rebeldía perpetua del espíritu, pretendiendo forjar la vida como la más inesperada y asombrosa alegoría”.¹⁹⁵

Todavía sin terminar sus estudios secundarios en el internado Barros Arana, Cáceres se inscribió en la Escuela de Danza del Ballet Nacional de Chile, que ese entonces era dirigida por el coreógrafo alemán Ernst Uthoff. Tiempo después, llegó a ser una de las figuras centrales de este ensamble clásico.

El poeta y bailarín conoció a Vicente Huidobro cuando sólo tenía 16 años. Como ya lo hemos dicho en reiteradas ocasiones, el creacionista mantuvo una estrecha relación con Mandrágora, e influyó de manera evidente en Jorge Cáceres, a quien lo incitó a escribir sus primeros poemas y a hacer *collages*, fotomontajes y caligramas. Cáceres intervino, en 1941 y en 1943, en dos exposiciones con Braulio Arenas, en Santiago. Más tarde expuso sus trabajos, de manera individual, en la Galerie Bard de París, en 1948.

Falleció el 21 de septiembre de 1949, en su departamento de calle Lira 314, en la capital chilena, donde vivía solo. Durante esta investigación se nos han contado diversas versiones sobre la muerte de Cáceres (al igual que la de Cid): al parecer de un accidente doméstico en el baño, que no quedó suficientemente aclarado y que podría tratarse de un ataque cardíaco o de un suicidio, ya que el informe de la autopsia señaló: Toxemia aguda, intoxicación por inhalación de gas.¹⁹⁶

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

Algunas de sus obras son

-*René o la mecánica celeste* (1941)

-*Pasada Libre* (1941)

-*Monumento a los pájaros* (1942)

-*Por el camino de la gran pirámide polar* (1942).

-*El frac incubadora* (1946)

-*Textos Inéditos* (1979). Recopilación póstuma de Ludwig Zeller

-*Jorge Cáceres, poesía encontrada* (2002). Recopilación de Guillermo García, Pedro Montes, Mario Artigas y Mauricio Barrientos (Pentagrama Editores).

Su obra está integrada también a las antologías:

-*Trece poetas chilenos* (1948) de Hugo Zambelli

-*Cuarenta y un poeta jóvenes de Chile* (1943) de Pablo de Rokha;

-*Antología crítica de la nueva poesía chilena* (1957) de Jorge Elliott

-*Atlas de la poesía de Chile* (1958) de Antonio de Undurraga.

"Cáceres una de las figuras más proteiformes y de las más meteóricas a la vez del surrealismo, junto con Jindrich Heisler y Jean-Pierre Duprey".

Edouard Jaguer.

Aunque que desde un primer momento Cáceres no haya pertenecido al núcleo mandragórico desde sus orígenes liceanos en Talca, es sin duda, uno de los más grandes surrealistas a nivel chileno como internacional y especialmente dentro de Mandrágora.

Lo llamaron "*el delfín*". Como lo mencionamos en un principio, participó en exposiciones con Braulio Arenas y también en la exposición de la Galerie Bard (París, 1948), y en el mismo año en la Exposición Internacional Surrealista de Santiago. Colaboró en publicaciones como *Mandrágora*, *Leitmotiv*, *VVV* y *Neón*.

André Breton, en el ejemplar de uno de sus libros, escribió la siguiente dedicatoria: "au loin avec une conscience désormais implacable. Il avati quatorze ans. (Apparition de Jorge Cáceres dans le surréalisme: 1938 et neige de condor)".¹⁹⁷

En 1979, el artista y poeta chileno Ludwig Zeller, bajo la Editorial Oasis, publicó los poemas inéditos de Cáceres, que se caracterizan por el exceso de imaginación y libertad creativa que comunican. Transmiten un entusiasmo por la sublevación contra el orden establecido. Pudimos obtener de la mano Zeller los escritos de estos poemas, mecanografiados e ilustrados por Cáceres, y que tienen un carácter inédito, ya que son parte de la colección personal que el artista conserva en su residencia de Oaxaca, y que le fueron entregados por Cáceres tiempo antes de su muerte.

El mismo Zeller es quién nos relata su versión sobre la muerte de Cáceres:

Algunos dicen que se cortó las venas por amor. Lo cierto es que Cáceres murió en una tina bajo circunstancias no dilucidadas. Yo creo que Cáceres falleció a raíz de un infarto, provocado por exceso de entrenamiento de ballet.¹⁹⁸

Y continúa el relato

...él empezó a circular con nosotros a fines de la década del 30, en un lugar que llamábamos *El martillo*, en el Internado Nacional Barros Arana. Ahí nos reuníamos Jorge Millas, Carlos Pedraza y Luis Oyarzún, entre otros. También estaba el teatro griego que funcionaba en el pabellón de dibujo del Barros Arana. Jorge Cáceres y Luis Oyarzún eran regalones de Pablo Neruda, salían a recorrer librerías de segunda mano. Era la época en que Jorge Cáceres tenía que ver con Rafael Alberti y

¹⁹⁷ Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Jorge Cáceres, "El AGC de la Mandrágora" en Revista *Mandrágora*, Santiago, 1957.

¹⁹⁸ Ludwig Zeller, en Entrevista exclusiva para esta investigación. Oaxaca, Julio de 2009.

Federico García Lorca. Yo tengo en mi biblioteca un libro de ese tiempo. Escrito a máquina y empastado por él mismo. Después Braulio Arenas lo convenció de que nosotros éramos unos analfabetos y se sumó a Mandrágora. Y Mandrágora era anti Neruda, por lo tanto pasó a estar en contra de Pablo Neruda. La idea que flotaba en esos años era que el poeta de la Mandrágora era él. El espíritu santo estaba con él.¹⁹⁹

Jorge Cáceres marcó una generación en la poesía de Chile, aún cuando el silencio haya cubierto su obra por casi cinco décadas. Al momento de su muerte sólo tenía 26 años. "Cómo es posible que Jorge Cáceres sólo haya venido a decirnos adiós".²⁰⁰

Como leímos anteriormente en el testimonio de Gómez Correa, al momento del fallecimiento de Cáceres se encontró sobre su escritorio una carta dirigida a él. Gómez Correa responde a esta misiva con el poema *Carta Elegía a Jorge Cáceres*, texto del que publicaron sólo 195 ejemplares y que nos fue proporcionado por Xavier Gómez. Este poema se encuentra en el anexo, al igual que los inéditos que nos otorgó Zeller.

A continuación revisaremos parte de la extensa obra literaria de Cáceres. Posteriormente haremos un comentario general de ellas.

Piel de Asno

La primera piedra caza búhos blancos
Follajes que giran por doquier
Lanzan su red al cerezo al fondo del iris
Las manos, los gestos la inmovilidad la luz
Cuando yo no tengo nada que decir
Los gavilanes hilan sobre la nieve.
La calle es ya sólo una playa
Que ha perdido su seriedad
El viento gira sobre los ojos sobre los labios
Los árboles en la balanza de los grandes desiertos

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

Esperan el día de reposo.

Ellos beben los pájaros.

De *Los campos ópticos*, 1938.

Para tu cuerpo otro cuerpo más quemante

I

Eso que yo escribo es sino mein lieber Hans ist gestorben

Yo devoro excrementos al más libre sueño

Y perpetuo yo escojo tu mano

Entre las risas de marcha yo río de todas mis fallas

Renunciar a una calma sin fin

A una dicha sin cabeza.

II

Veredas de granito que yo he amado al desuso

Las moscas giran alrededor del fuego

Y entre esas grietas hacen nueva vida

La vida de un ala de un solo sueño

Como un simple que busca su pequeño reposo

Y maldice toda aventura del cielo más próximo

Para no morir en el viraje

De un sol negro.

III

Pues yo he seguido pero demasiado tarde

Un mensaje un deliberar de palabras

Un signo de infancia

Un desconocido

De las tierras.

IV

Todos mis sentimientos de crueldad

Se balancean en los barrios que no son más que una mancha

Al regreso más íntimo oh bondadoso vigía

A una altura de membranas tú sueñas con el faro

Que es sin más un ala.

(De *Pasada libre*, 1941)

“Eso que yo escribo es sino mein lieber Hans ist gestorben” es la representación más evidente de una muerte, un duelo que pudiera ser real o simbólico. En medio del orden de nuestras construcciones y emprendimientos se asoma, de vez en cuando, el sentimiento de pérdida. La muerte parece ser la situación límite de todo proyecto existencial. Esta es la condición más difícil de aceptar, aunque sin la muerte no se da el valor a la vida.

“Entre las risas de marcha yo río de todas mis fallas”, “Renunciar a una calma sin fin”, “Todos mis sentimientos de crueldad” nos dan cuenta de que nuestro trato con la pérdida parece estar de manera ineludible en el destino humano.

La visión de mundo, el paso de la vida a la muerte, la búsqueda desesperada de serenidad inunda el comportamiento agonista del poeta. La perspectiva de amor, que rompe con todos los parámetros tradicionales, donde encontramos imágenes tales como moscas, excrementos, pudiera ser un claro ejemplo de una actitud surrealista, por la ruptura de imágenes tradicionales.

Fragmento

Yo he escrito mis "Notas sobre Poesía Negra" para los idiotas. Ellos han reaccionado muy bien. En 1938, cuando fueron escritas, no pasaba de ser todavía un niño, y hasta hoy día, ellos no han cesado de dar vueltas en la convicción de que yo he creado "El amor y la memoria" de Dalí.

Mejor para mí. Ya que de una parte envidiaría a Dalí el haber escrito “El Amor y la memoria”; sobre todo si yo hubiera tenido un cortaplumas en mis manos, el día de mi primera comunión, para haberlo grabado en una hostia color de mierda.

Una tarde, como todas, haciendo mi paseo por el Zoo, llegó a mí el número de "Mandrágora" que contiene esas Notas. Un número lleno de manchas de tinta que ardía al sol, sobre las propias piedras solares.

Me divertía al advertir que muchas de las líneas de composición habían sufrido de las manos imbéciles de un impresor descuidado. A parte, él me hacía su mejor ofrenda. En realidad, algunas de las piezas del jeroglífico habían caído al azar entre las otras bien alineadas, donde ya un canasto lleno de maíz empezaba a diseñarse.

Yo lanzaba este pequeño almuerzo a las jirafas. Todo brillaba para mí. Menos el jardín que yo habito, un jardín donde los árboles tienden sus redes a las grandes nubes; donde caen triángulos de tela roja sobre la hierba. Jardines departamentales, así como cuando caminamos a lo largo de la costa hay los jardines-pararrayos.

(De René o la mecánica celeste, 1942)

El Azar Negro

*En mis pies luchaban el bien y el mal
Pequeña lámpara del día negro
Que humedece su aspecto de alondras
Yo llenaba mis cabellos de plumajes invisibles
Cuando la mujer del tercer día cruzó la calle 62
Fue repentinamente
Los cabellos de sus senos se hacían invisibles
Para que la boca vele el sabor de los labios*

*El sol que me habla ya no la conocía después
Ese sol de sales cenicientas ya no hila*

*El sol que tú llevas es lo que yo ignoro
Mendiga de sonrisas
Esas manos de granito
Que acarician demasiado tarde
Que yo dejé al pasar.*

(De revista *Mandrágora*, N. 3, Junio de 1940)

TITUS

Yo no he sido hasta entonces el personaje de la fuerza en blanco: la ausencia vierte en sí su contenido de rayo. Más para poder hablar–escribir el pájaro de la cabellera. Es preciso el evocar la llama que se ondula al veloz contacto de las piedras, que, aunque no filosófica, aquella se cubre de placer inmenso, voraz, devora así a su enemigo.

Nosotros hemos hecho la noche, los sueños, las energías reunidas; y la atmósfera del mal (atmósfera deliciosa) busca para nosotros su perfecto desarrollo, su imago immaculado.

Tu rostro está cubierto de fuegos que, fatuos, giran alrededor de tus cabellos, y la sangre sobre tus labios, dibuja redes capilares: corales que el viento cuidará de desatar. Tus manos (cúbrelas el cielo) son dos instrumentos de crueldad infinita. Ellas van cubiertas con la piel de los murciélagos, que son, a mí entender, aves nupciales, o bien, las portadoras de la condición de Dios.

Tus pies cruzan las playas: ellos enlazados de oro, huellan el desierto, cúbrenlo de musgo.

Nuestros sueños, haremos de ellos la MAQUINA DE SABIDURÍA, cuya perfecta utilidad se transmite por vías de bondad, clima de placer donde germinará la immaculada concepción.

De revista *Multitud*, núm. 6.

Cáceres presenta en sus obras rasgos como la escritura automática, subconciencia, la anarquía estilística, la ética revolucionaria y la libertad. En sus inicios poéticos no se percibe del todo la presencia surrealista, que va tomando un camino más evidente a partir de 1940.

Poema tras poema, prosa tras prosa, las imágenes avanzan hasta el fondo del iris y se ven como detrás de los ojos. Son líneas nítidas y capaces de transparentar toda la flora de que cabe en el perímetro que las circunscriben. Con un tono conmovedoramente convencional, penetra en la furia para contar sus descubrimientos, sus resortes estéticos, sus hallazgos y su eterna fidelidad a lo que considera lo cierto.

Podemos rescatar del cuerpo escrito de Cáceres la libertad, la magia y bello desorden, y las frases usuales revestidas de brillo por impulsos de su arte, la insistencia de los elementos naturales (coral, hojas, sol, costa) la visión inusual del cuerpo (la ternura en los cabellos), la dureza de ciertos períodos. Los objetos encuentran una particular fisonomía dentro de la orientación de su canto: he aquí su elogio, el no conglomerarse y salarse siempre con las manos henchidas de milagro: el menor esfuerzo, los campos ópticos.

