

**Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura**

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura  
con mención en Literatura General

**Surrealismo tardío en Chile  
Señas de los postulados del surrealismo francés y chileno  
en dos obras narrativas de Braulio Arenas:**

***Gehenna y La Endemoniada de Santiago.***

*Año 2006*

**Profesor guía: Sr. Federico Schopf  
Alumna: Sra. Soledad Fariña.**

## Indice.

<b>Introducción</b>	<b>4</b>
Hipótesis	5
Metodología	5
<b>Capítulo I.</b>	<b>8</b>
<b>Análisis de las obras.</b>	
<b>1. Gehenna.</b>	<b>9</b>
1.1 ¿Qué tipo de texto es Gehenna?	10
1.2 Acontecimientos y Disposición.	11
1.3 El tiempo y el espacio.	13
<b>2. La Endemoniada de Santiago.</b>	<b>23</b>
2.1 Acontecimientos. Disposición	<b>23</b>
2.1.1 El capítulo I	24
2.1.2 El capítulo II	25
2.1.3 El capítulo III	27
2.1.4 El capítulo IV	28
2.1.5 El capítulo V	30
2.1.6 El capítulo VI	31
<b>Capítulo II.</b>	
<b>Análisis comparativo de ambos relatos</b>	<b>33</b>
<b>1. Argumento.</b>	<b>33</b>
<b>2. Espacio.</b>	<b>33</b>
<b>3. Tiempo.</b>	<b>34</b>
<b>4. Personajes.</b>	<b>34</b>
4.1 Similitud entre el protagonista y el personaje femenino en ambas obras	34
4.2 El protagonista-narrador de Gehenna	34
4.3 El protagonista de La Endemoniada	34
<b>5. Acontecimientos.</b>	<b>36</b>
5.1 La disposición en Gehenna.	36
5.2 La disposición en La Endemoniada.	37
<b>6. Narrador.</b>	<b>38</b>
6.1 El narrador de Gehenna	38
6.2 El narrador de La Endemoniada	38

<b>7. Desde el surrealismo ortodoxo a la ironía sobre el surrealismo.</b>	<b>39</b>
7.1 El lenguaje en Gehenna.	41
7.2 El lenguaje en La Endemoniada.	41
<b>8. El título en La Endemoniada.</b>	<b>42</b>
<b>Capítulo III. A modo de conclusión.</b>	<b>45</b>
<b>Anexo I El Surrealismo.</b>	<b>49</b>
1. Definición del concepto de surrealismo	49
2. Concepción de La Poesía.	51
3. Características del surrealismo inicial	53
3.1 Características. La libertad, el amor, lo maravilloso.	53
3.2 Técnicas surrealistas.	54
4. Evolución del surrealismo.	56
<b>Anexo II. Recepción del surrealismo en la literatura hispanoamericana.</b>	<b>63</b>
<b>Anexo III. El surrealismo en Chile.</b>	<b>70</b>
1. Recepción del surrealismo en Chile.	70
2. La revista Mandrágora.	73
3. Braulio Arenas y su obra.	78
<b>Bibliografía</b>	<b>81</b>

## Introducción.

En 1938, con un poco más de una década de retraso respecto a su aparición en Europa, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid adhieren al movimiento surrealista publicando sus propios manifiestos, poemas y traducciones de surrealistas europeos en los distintos números de la revista *Mandrágora*. Pronto se suma al grupo el joven poeta Jorge Cáceres. En sus creaciones –poesía, narrativa, obras plásticas- así como también en sus acciones, la *Mandrágora* coincide con las propuestas de la primera época surrealista, es decir con el postulado esencial de Breton de “provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general”. Otros poetas que colaboran en *Mandrágora*, aunque sin participar enteramente de su doctrina son Gonzalo Rojas, Ferando Onfray, Gustavo Ossorio, el pintor Eugenio Vidaurrázaga, Mario Urzúa, el músico Renato Jara, Alejandro Gaete y Mario Medina. También en los primeros números se publican poemas de Vicente Huidobro.

Braulio Arenas (1913-1988)<sup>1</sup> es conocido como un activo defensor de los postulados más radicales del surrealismo, también de sus provocaciones. Autor de libros de poesía, cuentos, novelas, ensayos, su obra primera representa claramente el afán renovador y de búsqueda, a través de la experimentación, de la "verdadera poesía". Conocida es su defensa, en el primer número de *Mandrágora* (1938), de lo que él denomina Poesía Negra. También la afirmación de sus "razones esenciales: la intransigencia frente al medio; la búsqueda experimental de la poesía; la resolución dialéctica de los opuestos de bien y mal; el interés siempre creciente por poner nuestra protesta al servicio de la emancipación proletaria". La intención de Arenas, al constituirse el grupo *Mandrágora* era guiar a este grupo "forjado bajo la disciplina poética en las aguas turbias de la literatura chilena."

Sin embargo, Arenas no continuó con su apasionada adhesión al surrealismo durante toda su vida creativa. La aparición de su libro de poemas "*La casa fantasma*" (1962) parece marcar el alejamiento de la propuesta surrealista. Así fue consignado en el artículo de José Donoso, aparecido en la revista *Ercilla* en octubre de 1962 bajo el título de: *Braulio Arenas surrealista redimido*: "Se puede decir que en algún sentido *La Casa Fantasma* es un libro residual. Es decir, que en él se ven los residuos de un anterior y juvenil compromiso de Arenas,

---

<sup>1</sup> Arenas, Braulio: *El mundo y su doble*. Santiago: Eds. Mandrágora, Tall. Gráf. Samaniego, 1940; *La mujer mnemotécnica*. Santiago de Chile: Eds. Mandrágora, Talca: Imp. Herrera y Aldana, 1941; *El a g c de la Mandrágora*. Santiago: Mandrágora, 1957. *Una mansión absolutamente espejo deambula por una mansión absolutamente imagen*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valpo, Alfabetá, 1963. *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*. Santiago: Orfeo, 1966. *El juego de ajedrez, o, Visiones del país de las maravillas*. Santiago: Lord Cochrane, 1966. *El castillo de Perth: breve memoria acerca de los extraños sucesos acaecidos en dicho castillo la noche del 2 de junio del año 1134*. Santiago de Chile: Orbe, 1969. *En el mejor de los mundos: antología poética; 1929-1969*. Santiago: Zig-Zag, 1969. *La endemoniada de Santiago*. Caracas : Monte Ávila, impresión de 1969. *La situación física del castillo Kafkiano*. Santiago de Chile: 1980 *Escritos y escritores chilenos*. Santiago: Nascimento, 1982. *Adiós a la familia*. Santiago: Eds. Los Cuatro Elementos, 1961. *Gehenna*, en Serrano, M. *Antología del verdadero cuento en Chile*, Santiago 1938; 2a. ed. Be-uve-drais. ed. 2000. *Adiós a la familia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2000.

con el surrealismo, pero que con el andar de los años ese compromiso absoluto ha sido transformado en idioma propio." El mismo Arenas, en una posterior entrevista otorgada a Stefan Baciú<sup>2</sup>, a propósito de la "deserción" de los integrantes del grupo Mandrágora al surrealismo, responde:

"La muerte hizo desertar a Jorge Cáceres y a Teófilo Cid, la carrera de profesor hizo desertar a Gonzalo Rojas, la vida hizo desertar a Braulio Arenas.... Con respecto a deserciones, y con respecto a la vida, no deja de ser peyorativo decir que se ha dejado el surrealismo por la vida, como quien deja la presa por la sombra."

### **Hipótesis.**

La hipótesis a trabajar en esta investigación es que la filiación con el movimiento surrealista - que caracterizó una primera etapa en la obra de Braulio Arenas- subsiste soterradamente en su obra posterior a las declaraciones, propias y ajenas, de su abandono de este movimiento.

Trabajaremos esta hipótesis a través del estudio de su novela *La Endemoniada de Santiago*, publicada en 1969 en Caracas y en segunda edición en 1984 en Santiago de Chile, comparándola con un relato temprano: *Gehenna* -publicado en 1938- que presenta todos (o casi todos) los rasgos de una obra surrealista.

### **Metodología.**

Abordaremos los textos tomando en cuenta el modelo de análisis que ofrece Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia*, el que distingue entre obra clásica u **orgánica** y obra vanguardista o **inorgánica**.<sup>3</sup> Como veremos en el desarrollo de la investigación, la primera acepción puede aplicarse a la novela *La Endemoniada*, la segunda al relato *Gehenna*, reconociendo en este texto la característica esencial que Bürger destaca en la obra inorgánica:

<sup>2</sup> Baciú, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979. pp. 33-38).

<sup>3</sup> Para distinguir las obras vanguardistas de las que llama clásicas, en su texto *Teoría de la Vanguardia* Peter Bürger emplea los términos de obra **orgánica** e **inorgánica**: "Una comparación de las obras de arte orgánicas con las inorgánicas (vanguardistas), desde el punto de vista de la estética de la producción, encuentra una herramienta esencial en lo que llamamos montaje... El artista que produce una obra orgánica (lo llamaremos en lo sucesivo clasicista, sin querer dar por ello un concepto del arte clásico), **maneja su material como algo vivo, respetando su significado**... Para el vanguardista, al contrario, el material sólo es el material; su actividad no consiste principalmente en otra cosa más que en acabar con la "vida de los materiales, arrancándolos del contexto donde realizan su función y reciben su significado. El clasicista ve en el material al portador de un significado y lo aprecia por ello. El vanguardista sólo distingue un signo vacío, **él le atribuye un significado**. El clasicista maneja su material como una totalidad, el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, es decir, lo fragmenta (el sentido dado por el artista bien puede significar que ya no hay sentido). Lo que Lukacs llama "recubrimiento" es precisamente dar apariencia de naturaleza. La obra de arte orgánica quiere ocultar su artificio. A la obra de vanguardia se aplica lo contrario: se ofrece como producto artístico, como artefacto. **En esta medida, el montaje puede servir como principio básico del arte vanguardista**. La obra "montada" da a entender que está compuesta de fragmentos de realidad; acaba con la apariencia de totalidad. La institución arte se realiza, pues de modo paradójico en la misma obra de arte. La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte". Bürger, Peter, en *Teoría de la Vanguardia*. Ed. Península, Barcelona, 2a. ed. pág. 133, 136.

"un significado relativamente consistente, aunque no sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto."<sup>4</sup>

***Perspectiva, punto de vista, constitución o construcción de la obra.***

Aunque *Gehenna* no es una novela, nuestro objetivo es compararla con *La Endemoniada*, por lo que nos será útil emplear ciertos parámetros que alcancen a ambas obras. En este sentido recurriremos al concepto de ***perspectiva***, tal como lo entiende el teórico Mieke Bal.<sup>5</sup>

Tomaremos, de este autor, los conceptos de historia y fábula, siendo la *fábula* el producto de la imaginación del autor y la *historia* el resultado de una ordenación del mismo material de la fábula, pero mirado desde un punto específico. Siguiendo el análisis de Bal, "la fábula "se trata" y el lector se ve manipulado por ese tratamiento. Dicha manipulación no se refiere sólo a que los actores se convierten en localizaciones específicas con relaciones simbólicas y circunstanciales mutuas. El medio de manipulación fundamental que ha ido tomando una importancia creciente en la literatura de los últimos siglos, es lo que se conoce tradicionalmente como *perspectiva*. Este punto de vista a partir del cual se presentan los elementos de la fábula ostenta a menudo una importancia decisiva en el significado que el lector atribuirá a la fábula. Además juega un papel en la mayor parte de las situaciones cotidianas. Un conflicto se juzga mejor dejando que las dos partes den su propia versión de los acontecimientos, su propia *historia*. Cabe reducir cualquier tratamiento al *punto de vista* desde el cual se construye la imagen de la fábula y el mundo (ficticio) en el que tiene lugar. La *perspectiva*, entonces, en el aspecto técnico, la localización del punto de vista de un agente específico."<sup>6 7</sup>

Sintetizando, este *punto de vista* a partir del cual se presentan los elementos, es **decisivo** para el **significado** que el lector dará a la obra: lo decisivo (para el sentido de la obra, que uede ser el sin-sentido)<sup>8</sup> no son los sucesos en su singularidad, **sino el principio de construcción** que está en la base de la serie de acontecimientos.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Burger, op. cit. pág. 144

<sup>5</sup> Cfr. Bal Mieke "Teoría de la narrativa .Una introducción a la Narratología. Cátedra, Madrid, 1985.

<sup>6</sup> Bal, Mieke, op. cit. pág. 58

<sup>7</sup> Los énfasis son nuestros.

<sup>8</sup> "...conviene recordar que incluso **la negación de sentido es una manera de dar sentido**. Tanto los textos automáticos de los surrealistas como el *Paysan de Paris* de Aragon y el de *Nadja* de Breton, podemos entenderlos como resultados de una técnica de montaje. De hecho, los textos automáticos se caracterizan superficialmente por una destrucción de las relaciones de sentido; pero cabe también una interpretación que reconozca un significado relativamente consistente, aunque no ya sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto. Bürger, op. cit. pág. 144.

<sup>9</sup> Aclara Bürger que "la obra de vanguardia obliga, desde luego, a un **nuevo tipo de comprensión**, pero ni éste se aplica únicamente a la obra de vanguardia ni por tanto desaparece, sin más, la problemática hermenéutica de la comprensión. Lo que sucede más bien es que, en base a la transformación esencial en el ámbito del objeto, se llega también a un cambio estructural del procedimiento de aprehensión científica del fenómeno artístico... La causa de la posibilidad de una síntesis de los procedimientos formal

Como **elementos de análisis** tomaremos, principalmente:

1. Disposición de acontecimientos
2. Narrador ( o protagonista-narrador)
3. Protagonista
4. Personajes
5. Hablante
6. Elaboración del tiempo
7. Espacio
8. Modos narrativos
9. Plano lingüístico.

### **Anexos.**

Como anexo se incluyen tres trabajos, el Anexo I corresponde a un estudio que caracteriza el surrealismo europeo; su propósito ha sido introducir el tema desde sus fuentes, a fin obtener conceptos instrumentales para la investigación.

El Anexo II corresponde al estudio y caracterización de la presencia del surrealismo en Latinoamérica, y el Anexo III a un estudio y caracterización de la presencia del surrealismo en Chile, a las características del Grupo Mandrágora y una reseña sobre autor de los textos estudiados: Braulio Arenas.

---

y hermenéutico es la suposición de que la **emancipación de las partes**, incluso en la obra de vanguardia, no desemboca nunca en una **completa escisión del todo** de la obra. Incluso donde la negación de la síntesis se convierte en el principio de la creación, podría **pensarse todavía en una unidad precaria**. Para la recepción, esto significa que la obra de vanguardia también debe comprenderse al modo de la hermenéutica (es decir, como totalidad de sentido, sólo que la unidad ha asumido la contradicción)... Una hermenéutica crítica, en lugar del teorema sobre la necesaria armonía de los todos y las partes, establecerá la investigación de las **contradicciones** entre los niveles de la obra, de esa forma, deducirá en primer lugar el sentido del todo. Bürger, op. cit. pág. 149.

## **Capítulo I**

***Análisis de las obras Ghenna y La Endemoniada de Santiago.***



## 1. *Gehenna*.

En 1938 aparece la primera edición de la *Antología del verdadero cuento en Chile*, en donde se publica el cuento *Gehenna*. El antologador, Miguel Serrano, escribe una nota a pie de página aclarando la inclusión de este "cuento": "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 publico por el hecho de que Arenas pertenece a nuestra generación y *Gehenna* es lo menos literario de su producción". En el prólogo a dicha edición, Serrano aclara la situación de su generación: "Nuestra generación está desamparada, no tiene dónde expresarse. Pero no habrá de arrastrarse. La lucha está planteada... Nuestra generación no tiene necesidad de nadie sino de ella misma... La diferencia en el fondo... es de una actitud del hombre ante la vida. No me importa la literatura, ni la Poesía, ni tan sólo el cuento por el cuento" (Serrano, 1938). Sin adherir explícitamente al surrealismo, Serrano está exponiendo -a lo menos en este texto- su principio más ortodoxo: la actitud ante la vida.

En esta Antología, Serrano ha reunido a los autores que presentaban un universo distinto al de la literatura comprometida de esos años. Entre ellos podríamos destacar *El señor Videla y su paraguas*, de Carlos Droguett, *La Escala*, de Anuar Atías, además de *Pibesa* y *El Unicornio*, de Emar, todos ellos insertos en un modo no tradicional de narración.

Sin embargo, sólo el relato de Arenas requiere una nota aclaratoria del antologador ¿la razón? Es el único que conscientemente sigue un "programa": sin ser escritura automática despliega, en un texto creativo, los elementos característicos del surrealismo: intensa relación con el subconsciente, imágenes oníricas, indistinción entre sueño y realidad, propósito analítico aún dentro del relato, y, por sobre todo, construcción del mismo tomando como base el azar, lo maravilloso, el amor. En el capítulo dedicado a la revista, veremos la explicación "sociológica" de la dificultad de inserción del discurso de la Mandrágora.

Estamos en 1938, el furor de la primera época del surrealismo francés ya ha decaído, sin embargo y a pesar de las disidencias en su interior, el mismo Breton destaca que 1938 ha sido un año de expansión e internacionalización del movimiento: la gran exposición de París tiene lugar ese año. En Chile, además de estar muy presente la realidad de la guerra civil española, tenemos el gobierno el Frente Popular que abriría el camino a la realización de proyectos para las clases populares. Lejos de ser escritura comprometida, en 1938 el surrealismo chileno también "presta su más inquebrantable adhesión" a las disciplinas del materialismo dialéctico y del marxismo.<sup>10</sup>

1938 es el año en que aparece la revista *Mandrágora* y su manifiesto expone los fundamentos que movilizarán la escritura y las acciones de este grupo, todo lo cual se plasma en la denominada *Poesía negra*:

---

<sup>10</sup> Arenas Braulio, *El azar negro*, en revista *Mandrágora* N° 3, junio de 1940.

"...una resolución franca y feroz, que arrastra todas las leyes convencionales de los hombres y anula estas de la naturaleza, lleva a la poesía negra a su más alto límite, donde lo moral y lo inmoral, el crimen y la vida honesta, son palabras sin ideas, juego eterno, dualismo tenebroso y automatismo sin control. La vida misma se sale de la estatua que le asignaron por residencia, y vuela quemando las fronteras de la razón, en un viaje ciego pero alucinatorio, llevando ras de sí a un muñeco de huesos y carne que nada sabía de la faz esotérica del subconsciente."<sup>11</sup>

Es en esta estética donde se inscribe el relato que vamos a analizar.

### 1.1 ¿Qué tipo de texto es *Gehenna*?

¿Desde qué perspectiva podemos analizarlo? ¿Le cabe a este relato la interpretación que Peter Bürger aplica a *Nadja* de Breton, reconociéndole un significado relativamente consistente, aunque no sujeto a la búsqueda de conexiones lógicas, sino aplicado al procedimiento constitutivo del texto? Tomando *Nadja* como ejemplo de obra **inorgánica**, Bürger afirma que en ese tipo de textos **no existe vínculo narrativo** en la serie de acontecimientos aislados con los que comienza, pero los sucesos están vinculados de otro modo: todos se desprenden del mismo modelo estructural.

Como veremos más adelante, en *Gehenna* sí existe vínculo entre los acontecimientos, pero éstos no siguen la línea sintagmática<sup>12</sup>.

De acuerdo al modelo de Bürger, estos aspectos tienen implicancias en la **recepción**: por una parte, en la obra **orgánica** construida desde el modelo sintagmático, las partes y el todo forman una unidad dialéctica. El círculo hermenéutico describe la lectura adecuada: las partes sólo están en el todo de la obra, y éste a su vez se entiende únicamente por las partes: la recepción supone una necesaria armonía entre el sentido de las partes y el sentido del todo. Pero esta recepción no es la misma en una obra **inorgánica**, las partes se emancipan del todo, las partes carecen de necesidad: podrían omitirse algunas sin que el texto variara. Lo decisivo no son los sucesos en su singularidad, **sino el principio de construcción** que está en la base de la serie de acontecimientos.<sup>13</sup> La obra de vanguardia (inorgánica) no produce una impresión general que permita una interpretación del sentido, ni la supuesta impresión puede aclararse dirigiéndose a las partes, porque éstas ya no están subordinadas a una **intención de obra**. Tal negación de sentido produce un shock en el receptor. Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla.