Visiblemente, la huella surrealista de Cáceres se manifiesta en la libertad y desorden en los versos, su sensibilidad y las figuras retóricas tan desarrolladas a raíz de su carrera como actor y bailarín. Es importante recordar que Cáceres juega también con símbolos surrealistas en sus obras visuales. Los *collages* creados con él eran un fiel reflejo de sus sueños, de sus ejercicios espontáneos, combinados con textos publicitarios y recortes de elementos cotidianos.

Dentro de los elementos retóricos presentes en la obra del poeta destacan la personificación (“la noche vino a descolgar sus senos en la ventana de la casa”), la metonimia (“y una ola de vapor turquesa se eleva como una bola de pequeñas lácteas que se alimentan”), y la sinestesia (“la palabra minuciosa me toca el color de una glándula”).

En Cáceres, las imágenes oníricas se mezclan con los paisajes. El inconsciente es vertido sobre paisajes como la costa chilena, por ejemplo.

Por último sostenemos que Cáceres, en cuanto a Poeta, supo permanecer, en esencia, el mismo y diverso. “Cáceres puede entrar al cielo y salir cubierto de flores de oro”.²⁰¹

CAPÍTULO OCTAVO APORTES E INFLUENCIAS DE LA MANDRÁGORA A LA LITERATURA CHILENA Y LATINOAMERICANA

Aun cuando se ha señalado el año 1938 como aquél año en que el surrealismo chileno vio la luz mediante el grupo Mandrágora, es necesario reiterar que el proyecto poético ya se estaba gestando desde 1932 entre tres de los componentes de este grupo, y que a partir de 1935 se preparaba el camino para la publicación de la revista *Mandrágora*, que finalmente daría inicio al surrealismo en Chile con la presentación de ésta el día martes 12 de julio de 1938 en la Universidad de Chile. A modo de recapitulación, sostenemos que en el primer número de la revista *Mandrágora* escribiría un ya reconocido poeta Vicente Huidobro, hecho que según Octavio Paz, confirma en él a uno de los gestores del surrealismo hispanoamericano. Repitiendo la cita de Paz, recordamos que él señala a propósito del grupo Mandrágora “*la actitud de los surrealistas chilenos fue ejemplar; no*

²⁰¹ *Ibid.*

*sólo tuvieron que enfrentarse a los grupos conservadores y a las milicias negras de la Iglesia Católica sino a los stalinistas y a Neruda. La acción y la obra de Arenas y sus amigos ha sido cubierta por una montaña de inepticias, indiferencia y silencio hostil”.*²⁰²

En cuanto al papel de Huidobro dentro del grupo Mandrágora, es importante seguir sosteniendo que la figura del poeta creacionista, aunque no fuera reconocida estrictamente como maestro, fue impulsora de poesía y debate, así lo señala Gómez Correa,

Él nunca fue maestro, nosotros nunca fuimos sus seguidores. Le reconocíamos una serie de méritos, pero seguirlo, no. Ésa es la diferencia. Por eso la Mandrágora nunca pudo haber estado con Neruda. Porque Neruda quería aduladores, seguidores. En cambio nosotros teníamos un sentido crítico. Yo habría durado una hora con Neruda y punto. Con Vicente se peleaba, se discutía. Era dialéctico.²⁰³

Aun cuando existió un divorcio posterior entre el grupo Mandrágora y Huidobro, sólo fue un alejamiento en el ámbito poético, ya que Huidobro pasa del surrealismo al creacionismo, porque es sabido a voces que las visitas y saludos entre ellos continuaron siendo frecuentes.

Por otro lado, un importante aporte al desarrollo de Mandrágora en su proceso inicial provendría de un joven escritor, Gonzalo Rojas, quien por su trabajo como profesor desertaría más tarde, según Braulio Arenas. Ya desde 1937, señala Rojas, existió una serie de intensas discusiones entre él y quien fuera reconocido como el indiscutible capitán del grupo, Braulio Arenas. Rojas dice de Mandrágora:

Extraña alianza de unos cuantos rebeldes que intentamos la renovación del oxígeno total, como nuestros antepasados los románticos alemanes y los surrealistas franceses. Ver claro de día y de noche, estar siempre despiertos a la más lúcida realidad. No sólo ser poetas sino vivir como poetas responsables, sin afección literaria de ninguna especie. Ni la fama ni la gloria ni, mucho menos, el dinero. Nada con la publicidad vergonzosa, ni con el sucio oficialismo de los premios. ¿Qué premio

²⁰² Otavio Paz en Stefan Baciu, “Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías”, *Plural*, núm. 35.

²⁰³ Op. cit. 1, p. 459.

podríamos esperar, de qué tribunal? La vuelta al principio, al origen. La ida y la vuelta al mismo tiempo, como el sol; sin abstracciones ni miedos a los irrisorios aparatos de la realidad. Porque lo que estaba en tela de juicio era la realidad misma.²⁰⁴

Como ya hemos señalado anteriormente, en sus inicios el grupo fue conformado por Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. Al poco tiempo, y con tan sólo 14 años, se les unió Jorge Cáceres, quien potenció considerablemente al equipo. Además de estos cuatro poetas que principalmente conformaron el grupo, existe una enorme cantidad de poetas que compartieron el sentir y las ideas de Mandrágora, entre ellos Ludwig Zeller, Fernando Onfray, Mario Urzúa, Gonzalo Rojas, Gustavo Osorio, Armando Gaete, Mariano Medina y Eugenio Vidaurrazaga. Además, Octavio Paz²⁰⁵ no excluye dentro del surrealismo chileno a Rosamel del Valle.

En Mandrágora existió una idea característica de poesía vinculada a un concepto oscuro o negro del lenguaje, añadiéndole una cuota de misterio y hermetismo, pues involucró una suerte de carácter enigmático y disolvente de las categorías racionales de percepción, buscándo un modo expresivo que limita junto con un intento de aprehender la realidad. El grupo Mandrágora desarrolló su propuesta estética a través de revistas, exposiciones, difundiendo manifiestos, efectuando lecturas poéticas. Pero más aún, tuvo que ver con una actitud vital, de expandir el acostumbrado conocimiento personal de la realidad a través de un constante ejercicio poético. El gran aporte del surrealismo chileno de Mandrágora fue tanto en el lenguaje como en la actitud. La propuesta apuntaba a la poesía como conocimiento de sí y del medio humano, poesía reveladora y visionaria, con una dimensión especial de la existencia, el erotismo y lo onírico. Además, como se dice en una página de internet dedicada al grupo, el poder de creación de un objeto nuevo y autónomo, por parte del poema, principalmente derivado de la desviación lingüístico-semántica, es otro elemento característico. Por último, la poesía como destrucción o reconstrucción a partir de la trasgresión, la concepción de las palabras como actos.²⁰⁶

²⁰⁴ Gonzalo Rojas en el prólogo del libro de Braulio Arenas, *El mundo y su doble*, p. 10.

²⁰⁵ Cfr. Octavio Paz, *Los Hijos del Limo: Del romanticismo a la vanguardia*, p. 33.

²⁰⁶ Véase <http://www.editorialalatre.com/articulo/115/mandragora-surrealismo-chileno>.

Aunque el compendio del surrealismo chileno en Mandrágora no es totalmente reconocido en la historia de la literatura chilena, su aporte es indudable y, a partir de él, se levantan figuras de renombre en la escena poética. Mandrágora supone un cambio en el contexto literario y una respuesta al relato histórico de la época en Chile, una luminosa floración en la poesía surrealista de Latinoamérica.

En palabras de Braulio Arenas,

Se propuso sistematizar, en un grupo, todo lo que podría considerar su destino poético, algo así como una escuela de iniciación del surrealismo en la que intercambiaron las primeras ideas en cuanto a organización que, en plano literario, tendría ciertas intenciones terroristas. Junto al entusiasmo, la pureza, los sueños, la libertad, también actos negros, sentido amenazante de la existencia, y en fin, inaugurar un ciclo de provocaciones que alteraran la realidad circundante.²⁰⁷

Ahora bien, la relación de Mandrágora con los surrealistas franceses fue muy cercana, tanto por las colaboraciones de los últimos en la revista como por la ideología surrealista expuesta en los artículos publicados en la misma. Por ejemplo, el artículo escrito por Teófilo Cid, “Continuadores del sueño”,²⁰⁸ rescata la tendencia del *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, insistiendo en el carácter abarcador de la actividad poética “con respecto a la sociedad y en general frente al universo”²⁰⁹, buscando traspasar los límites de la literatura para alcanzar una praxis vital.

Pero más allá de la presencia de Mandrágora en el surrealismo internacional, el valor que ha tenido este movimiento en Chile fue el de modificar el paradigma elitista que tenía la poesía, y situarla como un arte capaz de cambiar las perspectivas humanas.

²⁰⁷ Braulio Arenas, *El mundo y su doble*, p. 62.

²⁰⁸ Teófilo Cid, “Continuadores del Sueño” en *Revista de la sociedad de Escritores de Chile*, núm. 9, Santiago, diciembre 1960, pp. 15-16.

²⁰⁹ *Ibid.*

A continuación transcribiremos un fragmento de la entrevista que Stefan Baciú realiza a Braulio Arenas en el marco de su investigación *Surrealismo Latinoamericano*²¹⁰:

Stefan Baciú: ¿Cuál es -a su juicio- la contribución más importante de la Mandrágora a la poesía de Chile y de Latinoamérica?

Braulio Arenas: *Creo que la influencia de la Mandrágora, sobre poetas latinoamericanos posteriores a su tiempo, ha sido más bien latente que ostensible. Y eso está bien. Por excelencia, los poetas deben ser los creadores de su propia obra, sin necesidad de árboles genealógicos. La Mandrágora opera, en cierto sentido, con la virtud de una leyenda como si un grupo de hombres australes hubiera intentado llevar la poesía "hasta sus últimas consecuencias", hasta donde el sueño y la vida cotidiana dejen de oponerse contradictoriamente.*

Stefan Baciú: ¿Cuáles han sido, según su opinión las manifestaciones surrealistas más importantes en Latinoamérica?

Braulio Arenas: *En un estado pre-surrealista, esto sin mencionar las culturas aztecas, mayas o incásicas, y para venir al presente, manifiesto mi admiración por la obra de Eguren y de Ramos Sucre, por la pintura de Pedro Figari, por la novela de Carlos Lamarca y Bello (Los horizontes del bien); y, dentro del ámbito más fundamentalmente surrealista, por la aparición de Leonora Carrington y Remedios Varo, por la poesía de Octavio Paz, Aldo Pellegrini, Enrique Molina, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.*

Sería injusto olvidar otros nombres y otras tendencias, en nuestro Continente, que han mostrado su carácter creador. Los lectores deberían establecer su propio índice onomástico.

²¹⁰ Stefan Baciú, *Surrealismo Latinoamericano*, pp. 33-38.

Stefan Baciú: Ud., Braulio Arenas, abrió recientemente su "cajón", con el libro *Actas Surrealistas*; ¿De qué manera ubica Ud. a la Mandrágora en el Movimiento Surrealista mundial?

Braulio Arenas: *Para conmemorar los cincuenta años de un movimiento tan poco amigo de homenajes y aniversarios, publiqué las Actas Surrealistas con todos los papeles que guardaba en un cajón de mi escritorio. En alguna medida, a través de esta "antología de calofríos", quise, por capricho de viejo, mirarme por un segundo en el espejo de mi propia juventud.*

Stefan Baciú: ¿Cuál es el balance de las actividades de la Mandrágora, pasados casi 40 años desde su fundación (1938 - 1975)?

Braulio Arenas: *La Mandrágora fue una gran parte de mi juventud, acaso la más luminosa: ¿cómo se podría hacer un balance del amor, de la libertad, del sueño, de la poesía?*

Es importante también hacer el ejercicio de establecer un cierto paralelo entre el surgimiento de Mandrágora y los demás movimientos y autores surrealistas a nivel latinoamericano.

Entre las figuras que prepararon la aparición del surrealismo en Hispanoamérica junto a Huidobro, debemos señalar al argentino Oliverio Girondo, autor del célebre manifiesto de *Martín Fierro* (1924). A Girondo se le ha considerado el niño "terrible" de las letras argentinas, desde sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) hasta *Campo nuestro* (1946). Su obra constituye, según Baciú, uno de los antecedentes más valiosos del movimiento surrealista hispanoamericano.²¹¹

Un ejemplo de surrealismo en "estado bruto" es el que encontramos en la obra del chileno Juan Emar (seudónimo de Álvaro Yáñez Bianchi). Su inserción dentro del movimiento está apoyada por el valor que dieron los mandragóricos a cada uno de sus libros: *Miltín* (1934), *Ayer* (1934) y *Diez* (1937). En 1971, con ocasión de la primera

²¹¹ Cfr. *Ibid.*, p. 74.

reedición de esta última obra, prologada por Pablo Neruda, Juan Emar obtuvo de parte de algunos de los exponentes de la “nueva crítica” chilena una justa evaluación que contrasta, desde luego, con el porfiado silencio o rechazo de los críticos tradicionales. Al morir, en 1964, Juan Emar dejó una novela inédita, *Umbral*, que por su extensión (cinco mil páginas) permanece hasta nuestros días sin publicar.²¹²

En el peruano César Moro encontramos, sin duda, a una gran figura del surrealismo hispanoamericano. Poeta, prosista y pintor sobresaliente, Moro fue, al igual que Juan Emar en Chile, un escritor marginal. En efecto, su obra sólo fue reconocida por el pequeño círculo de artistas que, a partir de la década del 30, se organizó en torno al poeta y editor Emilio Adolfo Westphalen, en cuya revista *Las Moradas* publicó Moro regularmente durante los años 40. Sus obras, *Le Chateau de Grisou* (1943), *Lettre d'Amour* (1944), *Trafalgar Square* (1954) y *Amour á mort* (1957), figuran entre los textos claves del surrealismo hispanoamericano.²¹³ En 1956 el crítico André Coyné publicó el primer estudio global sobre Moro. El mismo Coyné reunió, en 1957, la primera poesía de Moro en *La tortuga ecuestre*, y sus textos en prosa en *Los anteojos de azufre*. Por las mismas fechas, los escritores de la promoción peruana de medio siglo, particularmente el poeta Carlos Germán Belli, el crítico Alberto Escobar y el novelista Mario Vargas Llosa advirtieron la profunda significación que tenía la obra del poeta surrealista. Uno de los primeros textos conocidos de Vargas Llosa es, justamente, *Nota sobre César Moro*, aparecido en 1958.²¹⁴

Otros grupos surrealistas más activos fueron, sin embargo, los de Buenos Aires y Santiago de Chile. El primero se constituyó en torno a Aldo Pellegrini, una de las figuras claves del surrealismo hispanoamericano. Pellegrini fundó, en 1928, *Qué*, primera revista surrealista editada en América, tradujo al español los *Manifiestos de Breton* y publicó *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961). Durante casi tres décadas, todas las actividades surrealistas en Argentina fueron, de alguna manera, animadas o inspiradas por Aldo Pellegrini. La última publicación conocida fue *A partir de O*, dirigida por el poeta Enrique Molina, que publicó tres números entre 1952 y 1956. Junto a

²¹² Cfr. http://www.canalsocial.net/ger/ficha_GER.asp?id=9504&cat=literatura.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Cfr. J. Larrea, *El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, p. 121.

Pellegrini y Molina, es preciso señalar al poeta Francisco Madariaga, la figura más sobresaliente del surrealismo argentino de la promoción de medio siglo.²¹⁵

Entre las influencias más directas de Mandrágora encontramos el periódico mural *Quebrantahuesos* que animaron, a comienzos de la década del 50, Nicanor Parra, Enrique Lihn y Alejandro Jodorowski. Sin embargo, la gran figura surrealista que tuvo inmediata influencia de los mandragóricos es el poeta y artista visual Ludwig Zeller²¹⁶, quien funda la publicación chilena de inspiración surrealista “Casa de la Luna” en 1969.

También es importante destacar al escritor más sobresaliente de las letras hispanoamericanas que se identifica con el surrealismo, a saber, Octavio Paz : “Octavio Paz vale más que toda una corriente o grupo surrealista. Su presencia es (...) un fenómeno extraordinario. En medio de una poesía repleta de excelentes obras surrealistas, el único surrealista conocido y de gran vuelo es el autor de *Libertad bajo palabra*”.²¹⁷ Ha sido Paz el único escritor hispanoamericano que contribuyó con un importante texto al número especial de la *Nouvelle Revue Française* dedicado a André Breton con motivo de su muerte.

Y en el área de las artes visuales, la firma hispanoamericana que figura en el sumario es la del notable pintor chileno, radicado en Francia, Roberto Matta. Finalmente, entre los grupos de inspiración surrealista de más reciente fecha, es preciso señalar al “Nadaísta” en Colombia, al “Techo de la Ballena” en Venezuela y al grupo “Derrame”, fundado por Ludwig Zeller en Chile.

Frente al hecho de que Mandrágora fue también base de inspiración para otros escritores y movimientos es que concluimos que un surrealista es en el fondo un romántico exasperado. El propósito de La Mandrágora es evidente:

²¹⁵ *Ibid.* p. 122.

²¹⁶ Zeller es, sin duda, el gran impulsor de esta investigación. Su gran apoyo bibliográfico y testimonial ha sido clave al momento de armar esta tesis. Zeller ha sido considerado por los críticos, como el último surrealista vivo. Actualmente reside en Oaxaca, México.

²¹⁷ *Op. cit.* Zeller 199, p. 42.

Instaurar la brecha, el fragmento, por donde penetre, en la pacata cultura oficial de la época, el pensamiento convulsivo y revulsivo de la vía iniciática. Rebelión religiosa que re-liga el individuo a la comunidad ideal purificada por la violencia creadora.²¹⁸

La poesía es “*Materiales de explosión*”, lo que es o puede ser un título para Enrique Gómez Correa, para quien la poesía es un acto detonante, la cápsula de la deflagración liberadora.

El surrealismo chileno tiene una particular relevancia. En palabras de Stefan Baciú:

En Chile, como en ningún otro país del continente, el surrealismo consiguió desarrollarse e imponerse hasta el punto de dominar el ambiente a través de un reducido pero sumamente dinámico grupo de poetas y artistas, cuya fidelidad y valor han conseguido un manifiesto de los surrealistas, de la defensa de la poesía. Sin embargo esta defensa no se ha limitado únicamente a la poesía, puesto que para los surrealistas la poesía siempre ha sido parte de la vida. Fuera de un buen número de actividades de carácter local, restringidas dentro de las fronteras geográficas del país se organizó en Chile una de las exposiciones internacionales surrealistas, con la participación de André Breton, Jacques Herold, Victor Brauner, Marcel Duchamp, Matta Echaurren, René Magritte, entre otros, y con la colaboración de Arenas y Jorge Cáceres, como representantes del grupo local ya que Matta también chileno participaba con el movimiento francés. El catálogo de esta exposición, con textos de Arenas, Cid, Breton, Cáceres, Peret y Rosenblat es uno de los notables documentos de la actividad chilena.²¹⁹

El crítico rumano, en su estudio sobre el movimiento y su revista, justamente le otorga ese carácter de recepción y difusión del surrealismo en nuestra lengua y en nuestro continente, tanto por la teoría como por la práctica. Los siete cuadernos de *Mandrágora* son sólo una manifestación junto a actos, proclamas, conferencias y publicación de libros. ¿Qué

²¹⁸ *Ibid.* p. 63.

²¹⁹ Stefan Baciú, *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, pp. 86-87.

demuestra esto, si no la consistencia ideológica y la exigencia de fidelidad moral al movimiento y el rechazo a toda forma de compromiso que implique convertir a ésta en vehículo de propaganda y en pobre sierva de la política?²²⁰ Así, por ejemplo, el prefacio que Gómez Correa escribirá, posteriormente en 1957, para *Nadir* de Rubén Jofré, síntesis del pensamiento y deberes del poeta surrealista. Gómez-Correa explicita su posición, la cual mantendrá invariable a lo largo de su obra, invocando a Lautréamont:

La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera como se gobierna un pueblo, no hace alusión a los periodos históricos, a los golpes de Estado, a los regicidas, a las intrigas de corte. Ella no habla de las luchas que el hombre emprende y solo, por excepción, con él mismo, con sus pasiones.²²¹

Gómez Correa, en raptó lírico, agrega:

Manteneos puros, libres de todo compromiso, de toda contaminación. Buscad lo desconocido, penetrad en el misterio. Huid de los concursos, de los premios literarios, de la lepra y de Neruda. No quiero deciros que os mantengáis indiferentes a los acontecimientos históricos o políticos: ello sería absurdo e imposible; pero que vuestra poesía no se mezcle a tales cosas, ni que sea el vehículo de propaganda de tal o cual credo político, por respetable que os parezca. ¡Seguid las enseñanzas de la Mandrágora!²²²

Al leer este fragmento, podemos encontrar una coherencia ideológica y continuidad de pensamiento y comportamiento entre los integrantes de Mandrágora, aun con el paso del tiempo, ya que el discurso de Gómez Correa engarza perfectamente con el editorial “Mandrágora, Poesía Negra” de Braulio Arenas, escrito veinte años antes y que señala:

²²⁰ Cfr. www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/anales/a6_7.pdf.

²²¹ Enrique Gómez Correa en Stefan Baciu, *op. cit.* 15, p. 87.

²²² *Ibid.*

La libertad, siendo nuestro único dominante poético, gravita con feroz censura por encima de nuestros actos, sin interesarse por la comprobación de una conciencia demasiado finalista o excluyente.²²³

Al finalizar su editorial, Braulio Arenas cierra con una advocación a la libertad:

Yo juro que esto se hace por necesidad. Es fácil poner en evidencia los antecedentes de la Poesía Negra, si miramos hacia los fenómenos del Surrealismo el único enunciado que haya tenido hasta hoy la fuerza capaz de asimilar todas las manifestaciones del inconsciente y rendir al hombre un servicio liberador²²⁴.

La liberación de la palabra poética debe conducir a la liberación del hombre y a la revelación del éxtasis poético, al estado de “inspiración”. La aproximación a la imagen en el surrealismo, como en el romanticismo, es holística, tiende a la síntesis aglutinante y a una nueva semántica de lo simbólico, es decir, a una poesía de temas arquetípicos, y no a la de-composición secuencial, como en el cubismo o en el creacionismo. He ahí una diferencia importante entre Mandrágora y Huidobro. En el primer caso, se debe desalojar tanta realidad como se pueda por el peso específico de la imagen, otorgándole a ésta una nueva realidad o suprarrealidad²²⁵.

Los mandragóricos mantendrán esta actitud inmune a través de todos los artículos programáticos de la revista, desde el acto inaugural (12 de Julio del 38) en la Universidad de Chile, hasta el *Cuaderno núm. 7*. En todos ellos (“Mandrágora, Poesía Negra”, Braulio Arenas, *Mandrágora, núm. 1*; “Continuadores del Sueño”, Teófilo Cid, *Mandrágora, núm. 2*; “Notas sobre Poesía Negra”, Enrique Gómez-Correa, *Mandrágora, núm. 3*; “Mandrágora”, Colectivo, *Mandrágora, núm. 4*; “Testimonios de un poeta negro”), observamos que la libertad creativa, la espontaneidad que escapa al control de la razón, es a la imagen, y ésta es el centro de la poesía, lo que la actividad de la independencia onírica es a la vida social. Al parecer, el mandragórico es un moralista con signo inverso al

²²³ Braulio Arenas, “Mandrágora, Poesía Negra”, en *Mandrágora, núm. 1*, Santiago de Chile, 1938.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Op. cit.*, p. 173.

convencional: su rigor reside en la pureza del mal y del crimen, su reivindicación de Lautréamont y Sade se inscribe en esta línea. En el *núm. 2* Gómez-Correa, en su breve artículo escribe lo siguiente:

La poesía actual limita con la metafísica y la mística: pero no es la fusión del hombre con la divinidad, ni pretende desentrañar el universo. La metafísica y la mística, consideradas en sí mismas, no pasan de ser otra cosa que síntomas de la poesía. El poeta más bien fija puntos estratégicos en lo indefinido, en la sustancia. La palabra es el perfil del mundo. Reunid estos cortacircuitos y obtendréis la unidad, si tenéis necesidad de ella.²²⁶

Para el poeta las palabras significan el origen que dará como resultado un conjunto, un verso. No será la musicalidad de ellas el factor determinante de su elección, de su agrupamiento, sino que será su sentido, su misterio, su enigma, su azar, el choque imprevisto y sorpresivo de ellas, lo que habrá de constituir, en última instancia, su obsesión principal: “Yo hablo desde Mandrágora”.²²⁷

A nuestro juicio, Mandrágora calza perfectamente dentro de la descripción de Lautréamont: “La poesía debe ser hecha por todos, no por uno”.

Mandrágora es heredera de esta continuidad en la ruptura; esta pugnaz vitalidad constituye su utopía, su tradición viva y polémica, el rostro sombrío e irónico de la revolución.

²²⁶ Enrique Gómez Correa, *Mandrágora*, *núm. 2*, 1939.

²²⁷ *Ibid.*

CONCLUSIONES

*Hay un punto fosfórico donde toda realidad se recupera, pero cambiada,
transformada*
Antonin Artaud

Después de revisar los contenidos anteriores y sin el ánimo de reproducir los preceptos, queremos puntualizar ciertos aspectos que nos permitan llegar a esta conclusión.

Aunque para esta tesis hemos hecho una búsqueda intensiva de material testimonial, datos, documentos escritos y visuales, registros históricos, entre otros, es importante señalar que en ningún caso se ha logrado recopilar toda la información. Hemos intentado armar este rompecabezas con todas las piezas que nos fueron alcanzables, que aun no siendo todas las que conjeturamos y se podrían obtener, evidencian gran valor al momento de querer registrar y entender a Mandrágora.

Para elaborar este último apartado de la tesis, consideraremos dos aspectos relevantes: en primer lugar, no podemos dejar de mencionar la presencia y el diálogo con Ludwig Zeller en esta tesis. Y en segundo lugar expondremos las conclusiones mismas respecto a la agrupación. Es decir, nuestra intención, primeramente, es aprovechar de rendir testimonio de gratitud al aporte de Ludwig y luego hilarlo o relacionarlo con el movimiento de la Mandrágora.

Ludwig Zeller es quizás uno de los escritores chilenos más trascendentes de las últimas décadas. Zeller es el autor que estuvo más cercano al movimiento de La Mandrágora, y aunque nunca perteneció de manera oficial a la agrupación, la amistad incondicional, la complicidad, el encuentro entre él y la constelación poética hacen de este lazo una fuerte comunión. Ciertamente, al igual que los mandragóricos, Ludwig Zeller es un surrealista cabal que ha entrado a fondo al territorio donde los sueños y la realidad se convierten en un solo universo poblado de imágenes polivalentes, llenas de sucesos complejos, a través de los cuales se detona una significación de las cosas exclusiva, irrepetible y desconcertante.