<sup>11</sup> B. Arenas, *Mandrágora, poesía negra* en revista *Mandrágora*, N°1 pág. 4.

<sup>12</sup> En el modelo estructural sintagmático, la oración, se caracteriza por tener un fin, el paradigmático, el discurso, es inconcluso. Bürger, Peter, op. cit. pág. 125.

<sup>13</sup> En las obras de arte orgánicas (simbólicas) la unidad de lo general y lo particular se da sin mediaciones; en las inorgánicas (alegóricas), entre las que se encuentran las obras de vanguardia, por el contrario, hay mediación. Peter Bürger, op. Cit. Pág. 152.

Claramente *Gehenna* no corresponde a un relato lineal (obra orgánica), por consiguiente analizaremos cuál es *el principio de construcción* de este relato.

Volviendo a las diferencias establecidas por Bürger: **el autor** de una **obra orgánica** ve en el material al portador de un **significado** y lo aprecia por ello. El **vanguardista** sólo distingue un **signo vacío, él le atribuye un significado**. El clasicista maneja su material como **una totalidad**, el vanguardista separa el suyo de la totalidad de la vida, es decir, **lo fragmenta** (el sentido dado por el artista bien puede significar que ya no hay sentido).

Analizaremos entonces *Gehenna* como una obra vanguardista, en la que existe un autor con una voluntad constructiva del texto.<sup>14</sup>

## **1.2 Acontecimientos y Disposición.**

Como elementos de análisis tomaremos, principalmente, **al narrador** y la **disposición** de los acontecimientos.

Siendo *Gehenna* un relato experimental, la dimensión tiempo-causalidad de sus acontecimientos no es relevante, en cambio los rasgos de fragmentarismo y fractura sí lo son para la voluntad constructiva de ese texto, pues son éstos los que caracterizan una disposición coherente al interior de su propia realidad.

El relato está dividido en **doce fragmentos**, los que no siguen una línea de continuidad cronológica.

Se inicia el **primer fragmento** con el anuncio –en primera persona y en tiempo presente– de describir ese sueño. Desde una aparente distancia objetiva, el narrador-protagonista nos pone en contacto con el clima que abordará este sueño, que no es cualquier sueño, sino uno que se desarrolla *con precisión crítica*:

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.

<sup>14</sup> "El **momento pleno de la vanguardia sería el constructivo**, no el crítico, al que a menudo se reduce. La propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica. Sólo en la propuesta de forma como construcción sistemática, la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable la margen de ella". Helio Piñón. Prólogo a *Teoría de la Vanguardia*, de P. Bürger.

Pero llega el desenlace y es preciso abrir los ojos. Ahora quiero examinarlo todo con precisión de vidente.<sup>15</sup>

Con la precisión de un vidente, el narrador manifiesta su voluntad de examinar este paisaje que llega directo del subconsciente -pasajes abstractos proyectados en imágenes insólitas, fuera de lógica-; pero, a la manera de un relato tradicional, también va dejando indicios de los elementos que abordará: figuras, imágenes propias del proyecto estético de la Mandrágora.<sup>16</sup> Obediente al programa de Breton, el narrador-soñante siente alegría ante tales paisajes, accediendo a lo **maravilloso** como amplitud de lo real que abarca el mundo visible (al que tienen acceso nuestros sentidos) y el mundo invisible.

Establecido el clima del relato en el primer fragmento, en **el segundo** el narrador-protagonista (en tiempo pasado, como cuando contamos un sueño) intenta aclarar su ánimo frente a un acontecimiento: la asistencia a una reunión social. El narrador vacila, se ve ante una encrucijada, piensa en la realidad como una "variedad de observaciones que es preciso evaluar fuera de ella". Como en este fragmento emplea el pasado, podríamos pensar que está narrando el sueño enunciado en el primer fragmento. Pero el "género de las confusiones" se nos hace presente en el momento en que el narrador vuelve a referirse al sueño de la noche anterior. Aparecen en la narración elementos surrealistas imprescindibles: el **azar** y la **mujer** en quien se encarna el **amor**; la mujer es *extraña, quimérica, feérica* y al igual que el narrador, "no se doblega a la realidad". El narrador hace otra precisión: está enfermo (¿qué tan enfermo? ¿podría este indicio significar que todo lo vivido-soñado-contado es producto de la fiebre?). Piensa "*en pensamiento*" que es **preciso cambiar algo, reformar un vértigo, cualquier cosa**. Acude a la **memoria**, a fin de fijar las visiones significativas que aparecen en el sueño. La aceptación de la invitación a la reunión-fiesta podría significar para el protagonista su inmersión en lo real ¿o es una nueva apariencia del sueño que aparece reiteradamente y que es el elemento estructurante del relato?

---

<sup>15</sup> Arenas, Braulio, *Gehenna*, en "Antología del verdadero cuento en Chile". Notas y selección de Miguel Serrano. 2ª edición Be-uve-dráis Editores, 2000. pág. 42. (1ª. edición 1938 impresa en Gutenberg). Todas las notas de *Gehenna* se referirán a la 2ª edición.

<sup>16</sup> En el primer número de la revista Mandrágora, y bajo el título de "Mandrágora, poesía negra", Braulio Arenas, reproduce la presentación del grupo en el acto llevado a cabo en la Universidad de Chile en julio de 1938: "La libertad, siendo nuestro único dominante poético, gravita con feroz censura por encima de nuestros actos... Y si fuera posible cerrar los ojos... se pisaría tierra firme por primera vez o se escribiría directamente del natural... Entonces ya no se sabe si se escribe o se mira, dejando a la mano el cuidado de reproducir un informe ajeno pero que os pertenece... El hombre entonces, o el poeta, se ve en la necesidad de ser dirigido, de ser absorbido, de ser inspirado por un representante suyo que actúa desde su propio interior. Y es, sin embargo, por intermedio de semejante servidumbre poética que se trata de adivinar, de soñar o de escribir lo que se ha soñado, lo que se ha adivinado. El hombre, con desesperación, planea su propia fuga y, de semejante tensión de sus sentidos, deliberada o inconscientemente, nace la llama arrebatadora del dictado profético, es decir de la poesía... yo amo los que el tormento de un enigma obligó a preferir las encantaciones, la poesía o el sobrenatural terror, como medios simples para conseguir arribar a los primeros atisbos de su verdadero ser." en "*Mandrágora, poesía negra*", en revista Mandrágora n° 1, pág. 2., versión facsimilar en "Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso", Luis G. de Mussy, Ed. Finis Terrae, 2001, pág. 126.

Sin embargo, recurre a la palabra objetividad:

*solamente ahora puedo hablar de él (¿del sueño?) con cierta objetividad.*

Recurre, también, a una cierta sistematicidad:

La enumeración de los hechos. El 5 de octubre de 1929 (la fecha es provisoria, como se puede suponer) recorría yo las calles por la mañana, ociosamente. Me encontraba casi restablecido, casi invisible para mí mismo. Sin fingir nada, yo creía en la intervención del amor. Se mezclaban en mi cerebro nombres desaparecidos, figuras sin contornos, que me empujaban nerviosamente a las explicaciones. Trataba de odiarme, trataba de encontrar repugnante mi afición **a los recuerdos. A los 16 años yo pensaba en el mundo con cierta condescendencia.** La propia imaginación jugaba con la imaginación ajena; me separaba en varias personas a la vez, como en una suerte de delta. No estaba conforme -esperaba algo. (pág. 44).

El narrador (¿en el sueño? ¿en la realidad?) es un paseante, un habitante de la ciudad, un transeúnte, que espera un “encuentro”. La esperanza del “encuentro” y el peso que el amor tiene (para la vida, para el relato) trazan una línea directa con Breton/ Nadja, así como también la inquietud, el deambular, el “encuentro fortuito”, la espera, esperar “algo”; el juego de la imaginación propia con la imaginación ajena en una edad crucial: los 16 años, el momento del despertar sexual. Confusiones para el lector: ese “encuentro”<sup>17</sup> ¿sucede en la imaginación? ¿sucede en el sueño? El tiempo del relato ¿es el tiempo del sueño?

De pronto, a lo largo de una avenida, el mundo se hizo confortable y tranquilo. Como si mi cerebro hubiera dado un paso en falso, yo caí en el vacío de mi propia imaginación.<sup>18</sup> Sin embargo, yo sabía que esto lo hacía en beneficio de otro ser, de alguien cuyo conocimiento me estaba vedado. Caminé impaciente. Quería llegar antes que todos los transeúntes. Uno de ellos me miró sorprendido: era la joven que yo buscaba. Ambos cerramos los ojos con idéntica torpeza. Cuando volví a abrirlos, ella había desaparecido. (pág 44)

### **1.3 El tiempo y el espacio.**

Sin que el tratamiento del tiempo sea circular -hay acontecimientos que dan un cierto “avance” al relato- éste siempre vuelve al punto de partida: una llamada telefónica a las seis de la tarde despierta al protagonista de un sueño, en ese sueño hay una mujer conocida-desconocida. El llamado es una invitación a una fiesta, allí encuentra a la desconocida. Sin embargo, en un momento del **fragmento quinto** la introducción de un acontecimiento cotidiano (un baño caliente) podría actuar como bisagra entre sueño y realidad en la cabeza del protagonista y, por consiguiente, en la del lector.

<sup>17</sup> Contrariamente a *Nadja*, en que el encuentro, aparentemente, sí sucedió en realidad. (“Se observará, en el transcurso de la obra, que esta resolución, la de o alterar en nada el documento “tomado en vivo” como tampoco la personalidad de Nadja, se aplica tanto a terceras personas como a mí mismo”. Breton, *Nadja*. Ed. universitaria, Santiago, 1986, traducción de Braulio Arenas.( pág. 16.)

<sup>18</sup> El énfasis es nuestro.

Procedí como un sonámbulo. Un baño caliente me hizo retroceder muchos años, cuando vivía en otra parte y salía a la misma hora feliz, lleno de delirios, en busca de amistades, de novedades para toda mi vida. (pág. 45)

Pero al mismo tiempo esa aclaración nos vuelve al *género de las confusiones*: el baño caliente hace al narrador-protagonista retroceder muchos años, entonces ¿no es un joven que en un tiempo presente describe sus cuitas amorosas (reales o no) al enfrentar por primera vez el amor-sexo? El espacio y el tiempo parecen acotarse: es Santiago, sus indicios: el Teatro Miraflores, la casa del protagonista en Echaurren 36, la plaza Manuel Rodríguez.<sup>19</sup> Todo sucede en octubre. Pero estas acotaciones ¿son nuevas trampas de la memoria en la cabeza del narrador o nuevas trampas con que el narrador intenta confundirnos?

En el **fragmento siguiente (vi)** el narrador define, para sí y para nosotros, el *género de las confusiones* como un género literario, aludiendo a la "confusión mental" castigada o declarada enfermedad.

Me repugna escribir por el solo placer de reflexionar. Nada me impediría ocultar mi vida, ni nada tampoco lucirla a cada paso. El día que me convencí que el género de las confusiones era un género literario rompí muchos papeles míos que hubieran interesado en alto grado a los médicos y a la policía. (pág. 47)

Vuelve al relato primario indicándolo como un sueño y, como tal, el narrador no puede explicarse con claridad: escalas, sillas, mesas, escala-cuarto, peligro. *La mujer*, esta vez es descrita con cabello rubio y en un acto ritual de la mayor importancia para la coherencia interna del relato: enlaza un cabello rubio a su dedo murmurando la palabra *Ghenna* que en el contexto quiere decir Tabú. En el sueño, las puertas se cierran a los demás y el despertar retoma el principio cíclico de la llamada telefónica a las 6 de la tarde, la variación es la llegada de una carta, lo que aquí significa "salvación por el amor".

**He aquí el sueño donde intervino la desconocida.** Estábamos los dos en una habitación blanca, llena de muebles blancos también, desparramados éstos en un extraño desorden. Una escala de mármol atravesaba la cámara de parte a parte. No puedo explicarme con claridad. La escala de mármol llenaba toda la pieza. Es decir, se unía con ella, y de las dos resultaba una escala-cuarto. En la escala había sillas y mesas. Nosotros, ella y yo, saltábamos por los escalones, evitando tocar los objetos de uso doméstico. Tres puertas comunicaban con el exterior; estaban abiertas. De pronto sentimos los pasos de muchos hombres que venían con ánimo de penetrar en la habitación. Esto me angustió espantosamente. Yo comprendí que el peligro provenía de allá afuera. Pero la bella mujer que me acompañaba me dirigió una sonrisa tranquilizadora de cómplice. Rápidamente se sacó un largo cabello rubio de su peinado y lo enlazó a su dedo murmurando la palabra Gehenna.<sup>20</sup> Las puertas se cerraron como por encanto. Las personas de afuera

<sup>19</sup> Arenas Braulio, *Gehenna*, en Serrano M. *Antología del verdadero cuento en Chile*, Ed. Ve-uve-dráis, pág. 46-47.

<sup>20</sup> El valle de la *Gehenna* rodea la ciudad de Jerusalén por el oeste. Por el sur se junta con el valle del Cedrón. «Gehenna» es la forma griega de la palabra hebrea «Ge-Hinnom» (Valle de Hinnom). En este valle se habían ofrecido antiguamente sacrificios humanos al dios pagano Moloc, provocando que los profetas maldijeran el valle (Jeremías 7, 30-33). Unos 200 años antes de Jesús la creencia popular era que en la Gehenna estaría situado un infierno de fuego para los condenados por sus malas acciones. Por ser un lugar desacreditado y maldito, el valle de la Gehenna se había destinado a basurero público de

golpeaban la puerta con rabia espantosa. Después todo fue Gehenna para mí. En el sueño esta palabra correspondía a Tabú, pero con una significación horrible. Continuaré explicando este sueño más adelante. (pág 47)

En los fragmentos que siguen el narrador continuará su relato reiterando el mismo acontecimiento, con pequeñas variaciones: la llamada, asistir a la fiesta, encuentro con *la mujer* que ha buscado toda la vida y a la vez la seguridad que ésta desaparecerá, lo que le alegra, pues su trabajo consiste en buscarla eternamente: “esta afición por la búsqueda, por las asociaciones peligrosas, me conducía indirectamente a la felicidad”, frase que relaciona el relato directamente al pensamiento de Breton. El relato continúa en el lenguaje de sueño (paradojas, contradicciones), sin embargo se entrelee una suerte de confesión de profundo sentido (aunque en “*ausencia total de lógica*”)

Yo salí repentinamente... el amor pudo ser para mí la interpretación de un sueño, en un sentido figurado. Por una suerte de asociación de ideas, este bienestar constituía una entrada fácil en la muerte. Andaba errante... Yo no podía andar sino muy lentamente, y eso, con dificultad. Fue lo único que me demostró que soñaba. Yo quería salir del sueño... en octubre de 1929 yo caminaba por una avenida igual a la de ahora. Iba al lado de una mujer. Quedé solo... El sueño se venga y es preciso reconstituir la vida en él, parte por parte.... Nada recuerdo de ella, nada tampoco de mi obsesión. Yo no me olvido del mundo por egoísmo, sino porque otros asuntos me solicitan. Es esta la ausencia total de lógica, del sentido del peligro. No tengo la muerte fácil, lucho hasta el último momento. Pero si la muerte prometiera darme esa mujer para siempre, yo dejaría de respirar. Quiero explicar los antecedentes del sueño. En 1929 yo encontraba agradable a cierta persona. Ella murió, desapareció, fue comida por el misterio. Yo no lo sé. Hace pocos años la volví a encontrar, pero ya no nos reconocimos... me puse a dormir. Esta es una manera de decir, porque tenía los ojos abiertos e imaginaba una reforma íntegra del mundo –lo encontraba demasiado sucio- y esto recibe el nombre de quimera y pérdida de tiempo. Salía del sueño y en la vida diaria me comportaba como un ser de la vida diaria. Es decir, procedía con determinadas mentiras. Se ignora el género de mis preocupaciones. (pág. 49-50)

A partir de este punto el relato enfatiza los rasgos de novela gótica y avanza empleando estos elementos.

De improviso, una joven unió los rostros distantes de mis amigas. Fue una persecución bien interesante. Recuerdo que en la habitación de la casa lo examinaba ella todo con curiosidad. Las sombras me rodeaban; una luz artificial, la única creada por el sueño. Yo no puedo representarme con claridad esa avenida, esa casa de muerte. El lugar de las palabras, el silencio -yo esperaba. Se abrió la puerta con suavidad y vi una lámpara que avanzaba, que se depositaba en la mesa. Yo luchaba por conocer al destinatario. Imposible. La lámpara se gobernaba sola. Entonces grité.

---

Jerusalén. En el ángulo sureste de las murallas se abría la llamada Puerta de la Basura, que daba al valle. Por ella se sacaban fuera de la ciudad todos los desperdicios, escombros y desechos, que eran quemados allí. En Jerusalén había barrenderos y diariamente se barrían las calles de la capital. El oficio de basurero estaba en la lista de los oficios «despreciados», por su carácter repugnante. En **Church Forum** <http://portal.churchforum.org.mx/info/cristo>.

Hay tres palabras para nombrar el infierno en la Biblia, una de ellas es hell –infierno- literalmente es un hoyo e la tierra donde los muertos son enterrados, la otra es ghenna, significa lugar de eterna tortura, nombrada en el nuevo testamento: Mateo 5:9; 5:22, 10.28; 23.15; 23. 33; marco 9.43; Lucas 12.5. es un sitio que realmente existe en el valle de Jerusalén en **The jerusalem city dump**. (Bibleufo.com/hell/htm).

Este grito me despertó. Pero no hacia un mundo de todos los días, sino hacia un mundo de todas las noches.

Me extravié en la bruma, persiguiendo una mujer, una llamada, un grito. Huyendo llegué a un jardín abandonado. Ese jardín era igual a otro que yo conocía desde antes. Sin embargo, no puedo ubicarlo **en mis recuerdos**. Un apasionamiento inútil me detuvo en él, con el propósito de recomponer mis ideas y aclarar mi vida. Me di cuenta que perdía un tiempo precioso. Me acerqué a una pared del jardín. Oí una voz que me exigía trepar, mirar el otro lado. Subí. El jardín se comunicaba con otro. En éste había varias personas de toda clase. Estoy tentado de agregar, y de toda especie, porque, a la verdad, esos cuerpos no tenían casi forma humana, adquiriendo la fisonomía de plantas mortales, de estrellas venenosas, de abanicos centelleantes. (pág. 50-51)

En el jardín hay fantasmas, seres de otro mundo ¿demonios?, la mujer es uno más, ha sufrido una metamorfosis y le pide que no entre,

Gehenna. Gehenna. Esto es Gehenna. La corrupción, la patria, el fuego en las entrañas, los matrimonios, la política, la religión. No entres a Gehenna. (pág. 51)

La lepra cubre estas instituciones, pero el narrador salta al jardín (sus movimientos le indican que no sueña) quiere saber de la lepra. De la mano de la joven –transformada en leprosa- el protagonista se hunde en el fango y camina: se hacen presentes las tinieblas.

Permanecemos inmóviles. Yo no respiraba, el corazón corría. Yo estaba encantado, petrificado. Me di cuenta que nos hundíamos en el suelo fangoso. Mi cabeza ya no me pertenecía. Nuevamente me invadieron las tinieblas. En ese momento recibí la llamada telefónica, invitándome a la fiesta. (pág. 51)

La llamada telefónica ¿es el fin del sueño o es el umbral entre sueño y realidad? El relato sigue: caminan bajo tierra, se enfrentan a una puerta de tierra, su dedo con la señal: un cabello rubio rodea el dedo como un anillo: *Gehenna*.

- Esto es Gehenna -me explicó con una sonrisa. Se abrió la puerta y una claridad deslumbrante proveniente de la sala, nos vino al encuentro. Semejante claridad me hizo retroceder, pero mi acompañante me tranquilizó y me invitó a avanzar. Yo la miré con desconcierto. (pág. 52)

La mujer no puede entrar: es un cadáver, pero le anticipa que se encontrará con ella en el baile. “Acompañado por estos tristes presentimientos” el narrador va a la reunión y sabe de antemano lo que le espera, afirma que “no quiere hacer un uso moderado de lo sobrenatural”.

Reflexiona y **recuerda**:

Existe una identidad maravillosa entre el sueño y la poesía, entre la poesía y el placer, entre el placer y el terror. Y ellos son inagotables. Por una suerte de asociación de ideas, yo me encontraba satisfecho de todo, anhelante, respirante, curioso. El amor me frecuentaba. Nada me interesa fuera de una zona favorable al encantamiento. (pág 52)...



Afirma la percepción de sí mismo como poeta y su relación con el mundo, pero con cierta parte del mundo: la oscuridad. Lo contrario es ganar la vida, por complacencia a la colectividad, y abandonar lo más querido.

Un poeta puede llegar indirectamente hasta el mundo. Pero no lo rechaza. Por el contrario, se hunde en él, estrecha manos leprosas, comprende, comparte la vida... Compartir, ganar la vida ¿Qué significa esto? Esto significa que el hombre debe abandonar sus más queridas reservas, y la obsesión, y el delirio, y el recuerdo de su paso instantáneo por una región poblada a su gusto, para satisfacer los caprichos de sus parientes, de la colectividad. (pág. 52)

Es por eso que sus pares son los más grandes de la poesía, los malditos:

Lautréamont, Rimbaud, el marqués de Sade, André Breton... Un llamado oscuro hace que semejantes hombres se aparten de todas las sendas establecidas, vuelvan al pasado, arrojándose a manos llenas en el conocimiento primero, en los instintos, en la subversión. La enumeración es enorme y cerrada al mismo tiempo. Un día acaso la intente. Le debe reconocimiento a los que me dijeron que no estaba solo. (pág. 53)

En este punto del relato, el narrador quiere fijar otros antecedentes de su sueño, como tema de observación y al igual que Breton en *Nadja*, afirma que está referido a una determinada persona. Como no está seguro de haber descrito el tránsito del amor, necesita “empezar a relatar”, es decir, “seguir hablando de ella”. El relato se encadena a “la espera”. ¿Qué espera? Espera la noche, es decir, la oscuridad.

De tanto unir la noche a la espera, resulta que no espero otra cosa que la noche. Yo espero la noche por el resto de mis días (pág. 53)

La asociación espera-noche, se ejemplifica con un acontecimiento sucedido, al parecer, en la fiesta.

...la curiosidad, la ociosidad, cualquier cosa, hizo que descorriera la cortina que ocultaba ese cuadro. Un gesto instintivo me hizo retroceder como a la vista de un dragón. Y, sin embargo, el cuadro no tenía nada de terrible. Representaba a una mujer, pintada a la moda de 1850 aproximadamente, solícita, sonriente, amable. ¿Qué había de extraño en su peinado, en sus ojos de adoración incesante? Pero casi un idéntico grito salió de su boca, al verme. ¿Es necesario decirlo? ...El cuadro representaba la misma bella joven que he buscado siempre, la misma cuya mortal semejanza me ofreció una amiga mía en una fotografía perdida en un cinema. Un gesto de terror atávico hizo que yo retrocediera sin reflexionar.

Me encontraba en un extraño sitio. No puedo describirlo, no puedo acordarme con exactitud. Yo había recibido una amable invitación de parte de un grupo de amigos. En el primer momento yo acepté sin vacilar. Solamente después vi lo imposible de satisfacerlo, pero ya era demasiado tarde. Aquella noche todo el mundo parecía nadar en un líquido brillante. Las calles, llenas de transeúntes, resultaban casi por ese motivo desconocidas para mí. No fue raro que me extraviara. (pág. 54)

El “encuentro” con la bella joven, en la fiesta, significa para el narrador la reanudación de un sueño y aguarda la aparición de una señal, una clave de que eso es así.

El ademán esperado llegó al fin. Ella, de pie, alta y decidida, levantó su mano izquierda, mientras llevaba la derecha diligentemente hacia su corazón, y la mantuvo arriba mientras exclamaba, con los ojos cerrados, **la palabra "Gehenna"**. Al conjuro de esta palabra, los transeúntes, las calles, la ciudad entera con sus fuentes y sus jardines, desaparecieron. Quedamos solos, dueños de un universo deshabitado. (pág 55)

A este momento (y a muchos más) del relato se podría aplicar la conocida frase del autor (no del narrador-protagonista): *Contraviniendo el principio matemático se puede afirmar que la poesía pesa más que la memoria que desaloja.*<sup>21</sup> La recurrencia del narrador a la **memoria** (un evento juvenil traído a la memoria y desalojado de ella por la imaginación), las bellas y provocadoras imágenes que se hacen presentes en el relato, dan paso a la poesía:

La ciudad que yo tanto conocía se transformó en un campo de hielos, en un lugar de silencios. Ella, la aparecida, fue retrocediendo hasta el fondo de ese paisaje y desde allí, alta y dominante como siempre, cambiada en surtidor que tejía palomas, dividió el cielo, la tierra en dos partes idénticas. Yo la contemplaba con ansias de saber lo que sucedería. Pero si miramos persistentemente un mismo lugar, **nuestra imaginación** lo transforma a su capricho. Esto sucedió con la hechicera, con esa joven que aparecía y desaparecía de mi lado, con la reconocible y la desconocida a la vez. Ella formaba ahora el contorno de un castillo colocado en lo alto de una montaña de hielos. Las láminas de los tejados de este castillo lucían al sol boreal, lo incendiaban, lo hacían servir de señal a los amantes perdidos. Yo fui hasta él por necesidad. Corrí por la campiña de hielos. Mis pasos resonaban como si fuera por una calle desierta. Esto me alegró. Pensé que había alguna buena razón para creer en el triunfo de los delirios, para incorporarlos como materia viva de experimentación a la vida de siempre. Yo corría frenéticamente por la pradera helada. Era un comienzo de principios de mundo. Grandes helechos se alzaban con un color refrescante. Entonces estos helechos tenían un color azul, pero de un azul desconocido. Había otros de distinto color. Todos, entre sí, formaban una variedad marina. Grandes olas tejidas y detenidas en la tierra, y al pasar por entre ellas, pisando el hielo, me imaginaba correr por el cuerpo de una persona. Es difícil explicar de dónde provenía semejante asociación de ideas

Una paloma con un ala rota corría delante de mí. Un reguero de sangre se demarcaba en el hielo como una señal para guiarme...

Comprendí que la paloma escribía algo también. Empecé a recorrer su sangre y vi trazada la palabra Gehenna en trazos enormes. Estaba frente a la puerta del castillo....

Yo me aprestaba a subir una enorme escala que conducía seguramente a un torreón, cuando vi descender por ella a la hermosa joven que ha sufrido tantas curiosas transformaciones desde 1929 acá. Al pasar por una enorme habitación, oscurecida por enormes cortinajes de terciopelo, una habitación des poblada de muebles, ella se alarmó y quiso salir de allí con toda rapidez...

Vi el lienzo, su propia imagen reflejada en el retrato. (pág. 55-56)

La joven desaparece y el protagonista puede abrir los ojos. Nuevamente está en la fiesta, rodeado de sus amigos. Se aleja, busca "algo", reflexiona y llega a la conclusión de que se cumplirá su deseo de una gran aventura, sin embargo siente temor. Está cansado del mismo

---

<sup>21</sup> Arenas, Braulio, "Poesía Negra", en N° 1 de la revista Mandrágora, (pág. 3), versión facsimilar en "Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso", Luis G. de Mussy, Ed. Finis Terrae, 2001, pág. 126.

sueño. Sin embargo, éste vuelve con suavidad, encantamiento. La cabeza se siente perdida. El narrador se distancia de su cabeza y la describe en un estado de ensoñación

Cabeza amante, con millones de otras cabezas reunidas en un solo haz, reaccionando al contacto de la primera luz, como un diamante. Su rostro en mis manos, yo lo veo buscar un oriente mágico, ensayar una vuelta atrás. Su boca habla quiméricamente. Yo la escucho sin interrumpirla. Mis pensamientos, todo lo que doy, todo lo que puedo disponer, lo entrego en custodia a esa persona que duerme. Ella vigila, ella cuenta, ella rechaza, ella admite... Veo dormir a esa persona, pero la contemplo desde mi propio sueño. Sólo así se explican las observaciones. Nunca repito la misma forma de contemplar, las combinaciones son múltiples. (pág. 58)

Metafóricamente describe ese estado como un jardín marcado por el delirio- un lugar peligroso- las personas lo buscan como un sitio de encantamientos. Lo que resta es una "realidad provisoria"

Aquí tenemos un espacio disponible, por lo menos para los que huyan con gratitud. Solo en esa forma se explica que el jardín hecho con oros y diamantes, con árboles de champagne, con flores de gaita, con surtidores de pensador, con caminos exclamativos, con jardineras de obsidiana, sea plaza de ajusticiados, un lugar feliz. (pág. 59).

Imágenes contradictorias, asociaciones insólitas, la asociación final trae recuerdos de la mandrágora: lugar donde los opuestos se unen. El "jardín de hospital" es "blanco derramado en un lugar sin ningún color". El protagonista vaga buscando a su "acompañante eterna", hasta que el jardín se transforma –tal como de un rostro angélico va naciendo "viciosamente" un rostro satánico-, lo que no le produce espanto, sino una alegría frenética. Esto, dice el protagonista, procede de su error: un recuerdo olvidado, la pérdida –en 1929- de una joven.

...perdí de vista a cierta joven y la separación me produjo una crisis horrible que no se tradujo en ningún malestar físico. Incluso puede decirse que espiritualmente tampoco sufrí. Nadé con mis semejantes. Observé todo lo que había a mi alrededor, eliminando y anexando ideas. Estaba sediento de redimirme por el sacrificio. El suicidio siempre se me ha antojado una solución transitoria. En tantas preocupaciones diversas, yo perdí el punto de partida. Sólo cuando el caos llegó a su máximo, volví a fundirme en mí mismo bajo el señero de la libertad. (pág 60)

Quiere llevarse una imagen real de ese huerto enfermo, transcribirlo fielmente cuando el sueño lo haya desvanecido. Está seguro que sueña, "pero el sueño se hace valedero", da una impresión absoluta de vida realizada. El sueño cambia, alguien se acerca y le da una dirección para encontrar a *Beatriz* –la persona que da margen a su delirio lleva el nombre de la amada y guía de Dante. Su espera da paso a una transformación: el mundo se hunde en las sombras, avanzan los hielos. El afán es huir, nadie se preocupa de nada en este extraño apocalipsis. Extraños casos de locura, niños poseídos de avidez sexual. Sólo Beatriz se encuentra preocupada: mirando al cielo, desde la rama de un árbol, desnuda, deseable, desdeñosa pero vigilante. Los hielos avanzan, todas las personas se convierten en estatuas de hielo, no así el

protagonista, tampoco Beatriz. Él trepa al árbol, junto a ella adquiere seguridad. El hielo muestra su faz diabólica por encima de su faz angélica. El joven queda suspendido en el aire y ve a la tierra,

Miré a la tierra. La ví cubrirse de una capa blanca-verdosa. Era el hielo que se insinuaba, que mostraba su faz diabólica por encima de su faz angélica. (Unión de los contrarios: "ese punto", de Breton). ... Yo me sentí reconquistado para una tierra provisoria, para una tierra con alas por todas partes. Pero al mirar abajo, la vi en toda su pequeñez. No era ella ni la capa de hielos que la cubría, sino unas largas raíces que sobresalían de su superficie y flotaban siguiendo su vuelo por el espacio. La tierra y sus raíces, ahora comprendo perfectamente la luz en virtud de semejantes raíces. Todo se quedaba en ella, nada pasaba, por la razón de su inmovilidad. Nada le interesaba ni nada retiene avaramente. En compensación, la tierra conserva hasta el último de sus muertos, hasta el sonido más inmediato, hasta las aves que creen no pertenecer a ella. Es esta última, seguramente, la más feroz de todas las manifestaciones del amor. Una mano se abre con descuido, con delicia, y un ser perteneciente a ella sale volando. La mano vuelve a apretarse, lejos de él. Una ley física hace que estalle en su interior la criatura de sueños que había formado. (pág. 63)

Beatriz y el protagonista vuelan y observan. Intentan, sigilosamente, no volver a despertar del sueño

Volábamos sin ninguna meta, sin el menor objetivo, guiándonos sólo por nuestro instinto elevado a su mayor intensidad. Bien comprendíamos que el menor paso en falso significaría nuestro despertar en un mundo de todos los días, y que este maravilloso desorden de la naturaleza terminaría para siempre. Atravesábamos el castillo entero, cuidándonos de no despertar a sus moradores. Este sigilo nuestro nos hizo observar el sueño general, la ropa sucia; esto no me produjo asco, sino una tristeza muy grande, no sé por qué motivo. En cuanto a Beatriz, se le llenaron los ojos de lágrimas. Todo iba bien. ¿Para qué encadenar los sucesos, las manifestaciones físicas, las referencias de lo desconocido, uno después de otro? La influencia que sufren los cuerpos humanos en su relación con la naturaleza es demasiado importante para que sea tratada a la ligera. (pág. 63-64)

El soñante reflexiona y en una pregunta expone el misterio de su propia elección, de su propia obsesión:

...nadie podrá responder con exactitud a la pregunta planteada hace tantos siglos:

¿qué vocación fatal es la que obliga al hombre a abandonar de repente todo refugio, toda salvación, toda comodidad proporcionada por el mundo, y le hace girar su cabeza como una flor imantada por el agua, hacia lo provisorio, lo obscuro, lo peligroso, lo maldito? ¿Por qué proceder así, por qué razón caen las cabezas al sueño y vemos esparcirse por la vida las ondas de fuego que sus caídas producen? ¿Y por qué una joven que tiembla por los secretos frente a las observaciones de los demás, hace de pronto un leve gesto con sus manos, lo bastante simple para detener la marcha de la luz, y en seguida huye de su vida lisonjera? Hay una razón inútil y una razón de muerte. Ellas obligan a caer de rodillas a los cobardes, a arrimarse al muro de los fusilamientos a los impacientes, a vivir fuera de la ley -fuera de toda ley- a los poetas. (pág. 64)

Acto seguido el narrador abunda en su obsesión, que viene a ser su profesión de fe, su adscripción más íntima y ferviente al surrealismo<sup>22</sup>.

Yo no busco, de ningún modo, la correspondencia con los que creen en las posibilidades de un buen vivir, en la felicidad santificada por las leyes -vuelvo a repetir que me refiero a toda clase de gobiernos-, en la prosperidad pasiva.

Creo, por el contrario, en los que luchan contra una existencia obsesionada por la misma vida, en los que se sienten devorados por las más misteriosas comunicaciones de amor, en los que se alzan con una espada llameante en la mano, y se dan muerte con su propio conocimiento.

Hay una variedad incalculable de amigos nuestros, de seres relacionados por las más altas quimeras, en esa línea. Son todos los que se exigen vivir en el peligro, con provisoriedad, con amor diario. Hay un detalle familiar para reconocerles: unos ojos ardientes que miran a través de sus interlocutores toda una reunión de mundos; unas manos generosas que acarician cuerpos amantes, sin otra tarea que cumplir, y de repente cogen un revólver, etc., etc.

Decidles, despertadles, ellos no saben lo que pueden y son capaces de entregar, que parte de martirio. Esto es aún desconocido. Pronto partirán allá, no para hacer conocido lo desconocido, sino para defender esto último contra las clasificaciones..

Como se ve, aquí la curiosidad presenta un raro enlace con la sabiduría. Esa imaginación del amor, esa representación total del mundo, me frecuenta casi en forma obsesionante. (pág. 65)

El narrador y Beatriz sobrevuelan Santiago, vuelven al punto de partida, pero el protagonista necesita una respuesta humana de su acompañante, una señal de amor. Esta señal se traduce en la mirada de ambos a la ciudad enferma que pronto los hielos cubrirán. Son los últimos sobrevivientes, los únicos que se han salvado de los hielos. Pero, una vez más, Beatriz desaparece. El narrador se ha salvado de los peligros de la ciudad enferma, es el último ser viviente, pero con una gran amenaza: los hielos siempre le perseguirán, como forma de destrucción eterna y de construcción siempre cambiante.

---

<sup>22</sup> "profesión de fe" que es expresada en forma de manifiesto en el primer número de la revista Mandrágora : *"Del misterio que es al desorden lo que el sol a una mancha de tinta, el surrealismo extrae la resolución de las antinomias del sueño y la vida, del terror y el placer. Pues, por mucho que hasta ahora se haya pretendido afianzar un sueño en la vida dándole patente de transeúnte, siempre su acento será extranjero y su mirada será de recién llegado a un playa desconocida. Todos los bellos intereses de la realidad estarán en peligro -cuando hubiera sido tan simple una coordinación de ellos- y en oposición a los del sueño. ¿Entonces, de dónde proviene esa feroz necesidad de hacer coincidir los pasos de la vida con las huellas de lo que se cree ser, equivocadamente por ciento, una falsa memoria? ¿Quién es el que duda de sus propias armas y da ventajas a las ajenas? Por supuesto que no es el sueño, ni la Poesía Negra, quienes, desinteresadamente, se han prestado para que se los convierta en símbolos, de un símbolo, los que han permitido un empleo deformante 'Aun en sueños yo prefiero caer', asegura con toda la oportunidad André Breton. Sí, caer de un sueño a otro y otro, como por una suerte de caja de repetición, para encontrar en el fondo de ella -envuelta en telas negras y que son sin embargo fosforescentes- una pequeña planta nupcial, MANDRAGORA, mía." (Braulio Arenas, "Poesía Negra" en revista Mandrágora Nº 1, pág. 6, (edición facsimilar "Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso". Luis G. de Mussy, Ed. Finis Terrae, pág. 127)*

El narrador termina de contar su sueño con final de un cuento gótico, termina *Gehenna* con la apropiación del credo surrealista: la salvación por amor, pero esta salvación es ambigua, paradójica: conduce a una vida siempre amenazada por la oscuridad.

## 2. La Endemoniada de Santiago.

*Alucinante 1938, yo te veo presente en mi juventud, y en la de todos mis amigos. Todos ellos entrevieron una alta razón de la razón, para exigir con ella cuentos de una realidad amenazante. Ir en rescate de esta realidad (y entiéndase que al decir realidad me refiero a la vida superada ya de todas las antinomias que la cercenan actualmente), ir en rescate de ella fue el propósito inicial de nuestra empresa. Erigir la libertad en sistema fue nuestro pan cotidiano. Nada podíamos hablar en favor de un mundo que sólo nos presentaba una faz comprometida, y sin siquiera el menor asomo de liberaciones, nada de una sociedad sobre la cual se iban a estrellar cotidianamente también los deseos humanos. Nada podíamos hablar de ellos, sin emplear las palabras de la poesía para transformarlos.*

B. Arenas

Como contrapunto de *Gehenna*, hemos escogido la novela *La Endemoniada de Santiago* por presentar ambos textos narrativos múltiples relaciones. Con ellas estableceremos elementos de comparación entre dos obras representativas de dos épocas diferentes del autor.