No deja de resultar llamativo que el azar o la necesidad hiciera que nos encontráramos con Zeller y esto permitiera que pudiéramos enriquecer la investigación de manera definitiva. Para nosotros fue todo un descubrimiento el entrar en el mundo de Zeller y de su esposa Susana Wald. El convivir con el poeta durante el desarrollo de esta investigación también ha sido una experiencia surrealista. Existió una entrega mutua relacionada a la poesía, la magia, vínculos afectivos, ansias de compartir, heredar, experimentar en relación al arte, los sueños, la poesía, la creación y el cariño. Incluso nos atrevemos a calificar la vivencia como un aprendizaje surrealista en cuanto al azar, descrito por Zeller como la confabulación del universo ante el hecho de que los acontecimientos que permitieron nuestro encuentro se hayan acomodado de tal forma que nuestros caminos se cruzaran y que él haya aceptado amorosamente ayudarnos con este trabajo. Es así como una persona joven que apenas abre sus alas y se encamina por senderos surrealistas se encuentra con un artista de más 80 años de edad, que culmina una carrera vasta, destacada, y que su militancia surrealista sea tan importante para las letras, fuente y testimonio vivo del movimiento, resulta ser muy valioso. Asimismo, motiva tal emoción en nosotros el hacer la

investigación doctoral en su archivo y que Zeller haya esperado por años que llegara alguien que quisiera rescatar su legado artístico y cultural.

Cuando esbozamos este proyecto, a finales del año 2007, pudimos dar con Xavier Gómez en la ciudad de Talca. Los datos que él compartió con nosotros fueron las primeras piezas de este rompecabezas. En aquél encuentro, Gómez recordó que en México reside Zeller, aunque desconocía la ciudad donde el poeta se encontraba hoy en día. Nuevamente y por “confabulación del universo”, Zeller viaja a Chile para presentar su libro *Preguntas a la Médiúm y otros poemas*; fue en esa ocasión donde pudimos encontrarlo y pedirle ayuda para este proyecto. El artista nos sugirió lo visitáramos en su casa de México para comenzar a trabajar.

Otro aspecto importante de nuestro encuentro con el surrealismo de la mano de Ludwig Zeller radica en la herencia de la creación (nos permitimos transcribir el siguiente cuadro para exponer la manera en que también trabajaban los mandragóricos). Pudimos aprender a elaborar un poema surrealista con la técnica que usa el escritor y que usaba la Mandrágora. Los pasos de dicha estructura involucran la elección de un tema, por ejemplo, el patio de la casa de Zeller; posteriormente, de aquél tema se selecciona una serie de imágenes (“raíces elementales de un patio inabarcable”, “luz que abraza, tierra que recibe”, “el cerro testigo mudo de una pasión color violeta”, etc.), para que luego dichas imágenes sean combinadas con sentimientos o estados anímicos del momento presente (extrañar a la persona amada, por ejemplo.).

Siguiendo con las recomendaciones de Zeller, después del nacimiento de este poema en bruto, es importante esperar hasta el siguiente día para volver a leerlo y hacer las correcciones o las “pulidas” pertinentes, como si le sacáramos brillo.

Nos interesa consignar que en este último encuentro con Zeller, él insistió en que el surrealismo constituye, ante todo, un movimiento ideológico, que por el mecanismo de la expresión artística busca la liberación del hombre. Este mecanismo puede ser consciente o sólo intuitivo, pero en ningún caso puede ser sustituido por el principio opuesto de que el arte es un fin en sí.

Tras esta evocación al poeta chileno, y volviendo a los tópicos mismos de esta investigación, creemos que Mandrágora es sin duda un movimiento de carácter surrealista, que fue capaz de crear un lenguaje poético donde predominan imágenes de gran plasticidad, ayudando a redescubrir la fantasía y la imaginación como territorios importantes del poetizar y como fuentes de las cuales nutrir el arte. Asimismo, Mandrágora aportó con la promoción y revalorización de poetas como Apollinaire, Mallarmé, Breton, muchos de los cuales ellos mismos tradujeron por primera vez en nuestro continente, acercándolos a nuestro ámbito cultural.

El movimiento de la Mandrágora se confirma perfectamente dentro de los parámetros de un grupo de vanguardia en cuanto su carácter precursor dentro de la literatura latinoamericana. Al igual que otras vanguardias, esta constelación poética se caracterizó por replantear los estatutos de la obra de arte como tal, irrumpiendo dentro de un campo literario tradicional y rompiendo vínculos con instituciones poderosas, situando a las letras dentro de un terreno social y ya no mercantil. Hilando las acciones de Mandrágora con el quehacer surrealista universal, destacamos este cuestionamiento, cambiando las fronteras de lo habitualmente considerado artístico o estético, dejando a un lado la academia para recuperar la poesía como forma de penetrar el misterio, ir a los manicomios y cafés a buscar inspiración, creando editoriales, periódicos y revistas independientes y declarándose absolutamente enemigos de la “poesía burguesa”. Mandrágora quiso romper con los cánones académicos, pero a la vez irrumpir en la academia de manera provocativa.

Pusieron en práctica manifiestos que vincularon el quehacer poético local con el universal, y los utilizaron como expresiones reivindicativas que simbolizan la voluntad de estilo del grupo; publicaron *Mandrágora*, revista fundamental para entender el surrealismo latinoamericano.

Uno de los rasgos más sobresalientes del surrealismo chileno fue su posición contraria al arte comprometido con la causa popular. Repetiremos una cita del teórico del grupo, Enrique Gómez Correa, en el prefacio de un libro de poemas de 1957, donde deja muy en claro su posición cuando señala:

Tened siempre presente las palabras del autor de *Los Cantos de Maldoror*: 'La misión de la poesía es difícil. Ella no se mezcla con los acontecimientos de la política, con la manera como se gobierna un pueblo, no hace alusión a los periodos históricos, a los golpes de Estado, a las intrigas de cortes. Ella no habla de las luchas que el hombre emprende y sólo, por excepción, con él mismo, con sus pasiones'. Manteneos puros, libres de todo compromiso, libres de toda contaminación²²⁸.

El proceso de elaboración de esta tesis nos ha otorgado una especie de “deducción” sobre los diversos aspectos de la creación en Mandrágora y a la vez una suerte de mapeo sobre los orígenes de su inspiración. En este sentido, nos gustaría puntualizar, para jerarquizar a nivel de consciencia personal, lo que podemos concluir de aquel magnífico encuentro con la obra mandrágorica y a su vez la resonancia interna que nos han provocado sus palabras e imágenes:

- El movimiento de la Mandrágora es hijo de la gran revolución contracultural de la década del treinta, la que también llevó la marca e influencia del legado surrealista y dadaísta en Europa y que esta constelación de poetas chilenos reafirmaron y expresaron en su producción artística.
- El *Manifiesto Surrealista* subraya la importancia del mundo onírico, de la búsqueda del objeto perdido que produzca la maravilla del objeto estético; en este sentido intentó unir los pares aparentemente opuestos del inconsciente con la consciencia: Mandrágora logra esta síntesis maravillosa con la creación de sus manifiestos, collages y performances.

Estos puntos previos descritos nos permiten ordenar la resonancia personal sobre el significado de la herencia del surrealismo en Mandrágora. Para sintetizar mejor, también haremos un punteo pedagógico sobre estos aspectos:

²²⁸ *Op. cit.*, p. 168.

- Tal como lo reconociera André Breton, el surrealismo es hijo del psicoanálisis, aunque Freud no lo reconoció nunca de esta manera, opinión que cambia en 1938, cuando está exiliado en Londres y conoce a Dalí y a su obra.
- El Surrealismo también es hijo del Dadá, que a su vez es producto y consecuencia de la carnicería bélica de la Primera Guerra Mundial. En dicho conflicto bélico, Breton, como estudiante de medicina para aquel entonces, fue desplazado a un hospital psiquiátrico en 1916.
- Dicho conflicto planteó una crisis generalizada de la razón humana y su precaria representación en el campo de la consciencia, ya que la inteligencia estaba destinada para producir más muerte, dolor y sufrimiento al bando contrario, y se utilizó dicha razón al servicio de la técnica para producir más infelicidad al género humano.
- ¿Qué hace Breton, entonces? Organiza a los artistas que también estuvieron y fueron víctimas del conflicto, para salir de la rebeldía dadaísta y canalizar la inspiración estética, utilizando las aguas de la lucha social y protesta contra el sistema como respuesta a la “falsa consciencia” imperante en la sociedad y en el ser humano en general, actitud que se ve reflejada en el quehacer local de Mandrágora.

Es famosa y reiterativa la anécdota que cuenta cuando en un recital de poesía de Pablo Neruda, Braulio Arenas saltó arriba del escenario y rompió los poemas que el vate leía. Braulio Arenas recibiría muchos años después el Premio Nacional de Literatura.

Para nosotros la teoría poética de Mandrágora no es más importante que su obra, pero debemos reconocer su extraordinario interés. Proviene del pensamiento poético iniciado por Baudelaire y Mallarmé, y antes de ellos, por Edgar Allan Poe: el poema como una pura creación del espíritu, no hecho imitando la naturaleza, sino los procedimientos de la naturaleza. El poema descansa en la imagen, que es más efectiva, mientras nazca del encuentro de dos realidades más o menos alejadas.

Después de haber hecho este acercamiento y rescate del grupo chileno, podemos fortalecer la ya mencionada teoría de Paz. Para nosotros, Mandrágora también es el movimiento surrealista por excelencia en Latinoamérica.

Reiteramos que el aporte de esta investigación se acerca a la recuperación y la justa valorización de este núcleo poético, esperando sea éste un paso para que en un futuro pueda darse el auténtico valor al grupo Mandrágora, que tanto ha aportado a las letras latinoamericanas.

ANEXOS

A continuación presentamos el material visual recopilado durante el tiempo de elaboración de esta tesis. Cada anexo tiene orígenes diversos y los documentos fueron recogidos bajo distintas situaciones: muchos de ellos forman parte de colecciones particulares de herederos y miembros de la familia de los mandragóricos, así como por el poeta Ludwig Zeller, hoy residente en México, y nos fueron facilitadas para fotografiarlos o escanearlos. Otras han sido proporcionadas por auxiliares de la vieja biblioteca del Liceo de Hombres que nos han querido ayudar en esta investigación, así como también hay fotografías de nuestra autoría. Por último, hay algunas imágenes obtenidas de internet.

Es muy importante dejar en claro que bajo ninguna circunstancia estos anexos son el material único referente a Mandrágora. Este registro visual es lo que pudimos encontrar y rescatar antes y después del terremoto en Chile, a sabiendas de que puede existir mucho más y cuya búsqueda quisiéramos retomar en algún momento para la continuación de este estudio o para una investigación más profunda.

Mandrágora Autumnalis

Las presentes imágenes referidas a la planta Mandrágora han sido extraídas de diversos sitios de internet.



Talca y el Liceo de Hombres

Fotografías capturadas durante el año 2009 por Daniela Ramírez y Alicia Bravo (ex alumna del Liceo Abate Molina, ex Liceo de Hombres de Talca). Actualmente el edificio del

establecimiento no existe y las jornadas escolares se están desarrollando en galpones mientras prosigue la reconstrucción del Liceo.

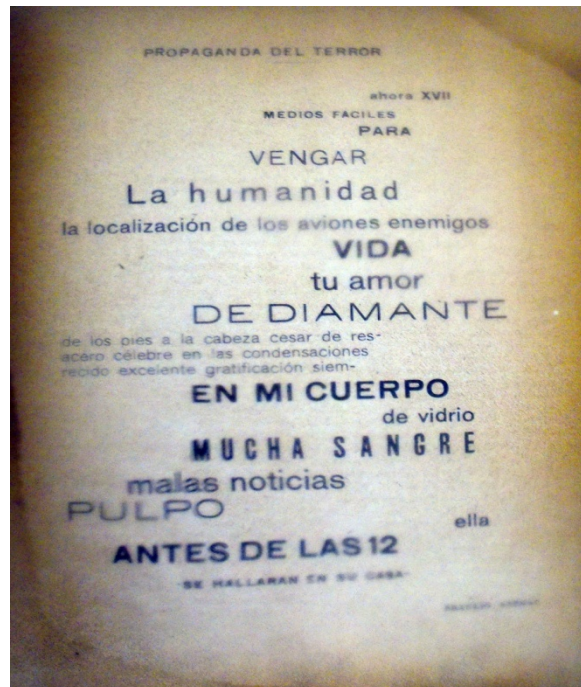






Grupo Mandrágora

Fotografías del conglomerado y de algunas hojas de la revista. Gentileza de Xavier Gómez.





Cid, Arenas y Gómez Correa. 1940



Caricatura de Jimmy Scott: Arenas, Gómez Correa y Huidobro.



De pie: Jorge Tellier, Abarzúa, W. Rubio, Enrique Lihn, E. Molina, Fernando Alegría, G. Laso, H. Rodríguez, Teófilo Cid, Braulio Arenas.

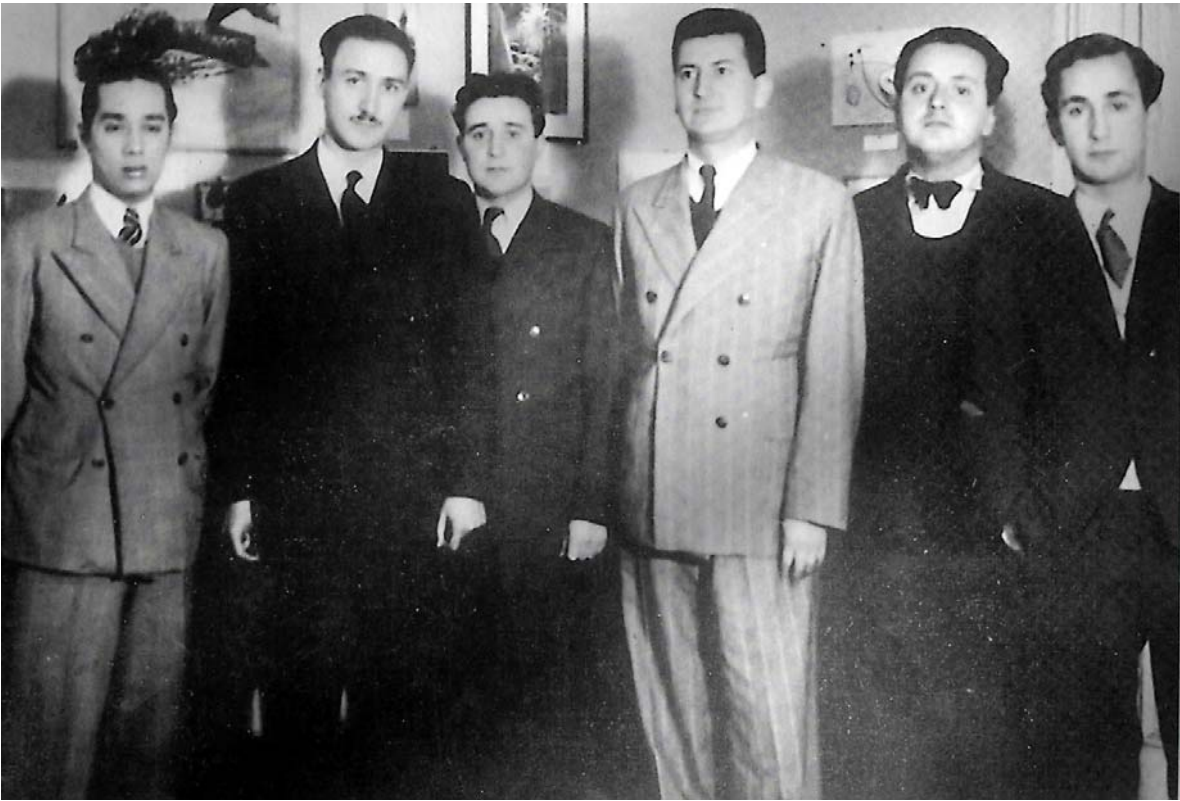
Sentados: O. Haracic, A. García Huidobro y Sra., Jorge Onfray, María Silva, Ricardo Tirado, Guillermo Atúas y Margot Tirado. 1960

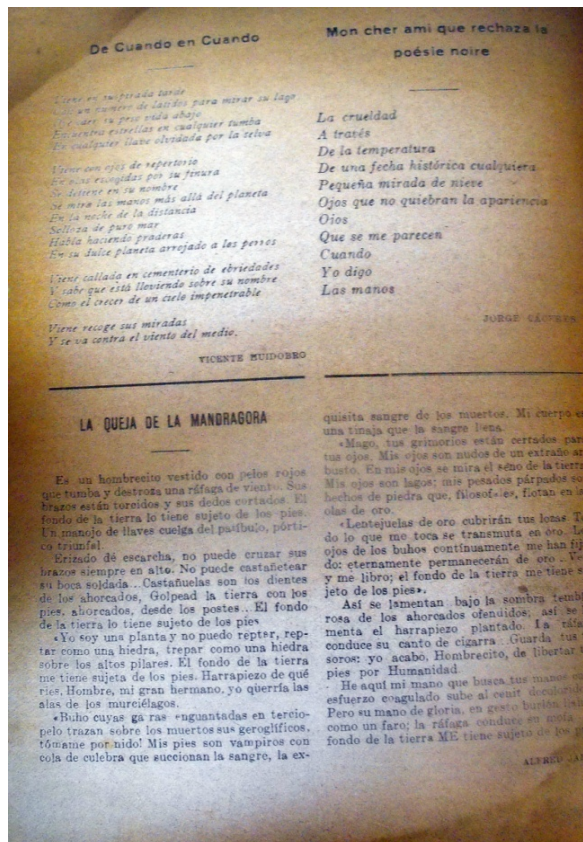
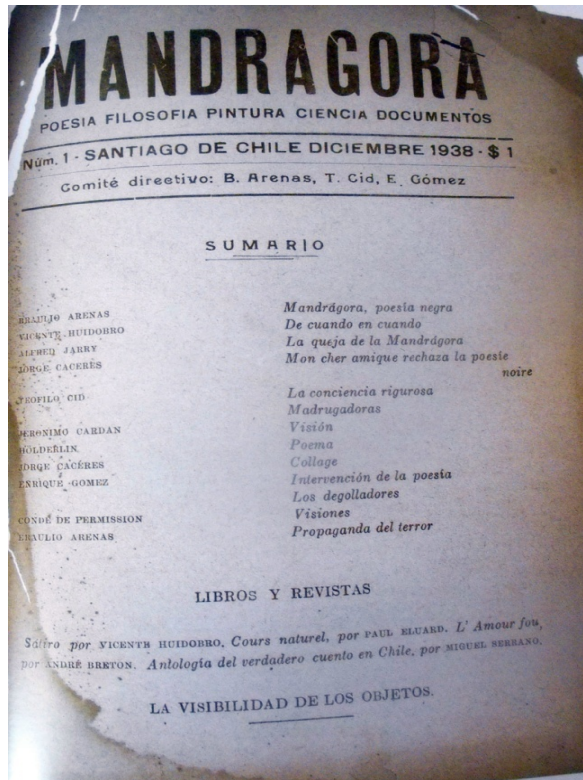


1-Nicanor Parra, 2- José Donoso, 3- Jorge Tellier, 4- Enrique Lafourcade, 5- Pablo Hunneus, 6- Marcela Paz, 7- ____, 8- E. Campos Menéndez, 9- Roque Esteban Escarpa, 10- José Luis Rosasco, 11- Francisco Coloane, 12- Enrique Gómez Correa.



Enrique Gómez Correa, Braulio Arenas, Nicanor Parra y un desconocido.





LA CONCIENCIA RIGUROSA

MADRUGADORAS

Entra en esta estrella
 El corazón le obra para naufragar
 Como queda su puñal entre las hojas
 El pulso que cae a gotas
 En ritmos de tornados
 Las lamparas anuncian la inocencia
 El odio al hallazgo
 Nada más que obscuridad para encontrar su
 Su manos que trabajan con la lluvia éxito
 Su ojo cómplice del crimen
 No va que fue perdido al atraparlo
 Nada más que una palabra
 Pudo salvar al monstruo de nacer sonrisa
 Hay sólo una crueldad
 Quemar encantos huir del beso
 Las llamas ahí podrían convertirse en beso
 En eragias aborables
 En figuras
 En este milde
 Nacen los niños para dar espanto
 La mujer lejos de la aurora
 A destehir los dientes
 Su suelo que mueve el mar
 Entre las manos hay siempre azar
 Un motivo para matar las doncellas
 Una crueldad que nace a un altamar
 Un goce que llega de los huesos
 Y nos hace impenetrables
 Eso
 Más tú que vives desheredando flores
 Ganándote la vida en vez de darla
 De hacer que crezcan alas en lugar de pejos
 Un polo hasta los juegos
 Hasta el placer magnético inviolable

TEOFILO CID

Sumergida en tiempo
 En imágenes
 En distintas direcciones
 En focus de alta mar
 En odio al vespéral dominto
 En ti misma
 Yo vivo a través de tu candor
 Como una sangre en vena
 Un farol de equinoccio
 Al final del sitio plano
 Del hangar más alto
 En estas cordilleras
 Donde la voz escucha su propia sonda
 El milano atrae sus hijuelos
 En este adiós de ti
 De ti la madrugadora
 Peráida en un hemisferio de cristal
 En una curva sin dibujos
 A la intemperie
 Como una perra famosa
 Lamida por el eter.

TEOFILO CID

COLLAGE

A la llegada de los pájaros ellas son víctimas del sol
 Ese sol que tú respetas sol de la costa
 Que yo no he sabido gobernar vedme aquí junto a la llama
 La llama de fuego de tempestad
 Donde se miran las arcillas lamparistas

Estar entre las fieras de gritos de nieve
 Ellas me saludan
 Ellas son la llegada del océano de un gran día
 El más bello y el más orgulloso pájaro de uvas.

JORGE CÁCERES

SOIREE
 SURREALISTA

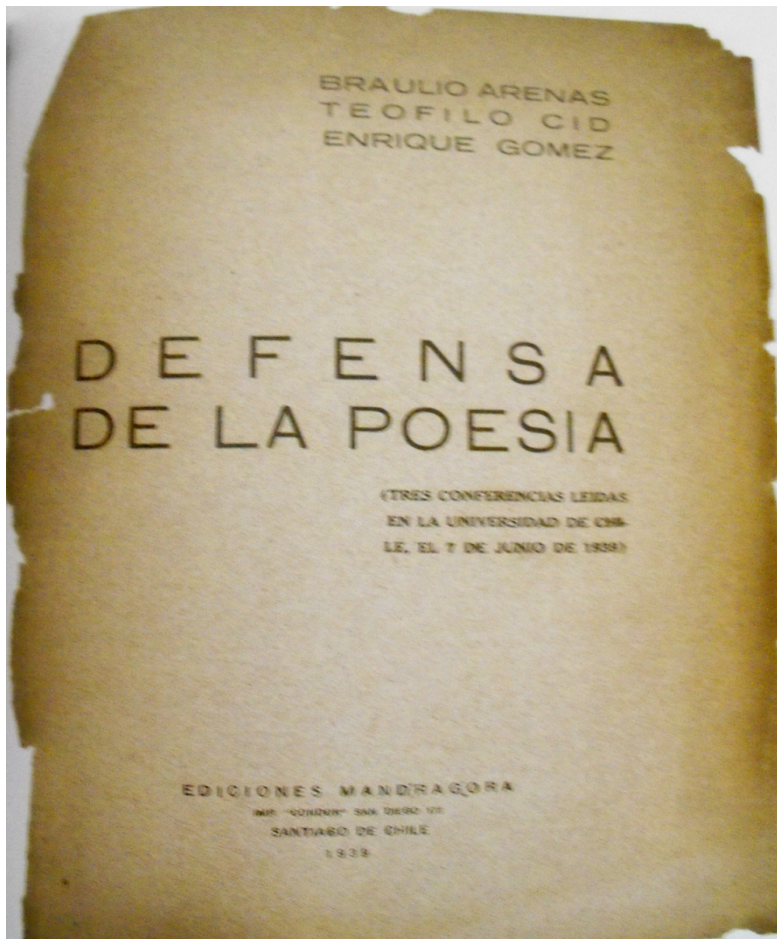
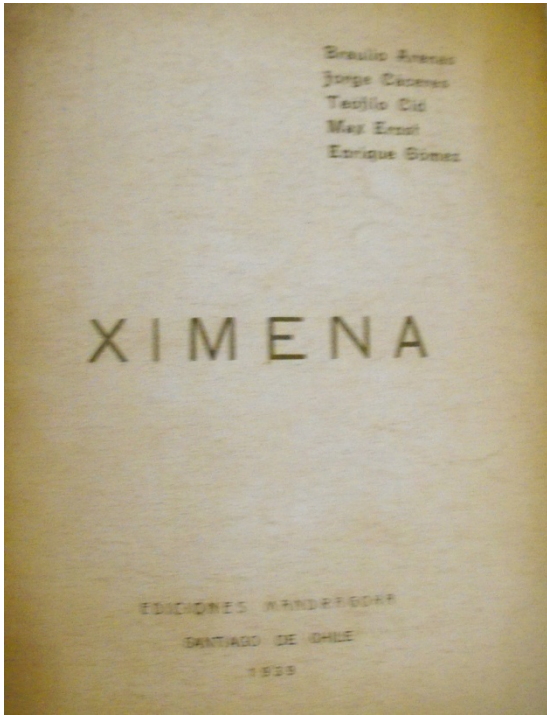
Santiago de Chile
 Junio - 28 - 1943



School

PARTICIPANTES:

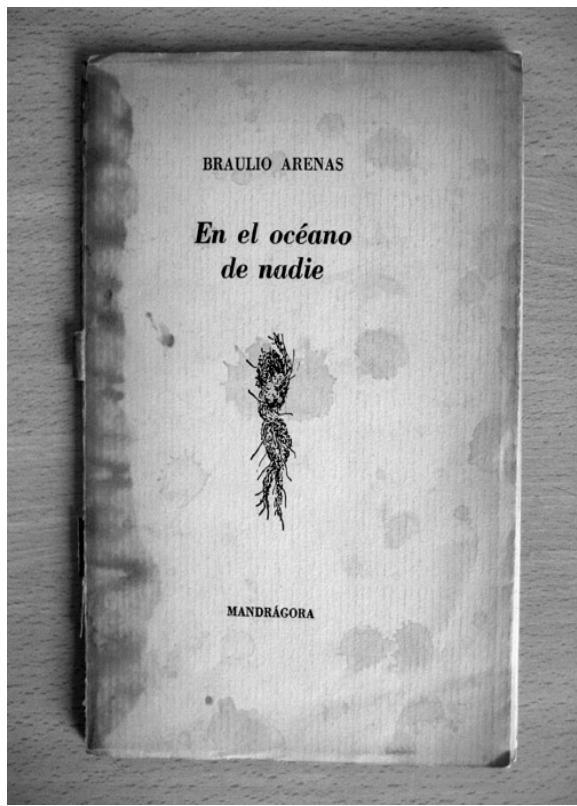
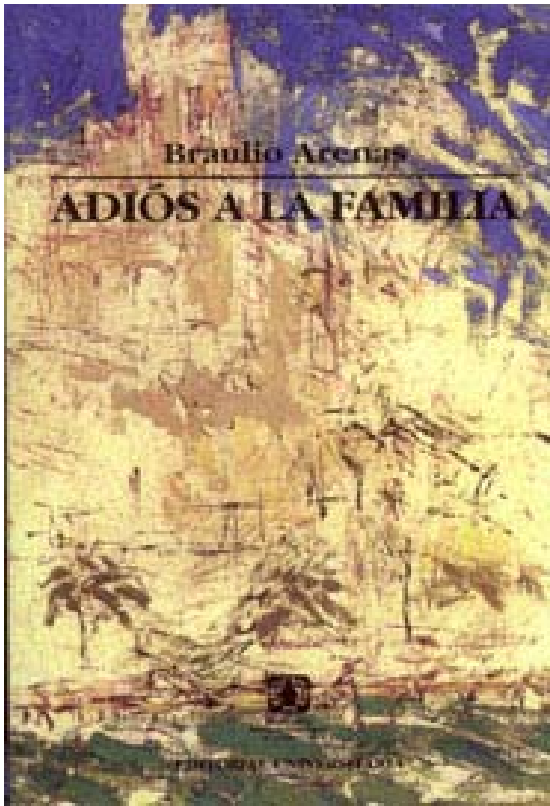
Braulio Arenas, Jorge Cáceres,
 Roberto Matta y Erich G. Scheel



Braulio Arenas

Fotografías de la colección de Ludwig Zeller. Las últimas imágenes fueron obtenidas de internet.