Como hemos visto, *Gehenna*, publicado en 1938, corresponde a la época del fervor surrealista del autor; *La Endemoniada* -publicada en primera edición en 1968 en Caracas y luego en 1985 en Santiago- se enmarcaría, en cambio, en los términos de una novela tradicional, en cuanto a estructura, personajes, sucesión cronológica de los acontecimientos, etc. Sin embargo -y esta es nuestra hipótesis- aún en su acento paródico, ella conservaría muchos de los rasgos surrealistas esenciales en obras anteriores de Arenas.

De acuerdo a lo expuesto en el capítulo anterior, y a fin de poder comparar una novela tradicional con un relato experimental, hemos escogido una propuesta de análisis desde el plano de la *perspectiva*, es decir, enfatizando el **ángulo desde el cual se constituye la realidad de la novela** (también del relato).

### 2.1 Acontecimientos. Disposición.

Como elementos de análisis tomaremos al **narrador, al protagonista** y la **disposición** de los acontecimientos.

La novela *La Endemoniada de Santiago* está dividida en cinco capítulos, que corresponden a momentos y espacios diferentes; narrada en tercera persona, el narrador presenta los acontecimientos desde el interior del protagonista, aunque en algunos momentos se separa de él para dar sus propias impresiones, tanto del actuar del protagonista, como de lo

que observa exteriormente previniendo, incluso, en algunos momentos lo que sucederá en el futuro.

**2.1.1** En el *primer capítulo*, el narrador introduce el relato interiorizándonos en el ánimo -bastante cotidiano y normal en una atmósfera también cotidiana- del protagonista para realizar aquello que se había comprometido con sus compañeros de colegio: ir a nadar a una piscina pública temperada y luego a una confitería a celebrar a uno de ellos. Pero existe un problema, el protagonista (un joven, colegial) está enfermo, resfriado. Cree que una siesta lo reanimará, pero cuando despierta se da cuenta que está atrasado, se dirige a la piscina –es invierno, llueve- y allí se acuerda de un sueño -¿pesadilla? ¿sueño delicioso?- el joven duda y define su argumento como caótico, no hilvanado. Trata de explicar el sueño a sus compañeros, una muchacha encantadora lo había visitado. De espaldas en el agua rememora a la muchacha, de la que recibe un beso, pero en seguida la imagen se transforma en su recuerdo en una mujer “endemoniada” que había tratado de estrangularlo. Interviene en este punto el narrador para **explicarnos** la ignorancia del protagonista en cuanto que la lógica de los sueños difiere a la del mundo real. El muchacho desconcertado con estas dos presencias termina recordando que es “un áurea apariencia del amor”, quien finalmente lo abraza. De espaldas flotando en la piscina, “nuestro” protagonista da rienda suelta a su pasatiempo favorito: reflexionar, imaginar transformaciones imposibles como la bóveda de la piscina en la bóveda de una iglesia en su funeral; pero culpa de esta divagación a la fiebre producida por su resfrío. La lucha del protagonista entre lo que “debe” hacer y no hace, es recogida por el narrador, quien se encarga de poner el “razón” en el discurso: “Mas, en vez de obedecer a sus atinados pensamientos, persistía en mantenerse de espaldas...” (pág. 17).

Desde el inicio **el narrador ha implicado al lector** en ese “nuestro protagonista”, “nuestro nadador”, el extraño joven que acepta su extrañeza reconociéndose “estúpido para asimilar la menor lección de cosas de la realidad”. Acechado por premoniciones amenazantes, siempre tiene la opción de decidir entre el “tino” de volver a la seguridad de su hogar y el desatino de seguir expuesto a lo que venga. El “desplazamiento” de sus sentidos le hace percibir situaciones anómalas -como el movimiento circular de la piscina, la estructura del trampolín como un púlpito sagrado- pero acostumbrado a estos hechos los acepta con placer. Sin embargo, en el presente del relato, cada vez que tiene una de estas insólitas ocurrencias, **el narrador se convierte en la voz de su conciencia que pone en su cabeza “saludables advertencias”**. El juego del joven consiste en relacionar una cosa con otra, para que el “enlazamiento produzca un insólito resultado”, (las imágenes insólitas del surrealismo), pero esta vez presente que algo “mortalmente implacable se va a producir.” (pág. 22). El juego continuo entre imaginación y realidad continúa con atentas prevenciones del narrador, situado en la cabeza del protagonista, explicando claramente el sentido de lo que es realidad y de lo que no lo es: *“verdaderamente la piscina no giraba ¿cómo podría hacerlo? Asentada firmemente sobre arquitectónicas bases reales, ella resistía a cualquier sugestiva interpretación...”* Finalmente y con ayuda del narrador, vemos que el protagonista se asienta en la realidad. Pero el relato nos depara otra sorpresa, un elemento más proveniente de lo



insólito, lo maravilloso: una joven de 16 años –como el protagonista- hace su aparición en la escalera que sube al trampolín. La joven no está sola, una mujer de más edad la acompaña haciendo una grotesca pantomima para detenerla en su intento. El protagonista es testigo de cómo estas mujeres se envuelven en una violenta discusión, que bien observada no es tal, pues termina en un ataque de risa. Otra vez el joven duda de su percepción de lo real, sin embargo las mujeres continúan su pantomima en la mayor “impunidad”, que a nadie sino al joven le llama la atención. Finalmente la joven sube las escaleras a lo que ahora tampoco es un trampolín, ni siquiera un púlpito sagrado: es una guillotina y lo que presenciaremos es la ejecución de la joven. Afortunadamente los sentidos del protagonista empeñados en la engañosa visión vuelven por, la “sabia voz de la razón” señalada una vez más por el narrador, a captar la escena verdadera: una joven saltando desde el trampolín. Pero no por mucho tiempo, pronto aparecerá a los ojos del joven la cabeza “decapitada” de la bañista sobre una bandeja –el agua de la piscina- como una Salomé al revés, ella es la ofrendada: “indefensa, separada de la vida y de la muerte al límite de su propia realidad”. Nadando hacia él la joven lo interpela y él sabe que “esa realidad” tenía que ocurrir, para eso era todo lo anterior: “la piscina que giraba, las dos mujeres y su pantomima el salto, la guillotina, todo” un pretextos para el “encuentro”. Ambos dialogan, él quiere declararle su amor, ella se va, él cavila... Otra vez su “mirada de loco” la había visto como sirena atrofiada, dentro del agua... él está seguro que volverán a encontrarse confía “como un loco o un enamorado” (p. 41).

**2.1.2 En el capítulo II** hay cambio de espacio y avance en el tiempo. La escena sigue lógica y cronológicamente a la anterior. Mediante una elipsis nos encontramos en la confitería. Pero ¿a quiénes nos presenta el narrador para introducir la escena y describir la atmósfera? “*Ahí estaban las dos misteriosas damas, nuevamente*”. Hay una orquesta, tazas de té y a pesar de la lluvia, multitud de clientes. Allí llegan los muchachos, en una escala en la celebración del cumpleaños de su compañero, el que continuará con una fiesta en la casa del mismo.

Aprovecha el narrador la instalación de los jóvenes para describirnos el lugar como una “*confitería a la moda antigua*”. Titulando esta parte del relato como “*crónica*” nos informa que transcurre 1929, año en que parece instaurarse la modernidad con transformaciones de todo tipo en la ciudad de Santiago: rascacielos, cines, construcciones modernas, calles pavimentadas, aeroplanos... pero con una crisis “*que ya se insinúa en el horizonte*”. Frente a tanta modernidad, aclara, esta confitería mantiene su fachada de antigua mansión. Sin embargo, en el interior confluyen juventudes de dos épocas: la de 1929, como estos jóvenes y otra juventud, la de 1890, viejos en edad, pero con el mismo afán de juntarse y conversar. Reunión de espectros, así los califica, que se reúnen diariamente y están allí “hasta el vértigo” cambiando sus recuerdos, mientras los jóvenes exhiben

“*sus melenas a lo garcon, sus ojos fatales, sus chasquillas, su maquillaje ostentoso, sus sombreros como cascos de soldados, sus polleras cortas terminadas en flecos, sus escotes realzados por gigantescos collares de tres vueltas y sus intrépidas piernas a las que las medias de seda realzaban*” (pág. 51).

nos cuenta este narrador tan nostálgico por 1929, como los viejos que describe por la época de Balmaceda. Terminan las reflexiones y recuerdos del narrador con la nueva entrada a escena de “nuestro protagonista”, que está disfrutando entretenidísimo con sus compañeros hasta que de reojo descubre a las mujeres y para su sorpresa observa que la joven ha sufrido una transformación: ahora es una anciana surcada de arrugas. El joven duda, una vez más de su percepción de lo real, se atemoriza por ser víctima de sus visiones, cree que debe pedir ayuda, encontrar una razón a su facilidad para “*trastocar el coeficiente de los seres, de los objetos, de las palabras mismas*”. Piensa que todo empezó en su infancia -donde es normal que toda cosa real tenga su contrapartida en la imaginación, nos señala el narrador metido en la cabeza del protagonista- cuando la imaginación le proporcionaba alegrías; pero el mundo de las apariencias parece perdurar más allá de lo razonable. El narrador se mete en la subjetividad del protagonista adolescente para convencerlo de que eso era lógico y normal en la niñez donde toda cosa real –dice- parece tener su contrapartida en la imaginación desatada, malsana afición por trastocar las cosas de la realidad, por asignarles otros nombres y otros empleos de los que rectamente les concernían...

De ahí entonces (aunque se propusiera evitarla), que la fascinación ejercida por estas criaturas, que ronroneaban en su cabeza, le pusiera en inmediata comunicación con ese otro mundo, desdibujando las figuras del **mundo nuestro** y vertiendo en otra realidad los atributos que **la nuestra**<sup>23</sup>, podía depararle... El las combatía ¡claro está! él quería evitar el traspaso de una verdad verdadera por su mentida apariencia... Porque sentía espanto por dichas visiones espontáneas, él se aferraba con dientes y uñas a menor resquicio de la realidad... El había leído que el Doctor Jekyll no quería ser más Mister Hyde, quería olvidarse del monstruo que llevaba adentro, mas –sin proponérselo- sobre su faz angélica se iba abriendo paso la imagen demoníaca... todo había comenzado con hadas y sirenas... y él hacía su vida con tan extraños personajes... No sólo con ellos, naturalmente, ya que a su alrededor, en una agradable convivencia, los padres, los conocidos, los discípulos y los transeúntes, le rodeaban también con cariñosos vínculos... Cierto es que no era de extrañar esta simultaneidad de dos mundos... en un niño de siete años, pero... nuestro protagonista (sin llegar a viejo, pues únicamente contaba con 16 años) se dio en reflexionar... que si las personas normales no los veían, tampoco era lógico que los viera él... Las hadas y las sirenas... desaparecieron. Más no del todo... se fundieron, pues desde el fondo de las personas, de las cosas, de los objetos y de las palabras, tenían el capricho, para complacerle –o imaginando complacerle- de sacudir el mantel, el sueño, el libro que leía, o de hacerle guiños desde el rostro de los transeúntes... Con esto, tal vez querían indicarle que estaban presentes en cada persona, en cada cosa, en cada objeto, en cada sílaba, injertados para siempre, en una especie de árbol del bien y del mal del pensamiento... El sueño, por decirlo así y darle un nombre conocido, se encontraba al alcance de su mano, podía palparlo... tenía la certidumbre real de verlo, y hasta de sentirse envuelto por el frío o el calor de su atmósfera” (pág. 61 a 66)

Esta larga reflexión, donde el protagonista intenta explicarse los efectos su "desatada imaginación" ocurre en el momento en que descubre la transformación de la joven. Y ante esta vacilación, nuevamente se introduce el narrador opinando sobre lo “prudente” que el joven debería hacer (sumirse en su grupo, en esa sana reunión de adolescentes) frente a lo “malsano” (mantener los ojos en ese rostro trizado en mil fragmentos), que es por supuesto lo

<sup>23</sup> "nuestro", "nuestra": la realidad del narrador y su cómplice el lector.

que el joven hace, dándose, además, una razonable explicación a sí mismo: es el dolor lo que le confiere ese rostro a su amiga... la que sin mediar pausa comienza a reírse a carcajadas. La mujer levanta el rostro, el que al recibir la luz de las lámparas, vuelve a ser el mismo de la piscina.

Pero pronto otra visión va a sumir al joven en confusión: todo se mueve, lámparas, sillas, mesas, los parroquianos salen despavoridos, él, al igual que sus amigos se levanta del asiento y ve venir a la joven hacia sí. Hablan, la chica se interesa por él, se muestra cariñosa. La razón de la salida despavorida de los parroquianos, el vaivén de la sala no había sido producto de sus visiones, había sido un temblor. Los jóvenes emprenden el viaje a la casa de su amigo. La joven se despide, perdiéndose con la vieja dama por la oscuridad de la calle; todo esto entraría nuevamente dentro de las coordenadas de la realidad, salvo por un detalle, el joven escucha: *“hasta el último instante las risas estrepitosas de las dos mujeres, unas carcajadas que verdaderamente hacían daño, pues parecían venir de los más sombríos infiernos.”* (pág 78). El muchacho se estremece al oír las pensando para sí que *“Es una mujer endemoniada y quiere atraerme hacia sus sombríos dominios... No, no es una muchacha... se hace la muchacha para llevarme consigo...”*

**2.1.3. El capítulo III** comienza con el viaje de los muchachos a la casa de su amigo hasta donde tienen que desplazarse en taxi, pues queda lejos del centro de Santiago.

El narrador nos describe, en esta parte del relato, la atmósfera desde lo que podríamos llamar una escenografía romántica:

“Faltaba mucho todavía para las siete de la tarde, pero ya las sombras lo cubrían todo, y unos amarillentos reverberos permanecían a la defensiva, más que al ataque, frente a la horda de las invernales tinieblas... Esta neblina configuraba una ciudad distinta, donde todos los peligros estaban al acecho...”

Mezclado a ese tenebroso ambiente, participamos de la descripción de un viaje desde el centro de Santiago, siguiendo por la avenida Vicuña Mackenna, Irarrázabal y la lejana, en esos tiempos, Avenida Ossa. Al estilo de una crónica, el sector es descrito con casas de un piso, y calles poco iluminadas, hasta la llegada a destino, en que al contrario, la casa de estilo colonial estaba brillantemente iluminada.

Se extiende aquí el narrador en detalles del interior de la casa: paredes pintadas a cal, amplios salones, cuadros de viejos maestros chilenos, antiguos muebles tallados a mano y dirigiéndose al hipotético lectores, se permite una reflexión melancólica: el presagio del destino de tales nobles muebles, acogidos, por separado, en pequeños departamentos. En fin, la descripción feliz de un hogar. Junto con el aperitivo y la comida las conversaciones versan sobre los acontecimientos del día: el temblor, la piscina. Una vez en la mesa, el protagonista descubre sentada frente a él a la hermana de su compañero festejado, y fiel a su costumbre la observa reflexionando al verla *“tan distinta, tan real, tan encantadora, tan entregada a vivir su adolescencia, sin compartirla con los espectros, como se imaginaba él que sería la existencia de la otra joven, la de la piscina”* (pág. 93)... *“A nuestro amigo se le llenaron los ojos de*

*lágrimas pensando en cuánta dicha se advertía en esta joven, y al compararla con la intemperie, con la locura y con la desesperación en que parecía vivir la otra.*” -nos dice el narrador- sin embargo el joven, a pesar de quedar deslumbrado por esta niña llena de luz, siente que el vértigo de la amenazante aventura lo atrae: "estaba destinado a emprender la búsqueda del misterio con aquella desconocida de la piscina". Pero no está seguro, vuelven sus dudas, quisiera tener por compañía a la joven de blanco, propone un brindis (con limonada) por ella. Ella se sonroja (¿también se ha fijado en él?). La compara con un rostro de Boticelli: tanta juventud, tanta pureza... pero persistiendo su lucha entre la luz y la sombra, "sabe que debe tornarse a la región de las sombras, a la región de la tentación y del abismo, no podría forjarse ilusiones. Aunque no podía apartar la vista de la joven "saludable", él observa todo desde un "cono de sombras", donde mujeres sin cabeza ("o cabezas sin mujeres" dice nuestro bromista narrador) se pasean incitándolo a romper el molde de su existencia: el chocolate, la misa de once, la protección hogareña, los vecinos, el ronroneo del gato... Nuevamente reflexiona y razona sobre sus imágenes: "¿no eran novelaría de pésimo gusto?". El punto está en saber si la desconocida realmente existe o si todo había sido producto de su "amenazadora gripe". Al preguntarle a sus compañeros, éstos le afirman que no vieron a tal bañista. La joven luminosa ha escuchado el interés del protagonista por esa extraña joven y ha acusado el golpe, pues al despedirse le dice: "Ojalá que encuentre pronto a su nadadora de saltos ornamentales, y no la vuelva a perder".

**2.1.4** En el **capítulo IV** los jóvenes han salido de la casa y se disponen a caminar hasta una avenida para encontrar locomoción. Sin embargo, al poco caminar, el alumbrado público se apaga, quedando los jóvenes en penumbras. Vuelve el narrador a imponernos un ambiente tenebroso: niebla, "sombras de malignos propósitos y preñadas de amenazas" (pág.113). Para nuestro protagonista, nos aclara el narrador, tal oscurecimiento súbito se presentaba amenazador y lleno de presentimientos y acechanzas... Su premonición es que esa oscuridad le pertenecía se hundiría en ella y en ella perecería, a la vez nota que la fiebre ha vuelto a aparecer. Tan sumido en sus cavilaciones va, que no se da cuenta que se ha separado de sus compañeros. Está solo en la oscuridad, aterrorizado, vagando sin rumbo, pero por otra parte se da cuenta que no quiere pedir auxilio porque hay algo en esa aventura que le atrae con "un mágico vértigo". Aterrorizado como está no duda en proferir una de sus acostumbradas interjecciones, tal como cuando el narrador en muchas oportunidades le concede la voz:

- ¡Caramba! –rezongó- las diez de la noche y yo en este bendito lugar como un tonto, sin saber dónde me encuentro... y luego su también acostumbrada auto-recriminación: Esto me pasa por idiota, y por estar haciendo el Miguel Strogoff en vez de estar acostado en mi cama y cuidándome la gripe.