Braulio Arenas junto a Enrique Lafourcade



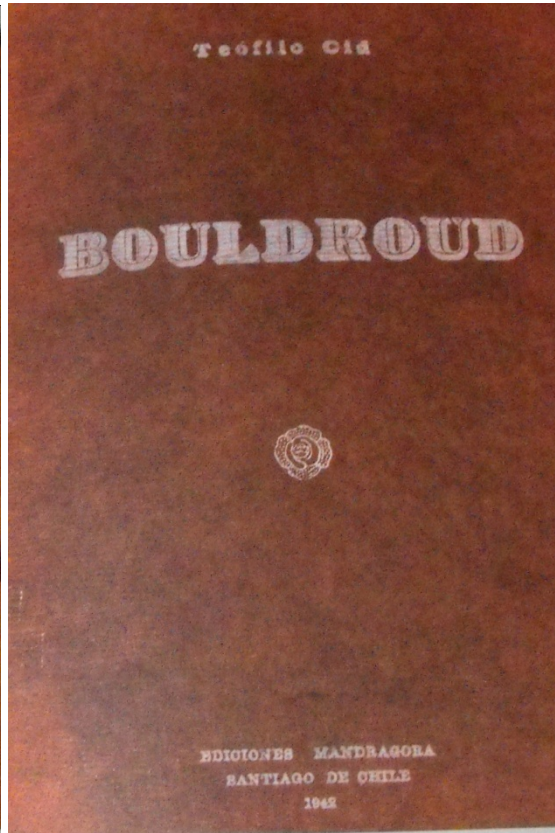
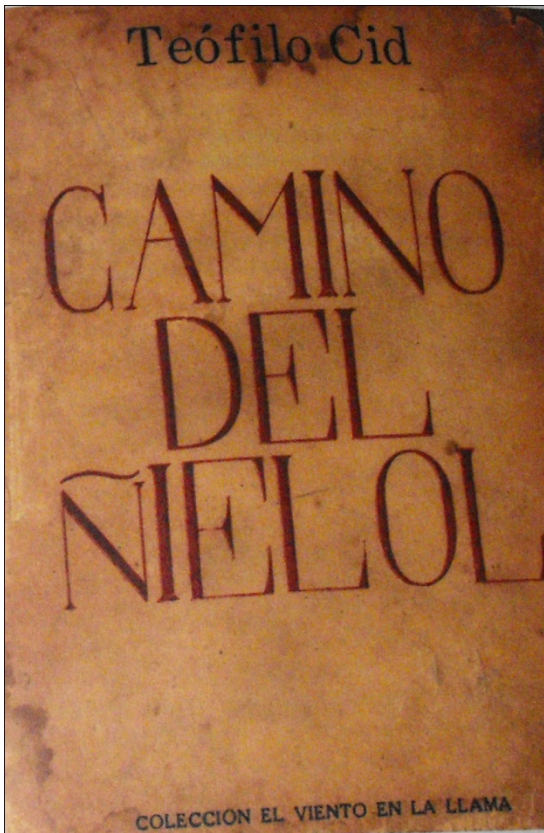
Braulio Arenas y Enrique Gómez Correa, encadenados “a pesar de ellos mismos.”



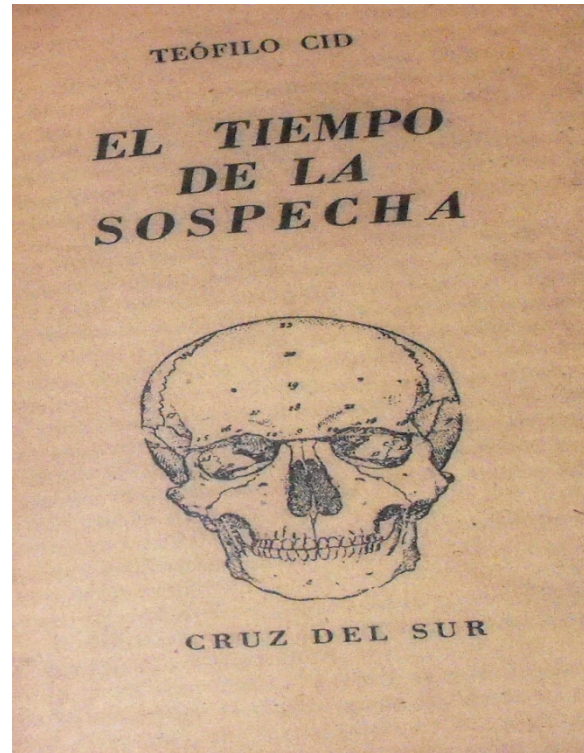
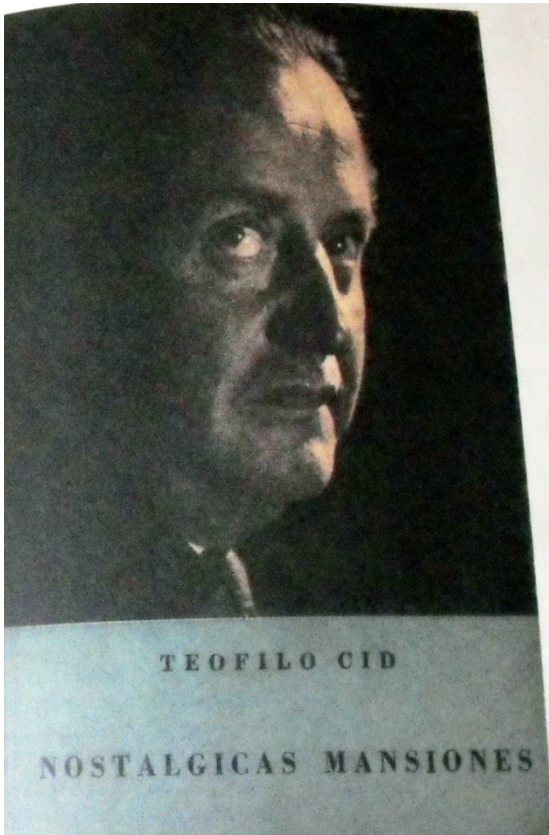
Teófilo Cid

Fotografías que nos otorgó Xavier Gómez y portadas de libros que obtuvimos de la vieja y húmeda biblioteca del Liceo de Hombres de Talca, actualmente inexistente.





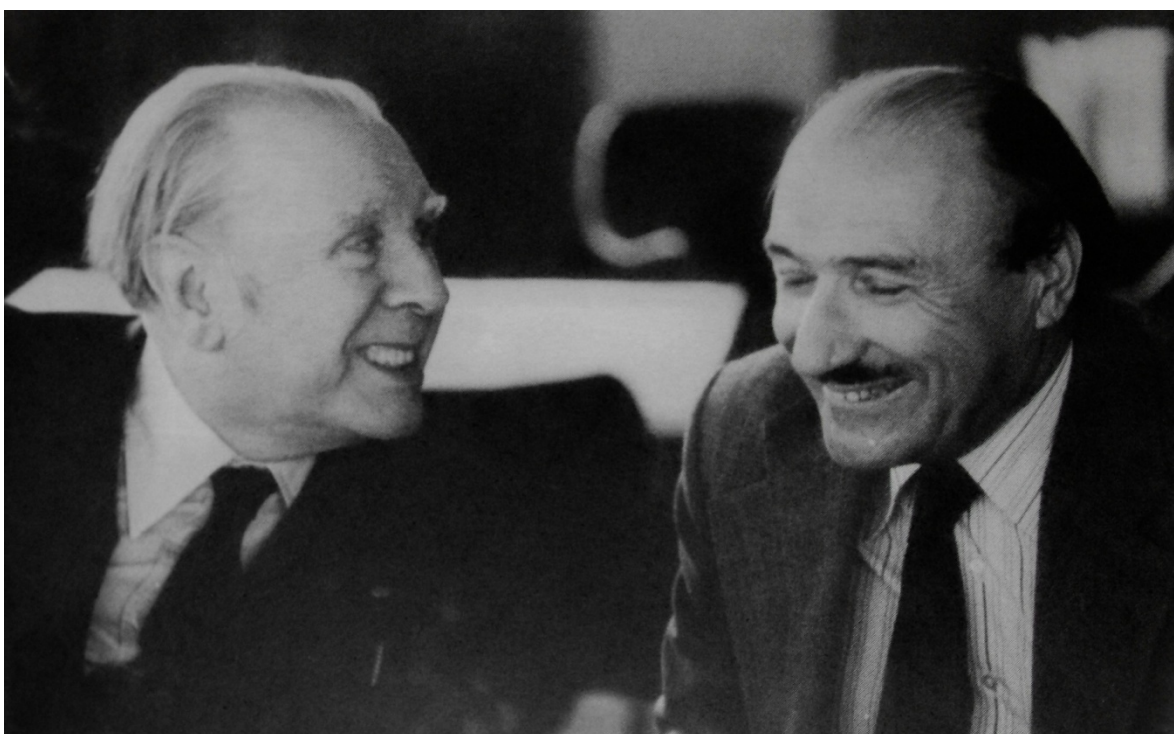
al poeta Rosamel del
Valle, con la adhesión
entusiasta a su poesía y
a su pensamiento -
Afetuosamente
Teófilo Cid
Santiago - 7 - IV - 42



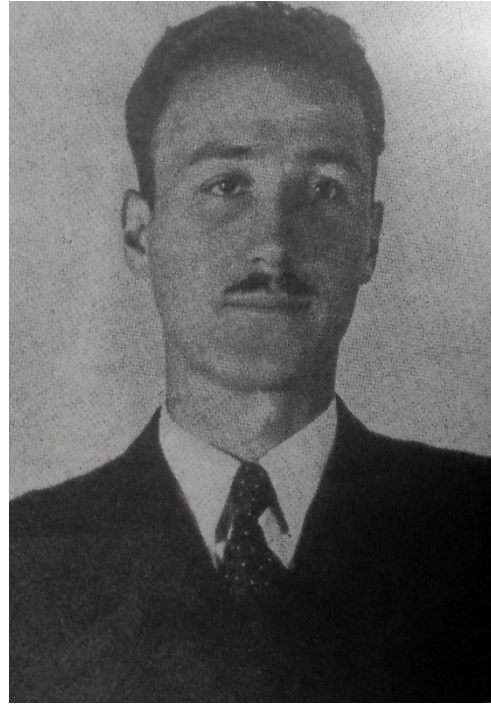
Enrique Gómez Correa

Fotografías personales de la colección de Xavier Gómez. También imágenes que obtuvimos de la Biblioteca Gómez Correa de la Universidad de Talca, fundada el año 2009 y en actual proceso de reconstrucción. De dicha biblioteca conseguimos también una carta de Ludwig Zeller dirigida a Gómez Correa.

En este espacio hemos compartido el documento oficial de la Universidad de Chile, donde se evalúa la tesis Sociología de la Locura, escrito por Gómez Correa para obtener el título de abogado. Dicho documento también es gentileza de su hijo, Xavier Gómez, al igual que una caricatura exclusiva que dibujó René Magritte al poeta surrealista.



Borges y Gómez Correa (no se tiene dato exacto del año)



Le bons sens, René Magritte

INFORME DEL PROFESOR SR. RAIMUNDO DEL RIO

Santiago, 12 de Enero de 1942.

Señor Decano:

Tengo el agrado de informar la Memoria titulada *Sociología de la Locura*, presentada por el señor Enrique Gómez-Correa, para optar al grado de Licenciado en la facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales.

El trabajo del postulante puede dividirse, a juicio del suscrito, en tres partes: la introducción; un ensayo sobre diversos aspectos de las enajenaciones mentales (*capítulos I a VII*); y un análisis acerca de la influencia de la locura en las diversas expresiones culturales (*capítulo VIII*).

En la *introducción*, que evidentemente adolece de falta de claridad, el autor identifica tres fenómenos: el mito, el sueño y la locura; y se plantea tres problemas: 1.º ¿En qué forma y medida actúa la sociedad sobre los procesos gestados bajo su influencia?; 2.º ¿En qué forma el individuo anormal influye sobre la sociedad?; y 3.º ¿Cómo y cuándo se produce la socialización o incorporación de estas expresiones, en un momento dado perturbadoras?

Basta lo expuesto para comprender la magnitud de la obra proyectada, y la dificultad de estudiar dentro de los límites del trabajo—de suyo amplio como Memoria—las interrogaciones propuestas.

Circunscrito al tema de la locura, el autor entra en los Capítulos I a VII, que comprenden más de la mitad de la obra, a analizar, respectivamente: los estados de salud y enfermedad (*capítulo I*); el pensamiento mórbido y el pensamiento normal (*capítulo II*); las expresiones de la psique (*capítulo III*); la significación de la locura (*capítulo IV*); las distinciones de la locura y sus tipos (*capítulo V*); los factores determinantes de la locura (*capítulo VI*); y la terapéutica de las perturbaciones mentales (*capítulo VII*).

De dichos capítulos:

El I y el IV revelan estudio y tienen conclusiones de interés;

El capítulo II, se limita a analizar algunos procesos mentales del consciente, en forma incompleta;

El capítulo III es confuso por cuanto se refiere a procesos de índole muy diversa como si correspondieran a unos mismos cuadros psicológicos;

El capítulo V procura establecer síntesis a base de antecedentes claramente deficientes; y, por fin,

Los capítulos VI y VII abordan las materias de que se ocupan en forma de tal manera superficial, que habría sido preferible suprimirlos.

La impresión general de dichos capítulos, que apreciamos como la segunda parte del trabajo, es que representan una descripción de diversos temas relacionados con las enajenaciones mentales en algunos casos interesante y bien documentada, pero falta del método y precisión que requieren los estudios de esta naturaleza; y, sobre todo, de conclusiones y de síntesis adecuadas, que es lo único que puede dar alguna originalidad a trabajos de índole psiquiátrica emprendidos por personas no especializadas en la técnica del asunto.

La *tercera parte* de la Memoria (*capítulo VIII*), que trata de la influencia de la locura en las diversas expresiones culturales, acusa una apreciable erudición en las partes relativas al arte, la poesía y la literatura; tiene mediano mérito en el análisis que hace del genio, la moral, el amor, la historia y la sociología; y, es deficiente en las consideraciones que realiza acerca del derecho y las legislaciones, que constituye, precisamente, la parte que debió ser tratada con mayor esmero.

Complementan la Memoria el anuncio de diversas figuras, que el suscrito no conoce, y una abundante y selecta bibliografía.

La tesis que el autor parece querer demostrar, cual es la del interés de la locura como factor de progreso social, no nos parece aceptable, no obstante los nutridos ejemplos de hombres ilustres que padecieron de graves perturbaciones psíquicas, citados por el autor.

También nos parece criticable la forma en que suele aludirse, dentro del trabajo, a determinados credos religiosos, que lejos de reforzar los argumentos o apreciaciones hechos, produce el efecto de alguna apasionada intolerancia.

Por fin, el desarrollo dado al tema nos parece de discutible ubicación dentro de las materias que deben interesar especialmente a un postulante a nuestra Licenciatura.

No obstante lo dicho, la Memoria acusa indiscutible labor; en muchas partes, amplia erudición, en el conjunto, originalidad; y, en síntesis, mérito.

A juicio del profesor que suscribe merece aprobación.

Saluda atentamente al señor Decano, su A. S.

J. RAIMUNDO DEL RIO C.



II

**INFORME DEL SEMINARIO DE DERECHO PENAL
Y MEDICINA LEGAL**

Santiago, Febrero 19 de 1942.
N.º 134.-1.

Señor Decano:

Informando la Memoria de Prueba de don Enrique Gómez-Correa, intitulada *Sociología de la Locura*, puedo manifestar lo siguiente:

A base de una bibliografía abundantísima y extremadamente selecta, el señor Gómez-Correa, que revela poseer una amplia cultura psicológica y sociológica, desarrolla un tema que se presenta saturado de dificultades, con innegable talento y dominio de la materia, condiciones que se destacan vigorosas por más que ciertas afirmaciones suyas sean susceptibles de críticas fundadas y aun de ser rebatidas con éxito.

Basta una ligera ojeada al índice de la Memoria para valorizar el esfuerzo que ha debido desplegar el autor. La lectura del trabajo evidencia que el señor Gómez-Correa no escribe sobre materias asimiladas apresuradamente para dar cumplimiento a un trámite reglamentario, sino que deja la impresión reconfortante de que es el fruto de largos y meditados estudios, seguidos con entusiasmo y hondo sentido de las características fundamentales de la psicología normal y patológica, ciencias que en los últimos años cobran un interés apasionante y que de seguro están llamadas, en un futuro no lejano, a tener profunda repercusión sobre las condiciones de la vida social.

Los llamados estados de salud y enfermedad, el pensamiento mórbido y el pensamiento normal, las expresiones de la psique, la significación de la locura, los distintos tipos de perturbaciones mentales, los factores que las determinan, la locura y las diversas expresiones culturales, representan los más significativos aspectos de los nueve capítulos que componen la obra.

Varias otras Memorias informadas por el Seminario a mi cargo estudian algunos de esos problemas; pero ninguna antes había ensayado concretar las proyecciones de las enfermedades mentales sobre la sociología. De ahí su originalidad y el mérito particular que la distingue.

En consideración a las brillantes cualidades que posee y que hacen de ella un trabajo digno de señalarse entre los mejores que se han presentado para optar al grado de Licenciado en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Chile, el Director que suscribe aprueba la Memoria de don Enrique Gómez-Correa con calificación de sobresaliente.

Saluda atentamente al señor Decano.

GUSTAVO LABATUT G.
*Director del Seminario de Derecho Penal
y Medicina Legal*



Toronto, 14 de diciembre de 1976.

Querido Enrique:

Ante todo una explicación de mi silencio. Los últimos tres meses se han perdido en gran parte a manos de los médicos tratando de bajarme la presión. Pero yo no tengo confianza en los galenos y trato de circular como de costumbre. En sobre aparte te envío distintos catálogos, ediciones y un libro de mayor envergadura que me acaban de editar con la ayuda del Consejo de Arte del Canadá.

Me alegra que hayas vuelto a tener tu casa y puedas de nuevo disponer de tu biblioteca, esto de andar de país en país tiene muchos agrados, pero un poco que lo mutila a uno. Esto lo siento en forma muy viva porque todos los libros que tengo aquí los he tenido que comprar de nuevo en los últimos años y el resto lo tengo encajonado en Santiago.

Respecto al libro de Cáceres, los textos que tengo son la colección mecanografiados que me enviaste y una pequeña plaquette, "Monumento a los pájaros". Te agradecería que chequearas si hay más poemas disponibles. Hay algunos que yo mismo apenas recuerdo pero que han aparecido en alguna antología o en revistas, así como algún texto en prosa. Tu nota sobre Cáceres, dos, tres páginas, es esencial, y, además, si fuera posible, alguna fotografía o algún dibujo. Oasis poco a poco mejora las impresiones y sería importante tu presentación y una pequeña bibliografía. Estoy haciendo varios libros en una línea, formato, diseño, etc.. Como un favor especial te pediría que me enviaras un ejemplar del AGC de la Mandrágora ya que continuamente me es solicitada bibliografía que está impresa en este volumen.

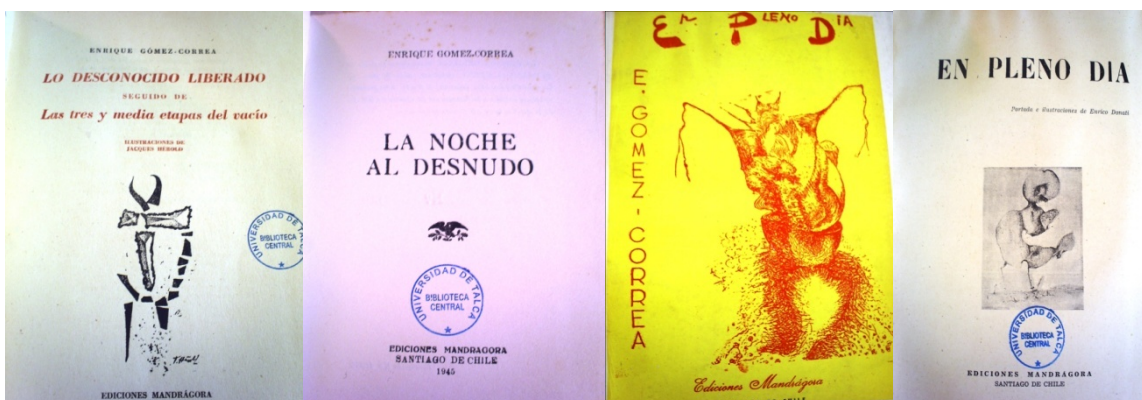
Me he permitido darle tu dirección a un muy buen amigo, Arturo Schwarz, eminente crítico que prepara un volumen sobre surrealismo. El es quien ha hecho la edición de Duchamp y Man Ray y yo le he obsequiado un ejemplar de "Poesía explosiva" y tu plaquette sobre "La idea de Dios y las vocales".

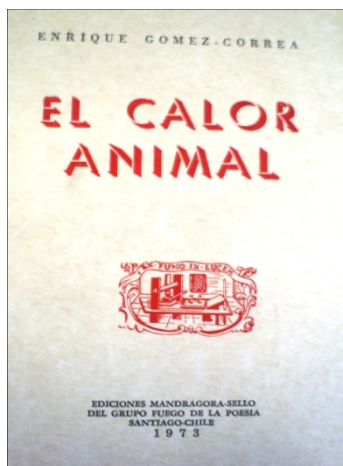
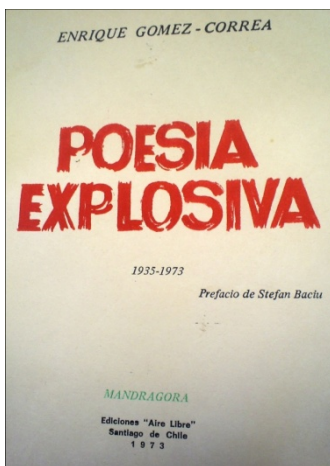
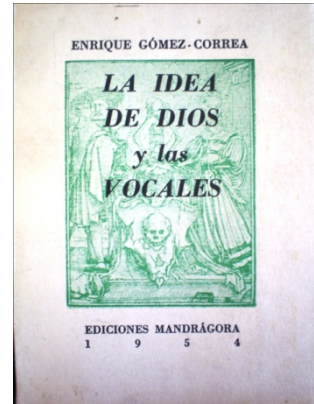
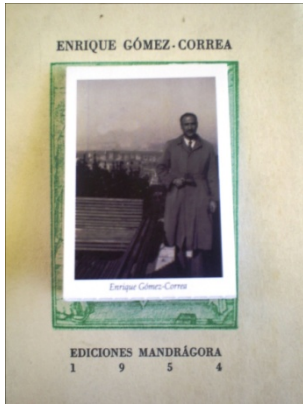
Cuéntame de tus proyectos, quizás alguna cosa pudiéramos hacerla juntos.

Cariños para tu esposa y el resto de tu familia.
Te abraza tu amigo

Ludwig Zeller

Ludwig Zeller
1360 White Oaks Blvd.
Apt. 501, Oakville



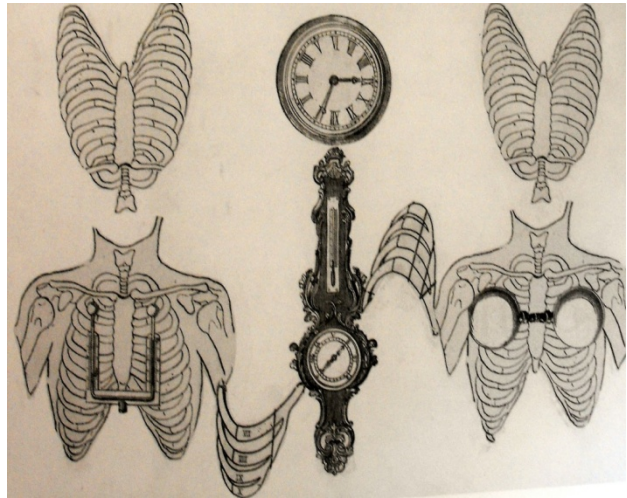
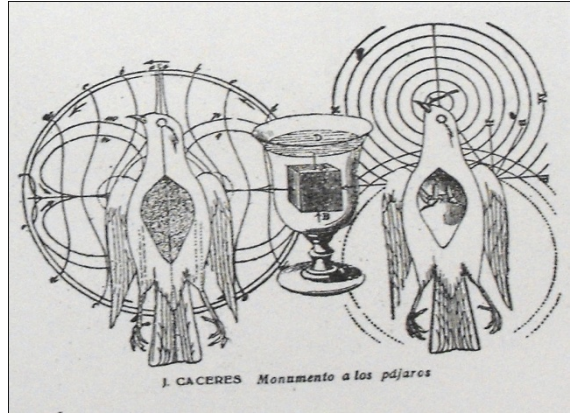


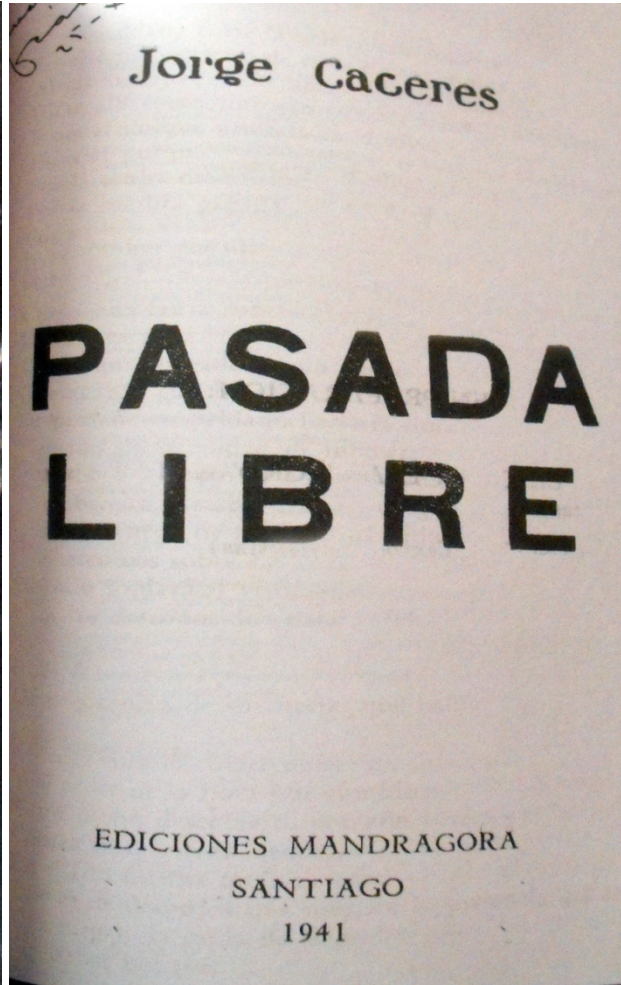
Jorge Cáceres

Todo el registro referente a Cáceres nos lo otorgó Ludwig Zeller. Aquí se pueden apreciar fotografías personales y de su trabajo como actor y bailarín; una identificación oficial, algunos de sus collages y la primera versión mecanografiada de sus poemas inéditos, acompañado por dibujos de Cáceres, y que Zeller estimó conveniente para ser publicados en esta investigación.