Finalmente se da cuenta que todo el tiempo ha caminado en círculo alrededor del muro de una enorme quinta, y cuando está a punto de desmayarse "una sombra se deslizó a su lado, como en las novelas de misterio, y los brazos de la fantasmagórica aparición le sostuvieron, con lo

que se prueba –nos acota el narrador- que tales seres de las novelas de misterio son altamente beneficiosos” (pág. 125). Era ella, cariñosa, amable, acogedora. El piensa que ya está en "el misterio". Ambos cruzan un enorme jardín hacia la mansión, mientras el perro al que ha escuchado desde que se encontraba vagando alrededor de la casa, continúa ladrando. “Es un **perro de horrible aspecto**”, afirma el narrador, “petiso, nervudo y resistente, **amarillento**, de patas arqueadas, casi sin pelos y con un rabo **obsceno**.”<sup>24</sup>

Los jóvenes caminan por un terreno fangoso, el jardín presenta un espantoso abandono. Ella lo conforta y el perro por fin deja de ladrar “presa de un gran contentamiento, como si se hubiera zampado al **obsceno pájaro de la noche**, con plumas y todo”<sup>25</sup>. (pág 130). La joven espanta cruelmente al perro y “presa de una ferocidad que dejó helado hasta los huesos al muchacho”, cambia ostensiblemente su actitud, que sin embargo, es bastante contradictoria pues sus ademanes siguen siendo amorosos, “*Ella le atraía contra su pecho... mientras una mágica conjunción de tiniebla y amor, de fiebre y brisa fresca, de delirio y realidad envolvía al personaje*”. Paradoja, conjunción de opuestos: el protagonista quiere dejarse llevar por este “desplazamiento” de su vida, por esta aventura, pero a la vez añora la seguridad de su hogar: “*¿Dónde estoy? ¿A dónde me trajeron estos sueños? Estoy en medio de la noche, lejos de mi casa*”. El narrador ya no opina, ha dejado el espacio el tiempo y la acción a la extraña pareja. En este escenario romántico, ella responde bruscamente: “*¿Quieres saber donde te encuentras? ¿Por qué quieres saberlo? ¿Estás asustado? ¿Por qué soñaste conmigo, entonces? ¿Por qué me buscaste, con tus ojos, en la piscina? ¿Por qué, demonios, me hablaste en la pastelería?... ¿Sabes dónde estás? ¿No te huele esto un poco al valle de los leprosos?...* La mención de un valle de leprosos desconcierta al joven, que sigue intentando dar una lógica a su aventura: sanatorio para locos, se explica, sin querer aceptar el sentido de la metáfora. Ella se ríe de su ingenuidad. Continúan caminando por terreno fangoso pero en lugar de ascender hasta la casa, descienden hasta una puerta del sótano. Por allí entran, la mansión está en franco deterioro, luego de una escalera y un oscuro pasillo llegan a una sala muy iluminada con antiguas lámparas a parafina. Las explicaciones de la joven por la inexistencia de luz eléctrica parecen convencer al muchacho, sin embargo el resto del mobiliario le hace sentirse fuera del tiempo. A propósito del mobiliario hecho por los jesuitas dos siglos atrás y la irónica reacción de la mujer, el protagonista le pregunta si es católica, y, para su sorpresa, en lugar de enojarse, ella tiernamente le pide que no le haga preguntas de esa naturaleza. El muchacho se siente ante un profundo misterio y le pregunta por su identidad, la joven le confiesa que ignora quién realmente es, que ha vivido muchos años en esa casa y antes en otras semejantes. Llorando agrega, “*si fuera yo un ser infernal como pretenden que lo sea, si*

<sup>24</sup> Las palabras *perro*, *amarillento*, *obsceno* de esta descripción, algo recuerdan al lector ficticio, sin ese recuerdo sería imposible leer la ironía.

<sup>25</sup> Nueva referencia irónica del narrador a “*El obsceno pájaro de la noche*”, novela de José Donoso publicada en 1970 que marcó un hito en la narrativa chilena.

*fuera una hija del demonio, no lloraría...*".<sup>26</sup> El muchacho siente que ha caído a un abismo, pues, fantasma o sueño, es ella su única realidad posible. Algo importante tiene que suceder antes de la medianoche (connotada, por el narrador, de un "tenebroso prestigio"), luego él retomará su vida normal ("se sentirá bien") y "ella hasta le dejará enamorarse de la pazguata"; pasará su fiebre y se sentirá otro, pero él piensa en el "otro" de sí mismo, (no el joven normal que va al colegio, a la misa de once, confitería, a la piscina), sino *el otro*, sobre el que recae la responsabilidad de su aventura. Ella lo incita a tomar licor, él nunca ha bebido alcohol, lo hace inmerso en una tina que ella ha dispuesto para él. Por segundos duda, se atemoriza de haber sido secuestrado por una maga que lo embrujará para tenerlo con ella toda la vida, pero por ese instante maravilloso vale la pena. Salta de la tina pensando que

"sobre él, sobre su vida, sobre su sueño, sobre su pasión, se había posado un corazón de muchacha, un corazón que se expandía como una rosa, indicándole que de ahí para adelante todo sería eterno, eterno como una rosa, como un corazón". (p.170).

**2.1.5** En el **capítulo V** la joven lo conduce a una habitación, más licor, brindis, el narrador nos advierte que el joven "bebió y quedó paralizado, veía o se imaginaba que la muchacha se dirigía al lecho y se echaba a su lado desnuda". El milagro se realizaba<sup>27</sup> y él recibía esta entrega con vértigo, pues la muchacha por una razón real, yacía a su lado realmente, pero otra razón, mágica, ponía en evidencia el carácter alucinante de su entrega, el viento, el miedo, el misterio provenía de la misma muchacha. Y mientras él escucha la felicidad del instante, ella se incorpora con furia proponiéndose investigar los ruidos, que esta vez son de verdad y son causados por "los malditos cuadros" que están amontonados en un lugar de la pieza. Nuevamente el muchacho es presa del terror y si por un instante había creído que los últimos sucesos eran reales, ahora no tiene dudas que todos los acontecimientos del día habían estado determinados por un "diabólico coeficiente". (pág. 184). La muchacha insiste en que le encienda "la lámpara", una determinada lámpara, y sale de la habitación con los cuadros, apurando al joven a vestirse, pues "el tiempo apremia, y la medianoche se nos viene encima...". "Nuestro protagonista" hace otro ejercicio racional explicándose la actuación de la joven: está loca, por eso la tienen encerrada en esta casa antigua. Inspeccionando el resto de las habitaciones, las ve igual de derruidas, ventanas desvencijadas, etc. No hay fantasmas y la joven se encuentra en la habitación del fondo, arrodillada encendiendo fósforos para iluminar los cuadros. Al acercarse, el joven descubre que los cuadros son sólo lienzos blancos. Estos son mis espejos, le informa la joven, "pero tienden a contarle a todo el mundo mi verdadera edad". (pág. 194.) Iluminados por la lámpara que el joven trae consigo -que no era la solicitada por la joven- se levantan, la chica le confiesa que esa es la habitación de su madre, que está

<sup>26</sup> Esta es la única y leve referencia, en la edición de 1984, a la verdadera "Endemoniada de Santiago", Carmen Marín, muchacha de Valparaíso acusada de estar poseída por el demonio a mediados del siglo XIX.

<sup>27</sup> Afuera se escuchan gritos, carreras, carcajadas, pero ellos se han entregado " a la ejecución de esos extraños gestos que para matar el amor inventan los amantes" (p. 180), así describe el narrador -con ayuda de Valery- el acto de amor entre los muchachos.

dormida y que él mismo es una sorpresa reservada a su madre. En un jergón duerme una mujer que claramente no es la misma de la confitería: "pelos hirsutos, traje en jirones, huesos salientes y carne podrida" (pág 95). Desolación y muerte, la muerte como "abyecta podredumbre." La explicación, dice la joven, es la lámpara, si él hubiera portado la indicada no la estaría viendo de esa manera. Pero para "nuestro protagonista", todas las lámparas son iguales. Le aclara, además, que eso le sucede a su madre cada vez que duerme. "Y mucho me temo que a mí me suceda otro tanto cuando duermo... El mismo rostro que se me empezó a diseñar en la confitería..." (pág. 195). Apresuradamente salen de la casa, atraviesan el "valle de los leprosos", el jardín en ruinas. La casa será demolida, le informa la joven, y ella y su madre tendrán que mudarse a otra en semejantes condiciones... "Siempre de un lado para otro... Dicen que somos hijas del demonio" (pág. 202). La joven conduce al protagonista hasta un árbol, y le cuenta que allí, a las doce de la noche del día anterior, se ahorcó su padre. Aunque no era su padre verdadero, tampoco la mujer es su madre, pero así los llama. Aclara que al "padre" le quemaron en el valle de los leprosos, y para consolar a su madre la llevó a nadar y luego a la confitería. El muchacho se atreve a preguntar por la participación de él en esa aventura. La joven le confiesa que en eso consiste la sorpresa: el se quedará a vivir con ellas "por toda la vida". Al "padre" lo habían encontrado hacía muchísimo tiempo vagando en una noche de tormenta, entonces no tenía más de 16 años, el tiempo se detuvo para él, y era feliz, dice la joven. Y luego, la invitación a que él tome el lugar del padre ahorcado. "Vivirás con nosotras una existencia de eterna felicidad"... No muy convencido el joven le pregunta la razón de por qué se ahorcó ese joven-padre. Ella no lo sabe, siempre creyeron que era feliz. Reitera su invitación, más bien su súplica. El muchacho agradece, le dice que la recordará toda la vida, pero él ha elegido volver a su hogar. Suenan las doce campanadas, la mujer no opone resistencia, inclina la cabeza y se va empequeñeciendo, arrugando, cubriéndose de harapos. Vuelve ella a pedirle que se quede a vivir en un mundo de felicidad para siempre, "...Pero ambos sabían ya que tal cosa era imposible, nos dice el narrador, que los muchachos crecen y envejecen por la ley de la vida, y que las hadas corren a encerrarse en los cuentos infantiles, con los pulgarcitos, los gnomos y las sirenas, al oír tocar la última campanada de las doce de la noche. El joven camina sin mirar hacia atrás, eso "le hubiera significado volver, perderlo todo de la vida real y quedarse en el sueño para toda una existencia" (pág. 211). Nuestro protagonista no se siente extraviado, ya hay luz eléctrica en las calles y llega a la avenida. Toma un taxi que lo "deposita" en su casa, donde se echa a la cama durmiéndose con un profundo sueño. Sin que él lo advierta, sus padres velan su sueño.

**2.1.6. El capítulo VI**, casi un epílogo, se inicia con la narración de un sueño, que es a la vez el delirio de la fiebre: el protagonista sueña una cascada, un arco iris, sosteniéndolo él por un extremo y la muchacha de la fiesta por otro. El paisaje cambia de estilo, ahora es un enmarañado jardín, con hondonadas y alturas, se introduce al dormitorio de la desconocida, que yace en ruinas. Al fondo la muchacha -recuperada su perdida belleza- le llama "desde el fondo de su tenebroso misterio", él desde su cama quiere incorporarse dispuesto a continuar la

aventura, a sumergirse en ella para siempre, pero la fiebre se lo impide. Las visiones se hacen obsesivas y le asaltan toda la noche: el trampolín, el perro amarillo, la madre carbonizada.

Al salir de su enfermedad tiene una "preocupación" muy distinta, la lucha entre la luz y la oscuridad ha terminado: se hace invitar a la casa de su compañero, reencuentra a la joven del risueño semblante. Ahí están los padres y su amigo, la acogedora casona de estilo colonial, y "ese cielo azul después de tantos días de invierno", la luz y el sol alejan cualquier idea demoníaca del barrio donde había comenzado su aventura. Sin embargo, al apetitivo solicita probar un whisky sin hielo ni agua. Lo prueba y su sabor le hace revivir la escena de "aquella tormentosa noche". Pero ahora él la contempla con otros ojos, no ha olvidado tal escena, pero ella parece formar parte de un sueño y no de su realidad, de la que en adelante será su realidad. Desecha el whisky diciendo que es malísimo, pero termina aceptando lo buena que es la vida. El padre de la muchacha reitera la bondad de la vida y termina la escena con todos sonrientes y satisfechos.

Afuera, concluye el narrador, en la enramada, "los pájaros glosaban con sus cantos la belleza del mundo, mientras nuestro protagonista glosaba con sus miradas la gloria de esa muchacha que estaba sentada frente a él en la mesa, en aquella mañana, en aquella juventud."



## Capítulo II.

### Análisis comparativo de ambos relatos.

#### 1. Argumento.

En un primer nivel de lectura, el argumento de ambas obras es el mismo: un adolescente imaginativo y soñador se ve envuelto en una experiencia erótica situada en el borde que une - o separa- el mundo onírico del mundo real. Su gran aventura consiste en la "eterna búsqueda" del amor juvenil, la que aquí toma el rostro de una mujer que encierra un misterio. El vértigo hacia ese misterio -unido al deseo e iniciación sexual como acto también misterioso- y la imposibilidad de eludirlo, constituyen el aspecto principal de la trama. Desde esta experiencia reflexiona sobre la realidad y su propia dificultad para aprehenderla. Este argumento remite claramente a la primera etapa del surrealismo, 1924, Primer Manifiesto: "*Tanta fe se tiene en la vida, en la vida en su aspecto más precario, no la vida real, naturalmente, que al fin esta fe acaba por desaparecer... Tan solo la imaginación me permite llegar a saber lo que puede llegar a ser, y esto basta para mitigar un poco su terrible condena; y esto basta, también para que me abandone a ella, sin miedo al engaño (como si pudiéramos engañarnos todavía más)*" .<sup>28</sup>

#### 2. Espacio.

Los dos relatos están ambientados en el mismo espacio: entre una ciudad real - Santiago de 1929- y el clima de sueño-pesadilla de la **novela gótica**<sup>29</sup>, la que aporta elementos provenientes del mundo de la oscuridad. Hay una connotación especial que carga de un sentido no tradicional al adentro y el afuera: ya que no siempre el adentro es acogedor y seguro. En esta singularidad ambos relatos también coinciden. Sin embargo, la atmósfera - digamos, espiritual- de ambos es diferente.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Breton, André, *Manifiesto del Surrealismo*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 2, 3,4.

<sup>29</sup> La **novela gótica** o de terror se caracteriza por una ambientación romántica: paisajes sombríos, bosques tenebrosos, ruinas medievales y castillos con sus respectivos sótanos, criptas y pasadizos bien poblados de fantasmas, ruidos nocturnos, cadenas, esqueletos, demonios... Personajes fascinantes, extraños y extranjeros, peligro y muchacha en apuros; los elementos sobrenaturales pueden aparecer o solamente ser sugeridos. Estrictamente hablando, la primera novela gótica fue *El castillo de Otranto* (1765) de Horace Walpole y la última *Melmoth el errabundo* (1815), de Charles Maturin. Entre estos dos autores escribió William Beckford, *La historia del califa Vathek* (1786), originalmente en francés, Ann Radcliffe *Los misterios de Udolfo* (1794), William Godwin *Las aventuras de Caleb Williams*, (Londres, 1794) y Matthew Lewis *El monje* (1796). Posteriormente existe una literatura de terror que más o menos se inspira en estas obras canónicas del género y a veces se entrelaza con otros géneros, entre ellas podemos destacar: *La abadía de Northanger* de Jane Austen, que es en realidad una parodia de *Los misterios de Udolfo*; *Jane Eyre* de Charlotte Brontë o *Cumbres borrascosas* de su hermana Emily; las invenciones góticas de Edgar Allan Poe; *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley, que es en realidad la primera novela de ciencia-ficción; *Drácula* de Bram Stoker o las modernas obras de Anne Rice. (<http://es.wikipedia.org/wiki/novela>)

<sup>30</sup> Para el fenómeno de la recepción, es interesante acotar el momento en que fueron escritas y publicadas ambas obras, aunque el año 38 (año de publicación de *Gehenna*) no era el año del fervor surrealista en Europa, en Chile

### 3. Tiempo.

El tiempo de la "realidad" de ambos es el mismo: 1929, sin embargo, su elaboración dentro de las obras es diferente. Del análisis del capítulo anterior queda bastante claro que *La Endemoniada*, -donde las relaciones entre secuencia de acontecimientos y su orden cronológico obedecen a las leyes de la lógica que rigen la realidad- es un texto lineal. No así *Gehenna* donde, si bien existe avance en la acción, hay también un obsesivo retorno al punto de partida (la llamada telefónica). Sólo en el segmento final -la narración de un sueño, o más bien de una ensoñación- tenemos una secuencia cronológica lineal que nos conduce también a un final cerrado. El elemento estructurante es un sueño que se repite; el despertar de ese sueño podría actuar como gozne entre sueño y realidad, pero las reflexiones y ensoñaciones del narrador-protagonista están dispuestas de un modo tal que impiden al lector distinguir entre uno y otro mundo.

### 4. Personajes.

#### 4.1 Similitud entre el protagonista y el personaje femenino en ambas obras.

El protagonista y el personaje femenino presentan características externas similares en ambas obras. El protagonista, un adolescente de 16 años, de clase media que en el presente de ambos relatos sufre un resfrío<sup>31</sup>.

Personajes delineados como tal, aparte del protagonista, en *Gehenna* no existen, son más bien un símbolo que seres humanos reales dotados de características psicológicas.

**4.2 El protagonista-narrador de *Gehenna***, está construido esencialmente desde el lenguaje y más se define por su discurso (incoherente, imágenes insólitas, etc.) que por las acciones que emprende. Aunque éstas son enunciadas y motivan algunos sucesos, el énfasis recae en sus características oníricas.

**4.3 El protagonista de *La Endemoniada*** (nunca sabemos su nombre), joven hipersensible, "dotado de gran imaginación", deslizándose entre lo real y lo imaginado, en lucha continua por aprehender lo real, aplicando el raciocinio para explicarse los fenómenos insólitos que percibe o cree percibir; asediado por el vértigo de lo desconocido, el misterio. Inquieto en su despertar sexual, siempre está oscilando entre lo que "debería hacer" (dentro de su mundo de "gazmoñerías" y convenciones) y lo que finalmente hace; temeroso por el paso que ha dado, añora la seguridad de su hogar, pero a la vez se aplaude por la aventura emprendida a

---

irrumpe, como hemos visto, con la fuerza provocadora del grupo de Arenas. En cambio, *La Endemoniada* surge, -citando a Federico Schopf- "*bastante avanzada la segunda mitad del siglo XX en un ámbito ya ocupado internacionalmente por tendencias artísticas que habían trasladado el foco de la obra de arte desde la subjetividad hacia el mundo objetivo, por ejemplo, en el momento del desarrollo... en literatura de la poesía objetiva y del nouveau roman, que proponía el relato puramente exterior...*" (*El Surrealismo en Chile: La endemoniada de Santiago (1969) de Braulio Arenas*, en revista Mapocho N°55, primer semestre de 2004).

<sup>31</sup> Este indicio -real- no es poco importante, ya que la fiebre y sus alucinaciones pueden servir de explicación racional a los fenómenos sobrenaturales.

pesar de los momentos de terror. Su característica principal es la duda. Se mueve a partir del deseo, pero constantemente hay un nivel, en su conciencia, que le advierte de los peligros de salirse de los convencionalismos de su status: estudiante, adolescente, clase media, católico, etc. Vive su aventura, pero elige huir de "la dicha eterna" que le ofrece ese ser maravilloso y mutante que es la "endemoniada". Finalmente elige el amor virginal y el mundo convencional, resguardándose en la seguridad del hogar de sus padres y del futuro luminoso que le espera al lado de un ser "puro".

**4.4** *La mujer*, en *Gehenna* y la *desconocida* en *La Endemoniada* son semejantes en cuanto símbolo del eros que lleva al joven a su iniciación sexual, pero también por representar ese "lado oscuro" que ejerce una fascinación sobre el protagonista. Sin embargo, aunque en términos generales el símbolo de "la mujer" es el mismo, existe una diferencia importante: la oscuridad y la luz en *La Endemoniada*, están perfectamente delimitadas y corresponden a dos personajes: la desconocida (el amor carnal) y la hermana del compañero, (el amor virginal). En *Gehenna*, ambos se confunden: *la mujer* son varias mujeres, indefinidas, a excepción de Beatriz, la *salvadora*. Este aspecto es relevante para el sentido de ambas obras.