SANTIAGO DE NOCHE

mi sangre es pálida congregación de anillos y mariposas. Cuando cruzo las avenidas (a la izquierda hay una hilera de vitrinas azargas con rosas ahogadas)

Ahora no soy más que un ala de invierno. Mi corazón es un lento encierro de abeja. yo dependo solamente de él, yo lo quiero a él, yo lo tengo en la palma de la mano. Pero ahora que voy con la voz que se pega en lo más íntimo del cristal, con mi voz que se escapa de mi garganta húmeda, termino olvidándome de mi corazón,

El invierno llena a los faroles, fibras que no se alcanzan a ver, (A la derecha es un lento palpar de juguetes olvidados.)

Yo no soy más que Yo. Yo no miro más que lo que quiero mirar. Mi mano se detiene, a veces para palpar alguna guitarra suspendida. La noche es sólo una copa. Un arco que vuela por encima del agua del país lloviendo.

Y yo pienso oscuramente: La gente que va por esta calle tiene el corazón vestido de terciopelo vil, de cáscara de negro frutal.

A lo lejos viene alguien con un abanico desplegado a la lluvia. Caen apenas el agua en los tilerales subterráneos, (por el medio de la calle hay un tomo de espejo mojado enteramente,)

Cuando suspiran los relojes, mi corazón amanece: yo soy yo. Me muevo por que quiero y porque puedo moverme,,
(La avenida es una pálida vitrina de inviernos de color ahogado)

tecorriendo desde arriba hasta una estación,
 es cuando surgen del suelo los habitantes,
 vestidos de lágrimas; donde el agua es morada,
 donde marchan batallones de pueblos boca
 abajo, huyendo por el único filo de la sombra
 del buen recuerdo.



EL LLANTO

Necesito una parte donde llorar tranquilo,
 donde el llanto corra hasta llegar al mar,
 ¡mi pecho lleno de lágrimas!
 Mis brazos oscuros que necesitan bandera
 y aire azul!
 He buscado el sitio, mas el mundo me ofrece
 espejos de subterránea luna.



LA MUJER

"Aquella mujer tiene el sol en el vientre"
 me dijo Lucho, en la vereda derecha.
 Yo miré un poco, y cuando llegamos a la son-
 bra pensé, y luego le dije: "Aún no tiene el
 hijo, la pobre, nacerá al otoño, pero mien-
 tras llega esa estación ella guarda el sol
 dentro del vientre"



LLEGADA

Como trenes llorando, trayendo en los bra-
 zos antiguas guitarras, llegan los parien-
 tes, emergiendo del humo, vestidos de recuer-
 dos los parientes.
 Yo caigo desde mi cielo gris hasta el sue-
 lo permanente. Coloco un pie sobre los vege-
 tales naciendo. Allí los abrazo a todos, allí
 los ahogo a todos, allí suelto algunas lácri-
 mas inútiles.
 Luego sube el agua las escaleras de la casa.
 Así mi corazón desconoce al nuevo perro del
 portón. Mis manos saben comportarse con los
 espejos de las abuelas.
 La casita donde yo jugara con pájaros ya mu-
 tos, yace en un remanso de tierra buena, repli-
 ta de lágrimas, guardando viejos corazones en
 las murallas. Con los retratos dormidos en
 rincones; donde el óxido azul llueve desde
 el techo de las golondrinas.

A cada paso piendo en algo:
 mi guitarra... Alicia... Gonzalo... José...
 y... el caballo negro aquel.



A continuación presentamos la Carta Elegía a Jorge Cáceres, escrita por Gómez Correa en ocasión de la muerte del primero. De dicho documento se reprodujeron muy pocas copias. Gentileza de Xavier Gómez.

Posteriormente presentamos el N° 7 de *Mandrágora*, único ejemplar completo que encontramos durante la investigación. Gentileza de Xavier Gómez.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Textos

Arenas, B., *Actas Surrealistas*, Nascimento, Santiago, 1974.

Arenas, B., *Adiós a la familia*, Ed. Univertsitaria, Santiago, 2000.

Arenas, B., *El mundo y su doble*, Ediciones Altazor, Santiago, 1963

Arenas, B., *Escritos y Escritores Chilenos*, Zig zag, Santiago 1985.

Arenas, B., *La Mandrágora y otros libros*, Zig Zag, Santiago, 1986.

Arenas, B., Gómez Correa. E., Cáceres, J., *El AGC de la Mandrágora*, Ed. Mandrágora, Santiago, 1957.

Baciu, S., *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Joaquín Moritz, México, 1974.

Baciu, S., *Puntos de partida para una historia del surrealismo latinoamericano*, Ed. Universitaria, 1970.

Baciu, S., *Sobre el surrealismo hispanoamericano: el fin de las habladurías*, Plural, México, 1980.

Baciu, S., *Surrealismo Latinoamericano*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, 1979.

Baciu, S., *Surrealismo Latinoamericano: Preguntas y Respuestas*, Plural, México, 1983.

De Mussy, L., *Mandrágora: la raíz de la protesta o el refugio de lo inconcluso*, Finis Terrae, Satiago, 2001.

De Mussy, L., Aranguiz, S., *Soy leyenda: Antología de Cid*, Universidad Finis Terrae/ Cuarto Propio, Santiago de Chile, 2004.

Gómez Correa, E., *El espectro de René Magritte*, Santiago de Chile, 1948.

Gómez Correa, E., *Sociología de la Locura* (1942), Ed. Cuarto propio, Santiago, 2006.

Nómez, N., *Mandrágora, surrealismo chileno: Talca, Santiago, París*, Ed. Universidad de Talca, Talca, 2009.

Textos Críticos

Altamirano, C., *Términos críticos de Sociología de la Cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.

Alwyn, M. y otros, *Chile en el Siglo XX*, Planeta, Santiago, 1998.

Balakian, A., *Orígenes Literarios del Surrealismo*, Zig – Zag, Santiago de Chile, 1957.

Benjamin, W., *Iluminaciones Tomo I*, Tauros, Madrid, 1980.

Breton, A., *Antología (1913-1966)*, Siglo XXI, México, 1973.

Breton, A., *Manifiestos del Surrealismo* (traducción y notas de Aldo Pellegrini), Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.

Bürger, P., *Teoría de la Vanguardia*, Ed. Península, Madrid, 1987.

Cirlot, J., *Introducción al surrealismo*, Alba, Madrid, 1953.

Chenieux - Gedrón, J., *El Surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

Crespo, R., *Revistas en América Latina: Proyectos literarios, políticos y culturales*, Ediciones EÓN, México, 2010.

Duplessis, Y., *El Surrealismo*, Oikos- Tau Ediciones, Barcelona, 1972.

Espejo, M., *Los meandros surrealistas en ruptura: Historia crítica de la literatura argentina*, Emecé Ediciones, Buenos Aires, 2001.

Faudez, J., *Izquierdas y Democracias en Chile: 1932-1973*, BAT, Santiago de Chile, 1992.

- Ferrero, M., *Escritores a trasluz*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile, 2000.
- Flores Ochoa, *Investigación Educativa y Pedagogía*, Ed. McGraw Hill, Bogotá, 2001.
- Góngora, M., *Ensayo histórico sobre la noción de Estado en Chile en los siglos XIX y XX*, Ed., La Cuidad, Santiago 1981.
- Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1997.
- Huidobro, V., *Obras poéticas en francés*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1999.
- Huidobro, V., *Altazor*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2000.
- Jitrik, N., *La vibración del presente*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Larrea, J., *El surrealismo entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, México, 1944.
- Laurent, J., *El fin de la Interioridad: Teoría de la expresión y la invención estética en las Vanguardias francesas (1885 – 1935)*, Ediciones Cátedra (grupo Anaya), Madrid, 2003.
- Lizama, P., *Huidobro en los años 30*, Ediciones PUC, Santiago, 1998.
- Manzoni, C., *Vanguardias en su tinta*, Corregidor, Buenos Aires, 2007.
- Mella, O., *Metodología Cualitativa en Ciencias Sociales y Educación*, Ed. Primus, Santiago, 2003.
- Montes, H., *Obras Completas de Vicente Huidobro Tomo II*, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1975.
- Morán, H., *Historia del Liceo de Hombres de Talca*, Talleres Gráficos “El Salvador”, Talca, 1925.
- Müller - Bergh, K., *De Agú y anarquía a la Mandrágora: Notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile*, Revista Chilena de Literatura N. 31, Santiago de Chile, 1988.
- Murphy, Emmett, *Historia de los grandes burdeles del mundo*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.
- Nómez, N. *Antología Crítica de la Poesía Chilena*, Lom Editorial, Santiago, 2002.
- Ortiz V., H., *Contribución al estudio del Surrealismo en Chile*, Ed. Alfaguara, Santiago, 1998.

- Paz, O., *El Arco y la Lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Paz, O., *Los Hijos del Limo: Del romanticismo a la vanguardia*, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, México, 2000.
- Paz, O., *Los hijos del Limo. Del romanticismo a la vanguardia*, en Obras completas, Tomo I: La casa de la presencia. Poesía e historia, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Paz, O., *Cuatro o cinco puntos cardinales*, en Obras completas, Tomo 15: Miscelánea III, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Pellegrini, A., *Antología de la Poesía Surrealista*, Fabril Editora, Buenos Aires, 2006.
- Pellegrini, A., *Antología de la Poesía viva latinoamericana*, Seix Barral, Barcelona, 1966.
- Pellegrini, A., *Construcción de la Deconstrucción*, A partir de Cero, Buenos Aires, 1955.
- Pellegrini, A., *Escrito para nadie*, Argonauta, Buenos Aires, 1999.
- Rojas, G., *Atenea 467*, Ed. Universidad de Concepción, Concepción, 1993.
- Spector, Jack J., *Arte y escrituras surrealistas (1919-1939)*, Editorial Síntesis, Madrid, 2003.
- Subercaseaux, Bernardo, *Genealogía de la Vanguardia en Chile: La década del centenario*, Alfaguara, Santiago, 2000.
- Schwartz, J., *Las Vanguardias Latinoamericanas: Textos Programáticos y Críticos*, Edit. FCE, México, 1995.
- Verani, H., *Las Vanguardias Literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- Teitelboim, V., *Huidobro: La marcha infinita*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 1996.

Hemerografía

-Diarios

El Mercurio, Santiago de Chile, 22 de noviembre de 1992.

El Mercurio, Santiago de Chile, 7 de Junio de 1998.

La Nación, Santiago de Chile, 9 de Agosto de 1989.

Las Últimas Noticias, Santiago de Chile, 6 de noviembre de 1993.

Las Ultimas Noticias, Santiago de Chile, 30 de abril de 1994.

Revistas

Revista Chilena de Literatura, N. 8, Santiago de Chile, 1977.

Revista Chilena de Literatura, N. 31, Santiago de Chile, 1988.

Leitmotiv N. 1, Santiago de Chile, 1942.

Mandrágora, N. 1, Santiago de Chile, Abril de 1938.

Mandrágora, N. 2, Santiago de Chile, Marzo de 1939.

Mandrágora, N. 4, Santiago de Chile, Julio de 1940.

Mandrágora, N. 10, Santiago de Chile, Septiembre de 1957

Plural, N. 35, Ciudad de México, Agosto de 1974.

Revista de la Sociedad de Escritores de Chile, N. 9, Santiago de Chile, Diciembre de 1960.

Tablero, N. 43, Bogotá, Agosto de 1992.

Simson, N. 7, Santiago de Chile, segundo semestre de 1995.

Entrevistas

De Mussy, L., *Entrevista a Enrique Lafourcade: Respuestas Cuestionario Mandrágora N°1*, Santiago, Primer Semestre de 1999.

Novoa, M., *El nudo que perturba el hilo de la memoria. Una entrevista con Enrique Gómez-Correa* en *Simson* N. 7, vol. 8, Santiago de Chile, segundo semestre de 1995.

Ramírez, D., *Entrevista a Xavier Gómez*, Talca, Enero de 2009.

Ramírez, D., *Entrevista a Ludwig Zeller*, Oaxaca, Julio de 2009.

Sitios de Internet

<http://www.archivosurrealista.com.ar/mandra6.htm>

http://books.google.com.mx/books?id=FzFQy0mZWkC&pg=PA25&lpg=PA25&dq=M%C3%BCllerBergh,+Klaus+%E2%80%9CDe+Ag%C3%BA+y+anarqu%C3%ADa+a+la+Mandr%C3%A1gora:+notas+para+...+Revista+Chilena+de+Literatura&source=bl&ots=G4HJme5jmZ&sig=J7dsPhsmwwhYTp5CkUWRiwg8I&hl=es&ei=HqxRTPryFMP98AaNrKSQBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CCgQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false

<http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Escuela/XIII/verdugo.html?print>

http://www.letrasdechile.cl/mambo/index.php?option=com_content&task=view&id=653&Itemid=29

<http://www.mandragora.uchile.cl/critica/index.html>

www.filo.uva.ar

www.poeticas.com.ar