**4.5** *La desconocida*, co-protagonista en *La Endemoniada*, es presentada con un carácter ambiguo, nunca sabemos si es real o producto de una ensoñación del joven. También es ambigua -o un poco esquizoide- su personalidad, pues como hemos visto anteriormente, va desde los rasgos más amorosos y seductores para conquistar al joven, hasta los más brutales y groseros. Las escenas finales nos llevan a la conclusión que "la endemoniada" es un ser misterioso que representa la vida "en las sombras", o en otra realidad, de ciertas mujeres llamadas "las endemoniadas". Fantasmas que de un cuerpo normal, a las doce de la noche se transfiguran, adquiriendo caracteres tétricos.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Respecto a este personaje, debemos hacer una aclaración en cuanto a las diferencias presentadas entre la edición de *La Endemoniada* de 1969, publicada en Caracas y la de 1984, publicada en Santiago de Chile. En la edición de 1984, que es la que estamos estudiando, en un pasaje del capítulo V el muchacho le pregunta cómo es que se decidió a vender la casa, a lo que ella responde "-¿Y quién soy yo para decidir esto? ¿Tú crees que me consultan o me piden permiso?... ¡No, señor!... Llegan, miden el terreno, lo examinan con sus teodolitos, y en seguida, ¡jaz!, empiezan a demoler... Y luego brotan uniformemente las casas de una población de empleados públicos... Se reía ahora con nerviosas carcajadas: En fin, no faltarán otras casas como ésta por el mundo. Porque así hemos estado viviendo desde el comienzo de los tiempos... Siempre de un lado para el otro... Dicen que somos hijas del demonio... Pero, ¿qué quieren que hagamos?... En los tiempos antiguos parece que había más consideración con respecto a nosotras... Deambulábamos libremente y si no nos levantaban templos, por lo menos no nos perseguían a pedradas... En fin cuando demuelan la casa nos iremos a otra, y a otra, y a otra, y así hasta l fin del mundo" (pág. 201 y 202 de 1984). En cambio en la edición de 1969, en el mismo pasaje, llegado al punto de la explicación sobre su identidad, la muchacha le confiesa al protagonista que su vida ha sido una constante huida desde los comienzos del cristianismo: "Tú sabes, es enemigo a muerte de las sacerdotisas. Dice que somos hijas del demonio... en los tiempos antiguos era otra cosa. Deambulábamos libremente, y hasta nos levantaban templo... En fin, cuando demuelan la casa nos iremos a otra, y a otra, y a otra, y así hasta el fin del mundo" (pág. 112-113 de la edición de 1969). En la edición del 84 no se nombra el cristianismo, en cambio hay una ironía sobre el afán de modernización.

**4.6** La *joven virginal*, - tampoco sabemos su nombre- en *La Endemoniada*, es el estereotipo de una adolescente de clase media católica que sigue los comportamientos impuestos sin ningún tipo de rebeldía. Representa la antítesis de la endemoniada, es el símbolo de lo convencional, la promesa de dichas futuras, la seguridad de una pertenencia social. Es también "salvadora", aunque desde el peligro de un mundo misterioso conduzca al "aventurero" a la seguridad del mundo real en un entorno familiar, burgués. Los aspectos que difieren entre ambas "salvadoras", también le confieren un sentido diferente a los relatos. Hay personajes secundarios, como los compañeros, los padres del muchacho, los padres de la joven hermana del compañero, todos insertos y hablando desde un mundo convencional, todos aparecen dando al protagonista, en distintas escenas, la certeza del mundo real.

## **5. Acontecimientos.**

Los acontecimientos que motivan la acción, en términos generales, no son tan diferentes en ambas obras, pues su protagonista (que en el fondo es el mismo) divaga entre un mundo real y uno imaginado, avivado por los ensueños procedentes de una estética literatresca, gótica. La gran diferencia no está tanto en qué tipo de acontecimientos son, sino en **cómo están dispuestos** y sobre todo, cómo están narrados

### **5.1 La disposición en Gehenna.**

La disposición de los acontecimientos en ambas obras la hemos analizado por separado en los capítulos anteriores y, según hemos visto, presenta las diferencias propias de una obra **inorgánica** y una obra **orgánica**.<sup>33</sup> Fragmentos casi autónomos en una, y capítulos perfectamente delineados sucesivos en el tiempo y ligados lógicamente en la otra, inciden desde el principio en la forma como el lector se aproximará a cada una de ellas.

El material de *Gehenna* ha sido elaborado con una intención estética determinada: insertarse en la corriente surrealista no sólo desde sus técnicas ya que, al menos programáticamente, este relato expone uno de los principios esenciales del surrealismo: **el contacto con el mundo profundo del espíritu cuyo contenido debe explorarse a través de las imágenes de los sueños.**

Ya hemos visto como Breton postulaba la existencia de una realidad superior a la que sería posible acceder poniendo en contacto dos mundos, la vigilia y el sueño, los que tradicionalmente se habían mantenido separados. Esta liberación del mundo de los sueños produciría una nueva forma de pensar que terminara con la dictadura exclusiva de la lógica y la moral. *Gehenna* adscribe a la fórmula surrealista más ortodoxa en casi todos sus principios:

1. la indistinción entre sueño y realidad; la obsesión por el "encuentro";
2. la salvación por el amor;
3. el descubrimiento del mundo de la oscuridad y atracción hacia ese mundo;
4. la conjunción de opuestos; la inclusión de imágenes insólitas;

---

<sup>33</sup> Bürger, op. cit. pág. 133, 136.

5. la preocupación por la naturaleza de "lo real";
6. la incorporación del elemento mágico, de lo maravilloso, de la "hechicera",

son parte de la estrecha y casi literal adecuación del relato -y sus acontecimientos- con la propuesta surrealista.

## 5.2 La disposición en *La Endemoniada*.

Todos los elementos anteriores se encuentran también en *La Endemoniada*, pero dispuestos de una forma muy diferente.

- El elemento surrealista más importante, y que además constituye la estructura profunda de la novela, **es la indistinción entre sueño y vigilia** <sup>34</sup>. Como hemos visto, toda alteración a la cotidianidad del joven se inicia a partir de un sueño, que el joven no puede narrar.

- En segundo lugar destacamos el elementos de lo que Schopf <sup>35</sup> ha llamado el **encuentro azaroso** (proveniente del "azar objetivo" de los surrealistas que lo ven como un fenómeno de convergencia de la necesidad natural con la necesidad humana), <sup>36</sup> ligado profundamente a la concepción surrealista del amor. Este encuentro tiene lugar en dos espacios: en la piscina y en el sueño y es el lugar donde, como hemos visto, queda expuesta la motivación primaria que impulsa la acción.

El escenario real del segundo capítulo, la confitería, no está desprovisto del elemento maravilloso, también herencia del surrealismo: la transformación de la joven.

En el capítulo tercero sólo nos encontramos con elementos "insólitos" cuando vemos al joven vagando solo y enfermo en la oscuridad. Aunque cada uno de los acontecimientos extraordinarios tiene una explicación lógica, los sucesos mismos están cercanamente emparentados con los de *Gehenna*: "el jardín de los leprosos" de *La Endemoniada* es comparable a *Gehenna* (el infierno que da nombre al relato), la casa y sus laberintos al castillo

---

<sup>34</sup> "La extremada diferencia, en cuanto a importancia y gravedad, que para el observador ordinario existe entre los acontecimientos en estado de vigilia y aquellos correspondientes al estado de sueño, siempre ha sido sorprendente. Así es debido a que el hombre se convierte, principalmente cuando deja de dormir, en juguete de su memoria que, en el estado normal, se complace en evocar muy débilmente las circunstancias del sueño, privar a este de toda trascendencia actual, y a situar el único punto de referencia del sueño en el instante en que el hombre cree haberlo abandonado, en el instante de aquella esperanza o de aquella preocupación anterior. El hombre, al despertar, tiene la falsa idea de reemprender algo que vale la pena. Por esto, el sueño queda relegado al interior de un paréntesis, igual que la noche. Y en general, el sueño, al igual que la noche, se considera irrelevante". (Breton, Primer Manifiesto en "*Manifiestos el surrealismo*". Ed. Guadarrama, Madrid, pág. 26-27)

<sup>35</sup> Schopf, op. cit. pág. 18.

<sup>36</sup> En las entrevistas transcritas en el libro "*El surrealismo, punto de vista y manifestaciones*" que hemos citado, André Parinaud pregunta a Breton: "Parece que usted atribuía... una especie de virtud mágica al encuentro..." A lo que Breton contesta: "Sí, una especie de virtud mágica, puesto que para mí el más alto período que podía alcanzar esta idea de encuentro y la esperanza de su cumplimiento supremo residía, naturalmente, en el amor. No había otra revelación que pudiera compararse con él, Tal vez fuera él, y sólo él, a veces disfrazado, el objeto de esa búsqueda de la cual he hablado..." . Breton Andre, *El surrealismo, punto de vista y manifestaciones*, Barral Ed. Barcelona, 1970 ( pág. 141)

de la escena final de *Gehenna*. La joven objeto de deseo y producto del "encuentro", -aunque no su comportamiento- es familiar a *la mujer*, y en cierta forma también a Beatriz, la guía y salvadora de *Gehenna*, aspecto relacionado directamente con el surrealismo.

## 6. Narrador.

La figura del narrador es una de las diferencias fundamentales entre ambas obras.

**6.1 *Gehenna*** está narrado en primera persona, con lo cual, a pesar del intento de objetividad, el narrador-protagonista es cercano y expone directamente al lector su mundo de subjetividades, dudas, creencias, reflexiones. Podríamos decir que su voz es usada para conferir verosimilitud al relato (su realidad interna), pero también -junto con la reiteración del sueño- es el elemento estructurante de la obra. Podría pensarse, incluso, que este narrador es el alterego del "narrador" de *Poesía negra* y otros textos "teóricos" de la Mandrágora. Su lenguaje es altamente poético y su mensaje, directo, está "informando" de sus angustias sin "cantarlas", apartándose de la lógica, "la más odiada de las prisiones", (como explicita Breton, en *Nadja*). Sin duda *Nadja* es el principal intertexto de esta obra.

**6.2** El narrador de *La Endemoniada* es una mediación fundamental en la novela y es en el lenguaje donde presenta la mayor diferencia con respecto al narrador de *Gehenna*. Todo lo que el narrador de *Gehenna* sugiere poéticamente, este narrador lo explica, razona, comenta con actitud vigilante o protectora, buscando la lógica, el tino.<sup>37</sup> En esta novela, el narrador está dotado de:

- una aparente omnisciencia, la que no se cumple a cabalidad, pues el narrador no sabe todo lo que pasa, aunque por momentos imposta la gravedad de saber mucho más que lo que sucede en el presente.

- juicios valorativos sobre cada elemento que compone la historia, -incluido el comportamiento y el pensamiento del protagonista- controlando, o creyendo controlar las simpatías del lector.

- una cierta distancia respecto a los fenómenos sobrenaturales describiéndolos, a veces, en forma tan "objetiva" como si se tratara de un fenómeno natural.

- una distancia respecto a la trama del relato, cuando asume su papel de cronista de una cierta época en la ciudad de Santiago.

- un poder -aunque en determinados momento solicita su permiso al lector- para relatar sus propias impresiones (su nostalgia sobre ciertas épocas).

---

<sup>37</sup> Pero este punto explicativo no recae sólo en el narrador, uno de los afanes mayores del protagonista es su intento de encontrar una explicación racional para todos los fenómenos sobrenaturales; en este sentido la novela está vinculada al modelo gótico *explicado o ilusorio*, donde todo encuentra una explicación racional y cuya máxima exponente es Ann Radcliffe. En *Gehenna* el narrador no explica los fenómenos sobrenaturales, sólo presenta los acontecimientos, por lo que en la última parte del relato, donde recurre al gótico, se acercaría al modelo denominado como *gótico puro* en la novela gótica, representado por Walpole y Sophia Lee.

- una ironía general, -disfrazada de gravedad- sobre lo que está narrando.
- una ironía sobre el contexto literario (de la narrativa, en este caso) de su época: alusión ridiculizadora del "Obsceno pájaro de la Noche", de Donoso.
- un cierto humor, -en absoluto humor negro- utilizado más que nada para ridiculizar al protagonista.

Desde el inicio, el narrador implica al lector en la percepción de "su" realidad, diferente a la del protagonista -cuando éste se halla dudoso entre sus dos mundos- haciéndonos cómplices en su visión de lo que sería o no atinado en el comportamiento del muchacho. En algunos momentos interviene para explicarnos la ignorancia del protagonista de conocimientos que él posee, pudiendo, a veces, hasta prevenimos sobre el futuro.

Refiriéndose, en algunos pasajes, a su narración como "*crónica*", además de describirnos la modernidad de 1929, nos advierte -nostálgicamente- de sus incomodidades, incluso, proféticamente, de la crisis que sobrevendrá. En la larga reflexión donde el protagonista intenta racionalizar los efectos de su "desatada imaginación", el narrador se introduce opinando sobre lo que sería "prudente" y "sano" frente a lo "malsano" que sería seguir su instinto erótico. En el párrafo en que el joven se despide de la ya deteriorada desconocida, el narrador interviene aclarándonos el recto orden del mundo:

"... ambos sabían ya que tal cosa era imposible, que los muchachos crecen y envejecen por la ley de la vida, y que las hadas corren a encerrarse en los cuentos infantiles, con los pulgarcitos, los gnomos y las sirenas, al oír tocar la última campanada de las doce de la noche". El joven camina sin mirar hacia atrás, eso "le hubiera significado volver, perderlo todo de la vida real y quedarse en el sueño para toda una existencia" (pág. 211). Con este párrafo el narrador clausura el poder de la imaginación, encerrándolo en el espacio de la niñez. Vuelve al reino de las antinomias: la vida real opuesta a la vida imaginada y con ello vuelve a jerarquizar la realidad como "verdad", es decir, le da la espalda al surrealismo. Pero la pregunta que surge es ¿en qué medida?

### **7. Desde el surrealismo ortodoxo a la ironía sobre el surrealismo.**

¿Cuál es el **punto de hablada** que subyace a ambas obras que a la vez las hace confluír y las separa?

¿Qué elementos ha deslizado el autor en *La Endemoniada* que, a pesar de ser considerada como novela objetiva, "*su escritura opera ... como un frottage ... en que el roce de las palabras con las cosas dibuja la sombra o las huellas de otras dimensiones de la historia que el propio narrador no puede aprehender o, más bien, se retrotrae de ellas debido a sus inhibiciones y a la pérdida de sus impulsos originarios de los años, y tardías en que se adscribía al surrealismo*" (Federico Schopf)<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Schopf, op. cit. pág. 35,36.

En un primer nivel, hemos analizado ambos relatos tal como nos lo ha entregado la figura del narrador. Intentaremos aquí volcarnos a un segundo nivel.

Creo que ha quedado demostrado que en *Gehenna* subyacen todos<sup>39</sup>, o casi todos los elementos de la primera época del surrealismo. La obra misma, a pesar de ser un relato, emplea un lenguaje altamente poético además de todas las licencias que no admite un texto narrativo.

No siendo escritura automática, es en sí un texto experimental cuyo modelo constructivo es aplicable a lo que Bürger llama texto **inorgánico**. Teniendo, en ciertos momentos, una relación directa con *Nadja*, su estructura no es un montaje en que las partes son del todo autónomas: hemos visto que un acontecimiento que se reitera en la obra, es parte estructurante de la misma.

Como admitimos anteriormente, aunque es un relato de ficción, en *Gehenna* contiene en forma explícita el programa surrealista de la primera época: remecer el espíritu adormecido de la sociedad, las convenciones y las instituciones burguesas, -incluyendo en ellas a la Literatura- en este caso, mediante la escritura de un relato que no obedece a la lógica convencional de la narrativa.<sup>40</sup>

El autor ha estado todo el tiempo consciente de la reacción del lector que intentará en este texto un interpretación de sentido, el que no existe en términos convencionales, pues parte del sentido profundo que nos reserva el hablante es el shock provocado en el receptor precisamente por falta de sentido. Es aquí donde se logra descubrir la intención de construcción del texto, y ésta, de acuerdo a la teoría de Bürger, va íntimamente ligada al acto de la recepción.<sup>41</sup> "Esta es la reacción que pretende el artista de vanguardia, porque espera que el receptor, privado del sentido, se cuestione su particular praxis vital y se plantee la necesidad de transformarla. El shock se busca como estímulo para un cambio de conducta; es el medio para acabar con la inmanencia estética e iniciar una transformación de la praxis vital de los receptores".<sup>42</sup> Sin embargo, el shock es consumido, afirma Bürger, quedando el carácter enigmático del producto, su resistencia contra el intento de captar su sentido. En lugar de

<sup>39</sup> Dos importantes elementos de que se sirve el surrealismo no están presentes en esta obra: el humor y la ironía.

<sup>40</sup> "El trabajo que Arenas nos ha entregado, a mi ver, no cumple con algunos de los mínimos requisitos del cuento (¿es un diario?)." Miguel Serrano, introducción a *la Antología del verdadero cuento en Chile*, pág. 42.

<sup>41</sup> Para el fenómeno de la recepción, es interesante acotar el momento en que fueron escritas y publicadas ambas obras, aunque el año 38 (año de publicación de *Gehenna*) no era el año del fervor surrealista en Europa, en Chile irrumpe, como hemos visto, con la fuerza provocadora del grupo de Arenas. En cambio, *La Endemoniada* surge, -citando a Federico Schopf- "bastante avanzada la segunda mitad del siglo XX en un ámbito ya ocupado internacionalmente por tendencias artísticas que habían trasladado el foco de la obra de arte desde la subjetividad hacia el mundo objetivo, por ejemplo, en el momento del desarrollo... en literatura de la poesía objetiva y del nouveau roman, que proponía el relato puramente exterior..." (*El Surrealismo en Chile: La endemoniada de Santiago (1969) de Braulio Arenas*, en revista Mapocho N°55, primer semestre de 2004.

<sup>42</sup> Hemos visto cómo el narrador de piensa "en pensamiento" que es **preciso cambiar algo, reformar un vértigo, cualquier cosa**". *Gehenna* en *Antología del verdadero cuento en Chile*, Ed. Be-uve-dráis, (pág. 43)



pretender captar un sentido mediante las relaciones entre el todo y las partes, **hemos intentado descubrir los principios constitutivos del relato**, a fin de encontrar en éstos la clave del carácter enigmático de la creación. La intención de construcción de este relato anómalo, ha sido alcanzar "ese punto" donde los contrarios se unen descubriendo otro nivel de realidad.

### **7.1 El lenguaje en *Gehenna*.**

La importancia del lenguaje ha sido esencial para la construcción del sentido profundo de este relato. Asentado sólidamente en la poesía, recurriendo a las técnicas surrealista ya mencionadas, el lenguaje impone un discurso que une los aspectos objetivos con la intencionalidad del narrador: su voz aseverativa no decae ni un momento, entre ideas de una aparente incoherencia el hablante está imponiendo, mediante imágenes, una estética que no admite réplica. No hay lugar para una voz diferente. El narrador-protagonista, mantiene una voz casi profética enfatizando línea a línea su "verdad", que paradójicamente consiste en dudar de cualquier idea "pragmática" que se asiente sobre la realidad. Escenas de la memoria o el recuerdo no son empleadas retóricamente, tampoco sirven para iniciar una cadena (lógica) de acontecimientos, sino para huir de su origen (real o verosímil) cediendo lugar a escenas ensoñadas, imaginadas.

A pesar de recurrir en momentos a la "objetividad de las observaciones", no es un texto que se inicie a partir de observaciones biográficas, (lugar desde donde parte *Nadja*); en *Gehenna* la intención del hablante es dar al texto una forma de relato fantástico, y ésta se materializa en el último capítulo con un encadenamiento de sucesos que, siguiendo el orden causal y temporal, posibilitará un final cerrado: "En ese momento Beatriz desapareció con furiosidad mágica. Jamás volvería a verla. Yo era el último que restaba vivo".

Sin embargo, y siguiendo la tendencia surrealista, en el último párrafo el hablante deja abierta una puerta: "Pero un convencimiento mortal se apoderó de mí. Es el siguiente: yo comprendí que los hielos me perseguirían siempre, como forma de destrucción siempre eterna y de construcción siempre cambiante, me perseguirían a través de todos mis refugios y de toda mi vida."<sup>43</sup>

### **7.2 El lenguaje en *La Endemoniada*.**

De análisis anteriores, podemos deducir la importancia que para el sentido final de la obra, tiene el lenguaje de esta novela. Delas características del hablante podemos inferir el sentido de la obra: su aparente omnisciencia, sus juicios valorativos, su distancia o tendencia a la explicación de los acontecimientos sobrenaturales, sus racionalizaciones, su irrisión hacia el protagonista son elementos bajo los cuales subyace un juicio valorativo, aún más: un elemento castigador. El joven protagonista de *La Endemoniada* está envuelto en las dudas propias de

---

<sup>43</sup> Arenas, B. *Gehenna*, en *Antología de verdadero cuento en Chile*, pág. 66.

un ser provisto de una desmedida imaginación: hemos visto cómo el narrador explica la mecánica de pensamiento del joven que se traduce, por ejemplo, en una explicación racional de la asociación libre de imágenes, en cuanto a recuperación de imágenes y energías reprimidas que intenta -inconscientemente- el protagonista, un método típicamente surrealista. Las dudas del joven, muchas de ellas existenciales, tienen también ribetes estéticos; sin embargo, ni por un momento se dota al protagonista, menos a su narrador, de la salida por el arte. Se lo induce, más bien, como hemos visto, a la seguridad y cordura de un mundo convencional: adiós al peligro, al terror, a la oscuridad. El lenguaje del protagonista está tan lleno de convencionalismos como el del narrador. En medio del "lenguaje poético" expuesto en la novela por el narrador -en un contexto paródico y lleno de lugares comunes- tanto la joven como el protagonista irrumpen con un lenguaje cotidiano a veces juvenil, a veces extemporáneo, a veces literaturesco.

### **8. El título en *La Endemoniada*.**

El último segmento del análisis, aunque se hará fuera del modelo teórico, es también importante para captar el sentido profundo de la novela *La Endemoniada*. Esta reflexión se refiere al título de la obra: "*La Endemoniada de Santiago*".

El título relaciona esta novela con un acontecimiento que ocurrió entre Santiago y Valparaíso durante el siglo XIX, recogido en el libro "*Demonio y Psiquiatría*"<sup>44</sup> del Dr. Armando Roa. Dicha obra contiene el documento científico *Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago*, publicado el año 1857. A raíz de una serie de comportamientos extraños en una joven de Valparaíso, ésta es encerrada y acusada de estar poseída por el demonio. Sin embargo, antes de declararla poseída, el Arzobispo de Santiago, ciudad donde la muchacha, después de muchas peripecias, termina hospitalizada, ordena al presbítero José Raimundo Zisternas y a ocho personas más, entre seglares y facultativos en ciencias médicas, elaborar respectivos informes acerca de la razón de este comportamiento. La mayoría de ellos negó la posesión diabólica reconociendo una enfermedad natural, sin embargo la muchacha fue sometida a las más humillantes exposiciones mientras duraban sus ataques. Todo esto consta en los informes elaborados. Uno de ellos, el del científico chileno Manuel Antonio Carmona, elabora una teoría sobre la posible naturaleza del diabolismo, intuyendo la existencia de una parte subconsciente de la psique, esto, mucho tiempo antes de las teorías del subconsciente elaboradas por Freud.

En la edición de 1984, publicada en Santiago, que es la que hemos estudiado, no existe ninguna relación fundamental para titular la novela de este modo. Hemos aclarado en páginas anteriores la diferencia que existe entre ambas ediciones (la de 1984 y la de 1969). No es irrelevante que la de 1969 se haya publicado en Venezuela. En la edición de 1969, en el párrafo que elegimos para la comparación entre ambas, la muchacha confiesa al joven que su vida ha sido una constante huida desde los comienzos del cristianismo; "Tú sabes, es enemigo a muerte de las sacerdotisas. Dice que somos hijas del demonio... en los tiempos antiguos

<sup>44</sup> Roa Armando, *Demonio y Psiquiatría*, Ed. Andrés Bello, Santiago, 1974.

...era otra cosa". (pág.112-113). Desde esta explicación de la protagonista, Federico Schopf opina que "sobre esta mínima base -que entrega un tiempo y un lugar- puede pensarse que (la joven) es sacerdotisa de Venus, tal vez prostituta sagrada, cuyos ingresos están destinados a la mantención del templo y del culto... la lucha (del cristianismo) contra el paganismo, continúa Schopf citando a N.P. Lenoir, se dirigía, pues, en primer término contra la sensualidad, que se tenía al mismo tiempo por el pecado mayor. Cuando se lee la antigua literatura cristiana, se tiene a menudo la impresión de que los autores se preocupaban más por los peligros de la carne que por el politeísmo. Pero en realidad no establecía diferencias entre esas fuerzas hostiles, que, a su parecer, tenían el mismo origen demoníaco".<sup>45</sup> Esta alusión de la persecución cristiana a "ciertas mujeres" y la posterior conjetura de Schopf de que indirectamente pueda el personaje aludir a una sacerdotisa pagana, calificada como endemoniada, es lo que falta en la edición que hemos analizado para tener una explicación coherente acerca del nombre de la novela.

En la realidad, y tal como está consignado en el libro de Roa, Carmen Marín fue una joven que sufrió muchísimo, fue expuesta no sólo a quienes debían informar, sino al público en general, para que fueran testigos. Fue calificada como "endemoniada" en el informe del presbítero y no sabemos, después de los sucesos transcritos, qué fue de su vida. En nada se asemeja esta Carmen Marín a la "desconocida" que ofrece eternos placeres de "la carne" al adolescente, salvo por un encuentro sexual -bastante normal en una joven- por el que "la endemoniada", Carmen Marín, podría ser acusada de "prostituta". Lo que tienen ambas mujeres en común es la acusación del cristianismo (en el caso real de la Iglesia Católica) a una mujer con un comportamiento que excede a la virtud del recato (recuérdese la denominación de "pazguata" por parte de la desconocida a la chica virginal) y por eso debe ser castigada o exorcizada o encerrada. Sin este dato crucial, la novela pierde uno de sus más profundos significados, pues todavía estaría conservando uno de los rasgos del surrealismo que era el ataque a la religión.

Este pasaje omitido da mucho más fuerza al sentido de la lucha del joven entre la mujer virginal y la que le ofrece el misterio, el peligro y el terror, ligándolo directamente con un tema clásico representado, entre otros símbolos, por "la mujer de rojo", la "mujer de blanco", desde la época medieval. Tema recurrente incluso hoy: la escena final de la novela, con un narrador describiendo la belleza del jardín y la belleza de la joven, cuando el protagonista una vez sorteado el peligro ha decidido por la vida convencional, tiene una gran semejanza con el final de la película *Terciopelo azul*, del cineasta David Lynch, cuyo tema, con ciertas variantes, es el mismo. El final del film también sucede en un jardín donde, luego de su aventura y rodeado del ambiente familiar, el muchacho toma sol en una reposería, donde la cámara (el narrador) lo sorprende contemplando la belleza del jardín y escuchando la voz de la joven. La muchacha, que en la película sí se ha enterado de las tribulaciones del joven e incluso de su relación erótica en esa parte oscura del mundo en la que se ha involucrado el joven ("¡es un extraño mundo!", es la frase que repetidamente pronuncia al ir descubriendo lo que ocurre en la noche

---

<sup>45</sup> Schopf, F. op.cit. pág. 27.

de un pueblo tan apacible y normal a la luz del día), intuye que todo volverá a ser normal cuando los petirrojos vuelvan a aparecer. Efectivamente en la escena final un petirrojo se posa en el alféizar de la ventana, la chica se llena de felicidad, todo se envuelve en un clima de armonía y seguridad. Sin embargo el petirrojo lleva algo en su pico, es un pequeño insecto que lucha desesperadamente por su vida.

### Capítulo III.

#### ***A modo de conclusión.***

Hemos intentado utilizar las herramientas de nuestro modelo de análisis en la forma más exhaustiva posible para llegar al punto que nos habíamos propuesto, esto es, establecer la comparación **del sentido de ambas obras** acudiendo al principio de **constitución** de las mismas.

Resumiendo: la historia, en su línea argumental, tal como lo hemos visto, es similar en ambas; sin embargo, su tratamiento es decir, la perspectiva, es diferente: En *La Endemoniada*, el autor -mediante el uso de una forma narrativa determinada, temporalidad, causalidad, personajes, narrador, etc.- da un tratamiento paródico a un tema (la indistinción jerárquica entre sueño y realidad, fundamental en el surrealismo), que en *Gehenna* -mediante su disposición, uso no convencional de tiempo, sucesión, espacio, personajes, lenguaje- está tratado con la mayor seriedad, sin ninguna distancia..

En *La Endemoniada*, el relato progresivo de una serie de acontecimientos que van desde la salida del hogar hasta la vuelta al mismo nos hace ver la configuración del mundo que se abre a un adolescente que obedece al llamado de su deseo. Su inocencia unida al vértigo por el abismo, dudas, falta de sentido de la realidad, desmesurada imaginación, - características connotadas negativamente- son conceptos extraídos del surrealismo que, con otro tratamiento, han ejemplificado la "profesión de fe" hacia el movimiento del hablante de *Gehenna*.

Como hemos visto, el principio constitutivo de *Gehenna* sería "cuajar" en una obra de arte los principios fundamentales del surrealismo, los que son fáciles de entrever en la obra. Teniendo -en forma implícita y explícita- muchos de los principios surrealistas, *La Endemoniada* ha sido leída como "una obra de juventud", enfatizando el aspecto de la iniciación sexual de un adolescente, y haciendo -de paso- mención a los elementos extraños a la "novela objetiva" -los aspectos surrealistas y de la novela gótica- como referentes extemporáneos que confieren una singularidad "simpática" a la misma.<sup>46</sup> Sin embargo, en la contratapa de la edición que hemos analizado hay un alcance irónico: la novela es "*Como se verá, un acontecimiento lo más simple del mundo.*" Terminando con la frase apelativa:

*Novela no para todos  
pero sí para algunos*

---

<sup>46</sup> "La clásica iniciación amorosa de los muchachos a los dieciséis años. Esta vez, es una iniciación con calosfríos, estornudos, piscinas temperadas... casas encantadas, mantis religiosas, jardines palúdicos... Todo esto, más una señorita casi por completo misteriosa, *un alma errante*, como se decía por aquellos días...", dice la contratapa de la Editorial la Noria, en la edición de 1984.

Antes de llegar a las conclusiones definitivas de esta hipótesis, haremos una pequeña digresión, la que tiene que ver con la convergencia o distancia entre las perspectivas de las obras analizadas. Para ello tomaré las palabras del escritor argentino Cesar Aira<sup>47</sup> en su libro *Alejandra Pizarnik*<sup>48</sup>

Aira piensa que la Primera Guerra ha dado una causalidad histórica a un nihilismo ya existente y esa maduración colectiva del nihilismo es lo que, en palabras de Breton “*tuvo en común la actitud surrealista con la de Lautréamont y Rimbaud y que de una vez por todas encadenó nuestro destino al de ellos*”. Lautreamont y Rimbaud, al igual que Nerval antes y Jarry después, habían elaborado su causalidad individualmente a partir de sus historias personales, a modo de “casos clínicos”, mientras que los surrealistas tomaban la causa (el “guión de su puesta en escena”) de la historia, usada como dispositivo de verosimilización. Es decir, los surrealistas se proponen como otros tantos Rimbauts y Lautreamonts de la *realidad*, historizados y explicados y por ello legitimados. Así se piensan a sí mismos y esto es lo que hace del surrealismo un sistema de lecturas, y lo que hace de cada surrealista un doble histórico de los grandes poetas del pasado.

**La exigencia de pureza**<sup>49</sup> viene implícita en esta actitud, aunque ha cambiado de lugar, dice Aira: lo que antes se había dado de modo natural como un dato más que se comprueba a posteriori, ahora tenía que ser vigilado por una conciencia crítica moral. La curiosidad biográfica se exagera en los modelos porque en ellos **sólo un máximo de pureza** puede garantizar en sus descendientes la fusión completa y revolucionaria de vida y poesía... esta exigencia llegó en Breton, piensa Aira, a extremo de caricatura “... *debemos desconfiar del culto a los hombres, por aparentemente grandes que sean. Aparte uno solo, Lautreamont, no veo ninguno que no haya dejado algún rastro equívoco a su paso*”. (Segundo Manifiesto).

El desdoblamiento (el gran poeta del pasado y el surrealista que lo encarna en términos colectivos, o históricos) tiene algo de autopreservación. Todos los poetas del panteón elaborado por los surrealista murieron jóvenes, lo que parece coherente con lo que Aira llama la “elaboración individual del nihilismo”. Los surrealistas fueron todos longevos, y el autor piensa que lo que los preservó fue este “prudente desdoblamiento”, en tres niveles: el muerto, el joven que ellos mismos fueron en el momento de hacer la decisión, y el señor burgués que seguía publicando plaquettes de lujo y coleccionando arte hasta su vejez. **La pureza consistía en mantener intacto dentro de ellos al joven poeta que habían sido.**

La operación tiene su correlato en el procedimiento. La juventud del poeta se equivale a esa frase que sale del sueño, perfecta y pura: objetiva. A partir de ella el poeta puede seguir escribiendo, “encadenar”, ya en términos subjetivos, vigilado por la conciencia crítica estética y moral.

<sup>47</sup> (Aira, 1949), ha publicado entre otros relatos: *La liebre, El llanto, La prueba, El Volante, Ema la acautiva, Una novela China. Entre sus ensayos figuran: Copi, Las tres fechas, Edward Lear.*

<sup>48</sup> Aira, César, *Alejandra Pizarnik*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires, 1998.

<sup>49</sup> El énfasis es nuestro.

Esta reflexión de Aira nos hace dar una segunda mirada a la primera conclusión sobre este trabajo, en el sentido que la perspectiva del hablante de *la Endemoniada* relativiza -junto con su débil y oscilante protagonista- al asertivo hablante de *Gehenna*; es decir, el hablante de *La Endemoniada* reniega, se aparta, descrea de la pureza "del joven poeta" -símil del narrador-protagonista de *Gehenna*-, de sus creencias y finalmente su mirada hacia el mundo. Reniega, pero a la vez siente una gran nostalgia por ese hablante. En el segmento final de la novela el narrador reflexiona: "Afuera, en la enramada, los pájaros glosaban con sus cantos la belleza del mundo mientras nuestro protagonista glosaba con sus miradas la gloria de esa muchacha que esta sentada frente a él en la mesa, en aquella mañana, en aquella juventud". Pareciera ser otra de las frases convencionales con que el narrador quiere ironizar cualquier aproximación romántica. Sin embargo, la nostalgia de ese mundo situado en el pasado-"aquella juventud"-, remite al lector a otra nostalgia, más allá de las obras que estamos analizando, pero también dentro de ellas (retomando la opción surrealista de la poesía como experiencia vivida): "*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?*" dice el autor, Braulio Arenas, contestando una pregunta, el año 1975, sobre lo que significó para él la Mandrágora. Pero, por otra parte, reconoce que ese nombre es más que nada 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*". Sabemos que eso él no lo cumplió.

Aira nos habla del desdoblamiento de los longevos surrealistas a fin de preservar su discurso, su opción. Braulio Arenas también fue longevo -en comparación a sus amigos de la Mandrágora, a excepción de Gómez -Correa. Sin embargo, para él no operó este desdoblamiento:

"En realidad, a lo largo de toda mi existencia, he intentado siempre buscar la manera que más me acomodara. Se podría decir que yo no busco: me busco. Cuando esta manera corre el riesgo de convertirse en manierismo, entonces la abandono. Cuando comprendí que me repetía en textos automáticos, como un burro dando vueltas en la noria, entonces escribí el **Discurso del gran poder**, sujeto este poema a un orden arquitectónico. Escribí novelas sentimentales: **Adiós a la familia**, novelas de asuntos bíblicos: *La promesa en blanco*, novelas de locura: **El laberinto de Greta**, novelas experimentales (¡qué palabra más idiota!): *Los esclavos de sus pasiones*, novelas negras, góticas o del terror: **El castillo de Perth**, novelas de sueño: **Berenice: la idea fija**, novelas de adolescencia: **La endemoniada de Santiago**, poemas geográficos, hice collages (esperando una jubilación que nunca llega por mi ineficacia para haber conseguido un puesto público), etc., etc.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> "*La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda*"-Braulio Arenas contesta las preguntas de Stefan Baciu.. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso. 1979. pp. 33-38

Luego de esta, bastante larga, digresión, volvemos a la frase de la contratapa:

*Novela no para todos  
pero sí para algunos*

Nos preguntamos: ¿Quiénes son, para Arenas, estos "algunos"?

Creo que los elegidos podrían estar representados por un nombre: Enrique Gómez-Correa, el único "longevo" que siguió fiel a la Mandrágora y al Surrealismo.<sup>51</sup> Quizá Gómez-Correa, y los nombres que él representa, podrían ser los receptores de esta novela, quienes, tal vez, serán los únicos que podrán leer la nostalgia (de Arenas) por esa juventud del año 1929 :

"Evoco a Rosamel del Valle, en 1929. Circulaba entonces, por la calle, un oxígeno de refrescante juventud. Concurría con él a la Librería Francesa, y ahí adquiriríamos, en su momento, los libros y las revistas surrealistas. Rosamel publicó ese año su *País blanco y negro* de admirable consonancia con el "lugar metafísico" de *Nadja* o de *Le paysan de Paris*. Sitúo a Rosamel del Valle, y asimismo a José Antonio Ramos Sucre y a José María Eguren, en la plenitud de la "atmósfera" surrealista."<sup>52</sup>

Como hemos visto, los acontecimientos en *la Endemoniada* no ha sido suficiente para remitirnos al sentido profundo que constituye esta novela; ha sido más bien el papel del oscilante y débil narrador el que nos ha inducido a creer que, a pesar de su renuncia explícita al surrealismo, el autor sigue en busca de "ese punto" donde los opuestos (el hablante de *Gehenna* que quiere provocar en el lector burgués un cambio profundo y el de *La Endemoniada*, que no quiere perturbar sus valores, no quiere inquietarlo<sup>53</sup>) se juntan en un sentido muy oculto: el desprecio, la ironía se unen (sin fundirse, sin perder su identidad) a la nostalgia de una atmósfera -juvenil, pura- en que la poesía no era sólo expresión, sino actividad del espíritu capaz de transformar el mundo.

---

<sup>51</sup> Tal vez tuvo las facilidades, como Diplomático, para ser "ese señor burgués" que en su interior mantiene viva la pureza de su juventud; opción que Arenas no tuvo, esperando, aún el año 77, esa jubilación que no llega.

<sup>52</sup>"*La Mandrágora opera con la virtud de una leyenda*"-Braulio Arenas contesta las preguntas de Stefan Baciu. Entrevista realizada por Stefan Baciu, en *Surrealismo Latinoamericano*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso. 1979. pp. 33-38

<sup>53</sup> No quiere inquietar al lector ni provocar a las instituciones de la época (de esta segunda edición: 1984, plena dictadura, valores retrógrados, hipocresía)- esperando, a falta de jubilación, el Premio Nacional.



## Anexo I

### El Surrealismo.

#### 1. **Definición del concepto de surrealismo desde su génesis en la vanguardia europea de principios del siglo 20.**

André Breton definió, en el Primer Manifiesto -“de una vez y para siempre”<sup>54</sup>- la palabra *surrealismo*, arrogándose el derecho a usarla “en el sentido que nosotros le damos, ya que nadie puede dudar que esta palabra no tuvo fortuna, antes que nosotros nos sirviéramos de ella”<sup>55</sup> y efectuando, un homenaje a Apollinaire, poeta que por primera vez había utilizado las palabras *surréaliste* y *surréalisme*, en el título de su obra *Les Mamelles de Tiresias, drame surréaliste*, de 1917.<sup>56</sup>

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. Enciclopedia, Filosofía: el surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismo psíquicos, y a sustituirlos en la resolución de los principales problemas de la vida.<sup>57</sup>

Desde una perspectiva histórica, para algunos críticos los orígenes del surrealismo se remontan a París en 1922, en circunstancias que André Breton, junto Junto a Louis Aragon y Philippe Soupault fundan la revista *Littérature*. Allí empieza a referirse Breton a la escritura automática -la que brota del pensamiento sin ningún control de la razón ni de la moral- y allí publica, en colaboración con Soupault, "*Los campos magnéticos*" (1920), que es el primer texto de esa característica. Al año siguiente constituyen el núcleo fundador de "*La Revolution surréaliste*", programa que enfatiza la necesidad de cambiar la vida.<sup>58</sup>

<sup>54</sup> Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 44

<sup>55</sup> Breton, André, op. cit. pág. 44.

<sup>56</sup> En una carta de Apollinaire a Paul Dermée en que se refiere a un nuevo modo de representación de la realidad en literatura al que conviene mejor la palabra *surrealisme* que *surnaturalisme* que había empleado antes. Esta última expresión tiene antecedentes definidos de uso en de Gérard de Nedval, quien por lo demás se remite a los alemanes, y en Thomas Carlyle, *Sartor Resartus* (1833-1834). (Goic, Cedomil. *El surrealismo y la literatura iberoamericana*. "Revista Chilena de Literatura n° 8" abril 1977, pág 9.)

<sup>57</sup> Breton, André, *Manifiestos del Surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, pág. 44.

<sup>58</sup> André Breton había nacido en Tinchebray-Orne (Francia), el 18 de Febrero de 1896, en el seno de una familia de clase media. Desde temprano se interesó en la medicina y en la psiquiatría, puesto que para él poseían un gran valor las palabras o frases que surgían de la mente en un estado de adormecimiento o durante los sueños y todos los aspectos relacionados con el subconsciente humano. Dentro de su desarrollo profesional trabajó en hospitales de la ciudad de París, que bullía de intelectualidad y donde se gestaban importantes movimientos de vanguardia. Breton fue uno de los pioneros del movimiento psiquiátrico. Desde los 19 años, enfocó sus trabajos de neurocirugía de acuerdo a los postulados teóricos de Sigmund Freud.

Para el crítico Cedomil Goic<sup>59</sup>, el concepto surrealismo en su sentido histórico, para la literatura latinoamericana, tiene una “rara inestabilidad”, designando a un grupo de escritores que se agrega y desagrega fácilmente y cuya actividad queda regulada y aparece públicamente en manifiestos, polémicas, exposiciones y violentas recusaciones, pero del que también queda, como lo más permanente, un conjunto de obras, un corpus literario surrealista.

En el mismo texto del Primer Manifiesto, además de citar una lista de poetas que adscriben (como “profesión de fe”) al Surrealismo absoluto (Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, etc.), Breton, traza una visión que incluye nombres de un buen número de poetas que podrían pasar por surrealistas: Dante, Shakespeare en sus mejores momentos, Swift, Sade, Chateaubriand, Poe, Baudelaire, Rimbaud, Reverdy, Roussel y otros. El sistema surrealista se convertiría, en instrumento para detectar estilos semejantes en el pasado y para establecer las zonas de convergencia con tendencias contemporáneas disímiles. El catálogo de autores tiene la fuerza de una constatación intersubjetiva que da valor de conocimiento a la presencia de la surrealidad. Definida así, ofrece, por una parte una etimología precisa y una carga semántica inicial más o menos inequívoca.

El surrealismo se enmarca dentro de los movimientos de vanguardia surgidos en la primera mitad del siglo XX. Para muchos, sus raíces están en el movimiento dadaísta, cuyos participantes son activos militantes contra una cultura y un sistema de valores que conduce a la guerra y autodestrucción. Pero Dadá fue más que nada un movimiento juvenil, totalmente negador, que sentó las bases de nuevos principios creadores y una estética revolucionaria. Ésta será continuada por los surrealistas. Lo que en Dadá y en otros movimientos vanguardistas había constituido solamente una ruptura, para Breton fue el fundamento de una actividad creadora distinta y de una nueva concepción de mundo, del hombre y de los medios de expresión: para el surrealismo el arte es un modo de expresión vital en el hombre.

... será preciso convenir que el surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible, y que el logro o el no logro de tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico... Todo induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incomunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser vistos como contradicciones. De nada servirá intentar hallar en la actividad surrealista un móvil que no sea el de la esperanza de hallar este punto<sup>60</sup> (A. Breton).

Uno de los puntos más importantes de la perspectiva surrealista es la desacralización de la poesía y del poeta. A este respecto Federico Schopf nos recuerda que Max Ernst fue *quien más tajantemente formuló esta terrenalización del artista*, en su prólogo a un catálogo de pinturas surrealistas en 1934.

<sup>59</sup> Goic, Cedomil., op. cit. pág. 6.

<sup>60</sup> Breton, Segundo Manifiesto, op. cit, pág. 162.

La última superstición que -como triste residuo del mito de la creación- conservaba aún el ámbito de la cultura occidental, era la patraña de la creatividad del artista. Uno de los primeros actos revolucionarios del surrealismo fue atacar este mito con todos los medios objetivos y del modo más enérgico posible. Para tener éxito, insistió en el papel pasivo de autor dentro del mecanismo de la inspiración poética y desenmascaró todo control activo de la razón, la moral o las consideraciones estéticas... Puesto que, según se sabe, todo hombre normal (y no sólo el artista) lleva en el subconsciente un acervo inagotable de imágenes sepultadas, es cuestión de armarse de valor o de un procedimiento liberador (como la *écriture automatique*) para sacar a luz "imágenes" no falsificadas por controles de ninguna especie, y cuyo encadenamiento pueda calificarse de conocimiento irracional u objetividad poética" (Max Ernst)<sup>61</sup>

## 2. Concepción de La Poesía.

Todo lo que el surrealismo piensa del arte se resume en su concepción acerca de la poesía como esencia del lenguaje, el lenguaje de lo inexpresable. La poesía es el camino que libera al hombre y esta liberación debe comenzar por "el vertiginoso descenso en el interior del espíritu".

El hombre propone y dispone. Tan sólo de él depende poseerse por entero, es decir, de mantener en estado de anarquía la cuadrilla de sus deseos, de día en día más temible. Y esto se lo enseña la poesía. La poesía lleva en sí la perfecta compensación de las miserias que padecemos...y también puede actuar como ordenadora... Preocupémonos tan sólo de practicar la poesía ¿Acaso no somos nosotros, los que ya vivimos de la poesía quienes debemos hacer prevalecer aquello que consideramos nuestra más vasta argumentación?<sup>62</sup> (A. Breton).

La poesía es parte viviente del hombre que se desprende para hacerse objetiva y concreta, es algo que trasciende de los límites del hombre como individuo, afirma Aldo Pellegrini, poeta surrealista argentino en la Introducción a su *Antología de la Poesía Surrealista*<sup>63</sup>. En la poesía participa la totalidad del ser, así lo experimentaron Artaud, Daumal y otros poetas ligados al movimiento. Su afirmación a la vida por exaltación de lo erótico proclama para ellos la dignidad de la vida inmediata, libre en consonancia con la alta jerarquía del deseo. Así, los surrealistas emprenden su lucha contra una moral absurda, producto de una religión petrificada en dogmas.<sup>64</sup>

El espíritu burgués es el centro de los ataques surrealistas, ya que tiende a deformar los valores tanto estéticos como culturales. La poesía no sólo es mecanismo de liberación sino

<sup>61</sup> Max Ernst, en *Was ist Surrealismus* (1934). Prefacio al catálogo de una exposición en Zürich, citado por Federico Schopf en *Del Vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. Lom, Santiago, 2000 (1a. ed. Bulzoni 1986), pág. 220.

<sup>62</sup> Breton, op. cit. pág. 35.

<sup>63</sup> Pellegrini, Aldo, *Antología de la poesía surrealista*, Compañía General Fabril Editores, Buenos Aires, 1961, pág. 16.

<sup>64</sup> Pellegrini, op. cit. pág. 16.

también método de conocimiento, pues los poderes del espíritu pueden ir más allá del mundo de lo aparente.

El poeta surrealista ocupa la imaginación de un modo particular: elimina toda traba racional, para ello recurre al automatismo:

Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; ahí es donde radica en su mayor parte, el interés del juego surrealista.<sup>65</sup> (A. Breton).

Recurre al material de los sueños, a los estados crepusculares, delirantes, también a las aproximaciones insólitas, esto es, captar relaciones que la razón jamás hubiera sospechado; la imagen resultante tiene un evidente carácter arbitrario, una enorme dosis de contradicción, paradojas, unión de los contrarios, identidad de los opuestos.

No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional se desarrolla, después, débilmente... sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, ... sea porque dé risa<sup>66</sup> (A. Breton)

Del contenido de los sueños no le interesan las imágenes oníricas por su posibilidad de ser interpretadas, sino por su calidad en sí, su pureza, autenticidad.

"En el instante en que el sueño sea objeto de un examen metódico o en que, por medios aún desconocidos, lleguemos a tener conciencia del sueño en toda su integridad... o en que su curva se desarrolle con una regularidad y amplitud hasta el momento desconocidas, cabrá esperar que los misterios que dejen de serlo nos ofrezcan la visión del gran Misterio. Creo en la futura armonización de estos dos estados, aparentemente tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, en una sobrerealidad o surrealidad, si así se le puede llamar. Esta es la conquista que pretendo, en la certeza de jamás conseguirlo...<sup>67</sup>" (A. Breton).

Al utilizar el azar, se enfrenta con la excepción, con lo que está fuera de las normas. Aquello que la casualidad, lo accidental, y más que nada la coincidencia aportan al hombre puede tener un significado y una importancia excepcional.

<sup>65</sup> Breton, op.cit. pág. 49

<sup>66</sup> Breton op.cit, pág. 59-60

<sup>67</sup> Breton, op cit. pág. 30

Todo medio es bueno para dar la deseable espontaneidad a ciertas asociaciones. Los papeles pegados de Picasso y de Braque tienen el mismo valor que la inserción de un lugar común en el desarrollo literario del estilo más laboriosamente depurado. Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos de títulos recortados de los periódicos diarios:

poema

Una carcajada  
de zafiro en la isla de Ceilán

**Las más hermosas escamas**

tienen matiz agostado  
bajo los cerrojos <sup>68</sup>

El humor es muy común en su obra, ya que representa la protesta contra el orden convencional, la acción corrosiva del espíritu sobre un mundo hipócrita. El humor se alimenta de todas las formas de lo arbitrario y absurdo. También aparecen en sus obras elementos antipoéticos en íntima fusión con los poéticos. Esta fusión de elementos aparentemente contradictorios –como la vida misma– es la característica que establece la distancia entre la poesía surrealista y la poesía pura, considerada por ellos como una construcción decorativa y vital.

Su intento mayor consistió en borrar los límites entre la literatura y la vida, con un inicial menosprecio por la literatura; sin embargo, un decantamiento y revisión de lo que en un principio parecía un poco un artilugio retórico de la poesía nueva se transformó en el indicio de una institución, de un conocimiento poético de la realidad y la literatura, la poesía, como un lugar surrealista de este conocimiento.

### **3. Análisis de las principales características del surrealismo inicial, su evolución y su importancia en la literatura posterior.**

#### **3.1 La libertad, el amor, lo maravilloso.**

Todo lo que el surrealista considera esencial en el hombre –en su lenguaje, la poesía– se resume en los términos de la *libertad, el amor, lo maravilloso*. La poesía es el camino que libera al hombre. Ella prepara la *libertad* integral del hombre. La liberación debe comenzar por la liberación espiritual y para ello Breton aconseja un procedimiento de índole poética: “el vertiginoso descenso en el interior del espíritu”.

---

<sup>68</sup> Breton, op. cit, pág. 63

...la ideología del surrealismo tiende simplemente a la total recuperación de nuestra fuerza psíquica por un medio que consiste en el vertiginoso descenso al interior de nosotros mismos, en la sistemática iluminación de zonas ocultas, y en el oscurecimiento progresivo de otras zonas, en el perpetuo pasear en plena zona prohibida...<sup>69</sup> (A. Breton).

El *amor* es para los surrealistas la pasión que exalta todos los mecanismos de la vida. El amor y la libertad son términos intercambiables.

Al *sentido común*, heredado como *sentido crítico* y considerado por Breton como una de las mayores trabas al desarrollo de las especulaciones intelectuales, los surrealistas oponen “la apetencia de lo maravilloso, tal como resulta enseñado desde la infancia”:

Totalmente contra la corriente, con una violenta reacción contra el empobrecimiento y la esterilidad de las formas de pensar que eran el resultado de varios siglos de racionalismo, nos encaminamos hacia lo maravilloso y lo preconizamos de modo incondicional. Una frase del *Manifiesto* de 1924 es bastante perentoria a este respecto: “Resaltémoslo: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso del tipo que sea, es bello, no hay nada maravilloso que no sea bello”. (A. Breton)<sup>70</sup>

Lo *maravilloso* es una afirmación de la amplitud de lo real, que abarca el mundo visible (al que tienen acceso nuestros sentidos) y el mundo invisible. La fuente de lo maravilloso es la vida misma. No sólo es mecanismo de liberación también es método de conocimiento; pues los poderes del espíritu pueden ir más allá del mundo de lo aparente.

### 3.2 Técnicas surrealistas.

En primer lugar, el poeta surrealista ocupa la *imaginación* de un modo particular: para permitirle mayor la mayor amplitud de acción, la total espontaneidad, elimina toda traba racional. Mediante la imaginación crea un lenguaje en que la imagen es el elemento fundamental, donde tienen igual validez los mundos de lo imaginario y lo real, para ella ambos mundos se entrecruzan y confunden.

La unión de dos realidades alejadas ha sido designada con el nombre de *aproximaciones insólitas*, las que constituyen un símbolo de la unión de contrarios, de la identidad de los opuestos, método que surgió de la frase de Lautréamont en *Los cantos de Maldoror* “Bella como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección”.

..de la aproximación fortuita de dos términos ha surgido una luz especial, *la luz de la imagen*, ante la que nos mostramos infinitamente sensibles. El valor de la imagen está en función de la belleza de la chispa que produce (...) Fuerza es reconocer que los dos términos de la imagen no son el resultado de una labor de deducción recíproca, llevado a cabo por el espíritu con el fin de producir la chispa, sino que son productos simultáneos de la actividad que yo denomino surrealista, en la que la razón se limita a constatar y a apreciar el fenómeno luminoso (...) cabe decir que, en el curso vertiginoso de esta escritura, las imágenes que aparecen constituyen la única guía del

<sup>69</sup> Breton, Segundo Manifiesto, en *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Madrid, 1969., pág. 178.

<sup>70</sup> Breton, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barral editores, Barcelona, 1972.

espíritu. Poco a poco, el espíritu queda convencido del valor de realidad suprema de estas imágenes. Limitándose al principio a sentirlas, el espíritu pronto se da cuenta de que estas imágenes son acordes con la razón, y aumentan sus conocimientos. El espíritu adquiere plena conciencia de las ilimitadas extensiones en que se manifiestan sus deseos, en las que el pro y el contra se armonizan sin cesar, y en las que su ceguera deja de ser peligrosa.”<sup>71</sup> (A. Breton)

El **automatismo** constituye la herramienta esencial de la poética surrealista, pero no es simplemente sinónimo de surrealismo sino sólo una técnica, pues el surrealismo implica una concepción de mundo. Es similar a la asociación libre usado por Freud: abrir las puertas del inconsciente para permitir su expresión directa, sin la censura de la razón; la diferencia es que en el automatismo se aprovecha su calidad creadora para captar -el subconsciente- en su estado primero gracias a la espontaneidad del método. “Lo que cuenta -afirma Pellegrini- en un texto automático no es el documento en sí, ni su posibilidad de ser interpretado, sino el hecho de constituir un paisaje total (...) de esa zona del espíritu que ningún mecanismo especulativo puede dar a conocer en toda su belleza y violencia primitiva, en su grandeza y esplendor original del material para captarlo en estado naciente.”<sup>72</sup>

Para que esta escritura sea realmente automática, es preciso, efectivamente, que el espíritu haya logrado situarse en unas condiciones de relajamiento y distanciamiento del mundo exterior, tanto en relación con las preocupaciones individuales de orden utilitario como de orden sentimental o de otro tipo, que pasan por ser más del dominio del pensamiento oriental que del occidental y suponen, por parte de este último una tensión, un esfuerzo aún más prolongado. Aún actualmente, me parece incomparablemente más simple, menos incómodo, satisfacer las exigencias del pensamiento reflexivo que poner en disponibilidad total este pensamiento, de modo que sólo se pueda oír “lo que dice la boca de la sombra” (Breton)<sup>73</sup>

Breton y Soupault utilizaron esta técnica en textos muy tempranos aparecidos en la revista *Littérature*, y luego, en varios textos escritos en conjunto, uno de ellos es “*Campos magnéticos*”. Desde entonces fue usada frecuentemente por los surrealistas. En su *Tratado de estilo*, Aragon interpreta el automatismo diciendo que “el surrealismo es la inspiración reconocida, practicada y aceptada. No ya como una visita inexplicable sino como una facultad que se ejerce (...) El fondo de un texto surrealista importa en el más alto grado, pues es el que le concede su inestimable carácter de revelación”.<sup>74</sup>

**El material onírico**, las imágenes producidas en los sueños, forman parte importante de la técnica surrealista, representa un contacto con el mundo profundo del espíritu cuyo contenido debe explorarse.

En sus creaciones los poetas surrealistas utilizan frecuentemente el **azar**. Al emplear este mecanismo ponen en juego ciertas afinidades ocultas entre el hombre y el mundo que entrarían en el dominio de los mecanismos mágicos.

<sup>71</sup> Breton, Primer Manifiesto, en *Manifiestos del Surrealismo*,. Guadarrama, Madrid, 1969 pág. 59.

<sup>72</sup> Pellegrini, op.cit. pág. 23.

<sup>73</sup> Breton, *El surrealismo: punto de vista y manifestaciones*. Barral editores, Barcelona, 1972. pág. 85

<sup>74</sup> Pellegrini, op. cit. pág. 24

Como hemos dicho anteriormente, el **humor** casi siempre presente en sus obras, representa la protesta contra el orden convencional. Frente al humor se resquebrajan las normas y principios, dejando en evidencia el sistema de falsos valores que rige a la sociedad. El humor actúa sobre la seguridad del espectador removiendo todos sus fundamentos. En su categoría extrema, el humor negro adquiere aspectos de ferocidad y crudeza inigualables. Para Breton el humor se alimenta de todas las formas de lo arbitrario y de lo absurdo. Al humor se puede vincular la presencia de elementos antipoéticos junto a elementos poéticos, esta fusión de elementos aparentemente contradictorios, vitaliza la obra poética ofreciéndonos una síntesis de lo que sucede en la vida misma.

En la introducción que hace Breton a su “*Antología del humor negro*”, recurre a la concepción que Freud tiene del humor.

Según él, el secreto de la actitud humorística residiría en la posibilidad para algunos seres de retirar de su *ego*, en caso de grave peligro, el acento psíquico, para depositarlo en su *superego*, concibiendo genéticamente a este último como heredero de la instancia parental (“el *superego* mantiene a menudo al *ego* bajo una severa tutela, continúa tratándolo como en otro tiempo los padres –o el padre- trataban al niño”).<sup>75</sup>

A pesar de ciertas aprensiones que le depara esta conceptualización, Breton opta por utilizar, respecto al humor, la terminología freudiana. Y luego, refiriéndose a su selección de los autores, agrega su propia concepción del humor negro:

El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado –el eterno sentimentalismo sobre fondo azul- y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía...<sup>76</sup>

#### **4. Evolución del surrealismo.**

Para analizar el desarrollo y la evolución que tuvo este movimiento, tomaremos en primer lugar la clasificación hecha por Aldo Pellegrini. Para este autor, el surrealismo podría dividirse en periodos de acuerdo a sus crisis internas. Las fuertes personalidades que reunió este movimiento unidas por el objetivo común de cambiar la vida, chocaron frecuentemente por la forma de conseguir tal objetivo.

De la experiencia de Breton, denominada surrealismo ortodoxo, algunos (Aragon, Naville y más tarde Tzara y Eluard) se marginaron para seguir manifestando su disconformismo en la revuelta de tipo político-social. Otros (Artaud), cargados por un pesimismo integral, consideraron que el problema quedaba reducido al hombre en sí, marginándose de toda acción social. Otros adoptaron una posición más literaria, renunciando también a la acción.

<sup>75</sup> Breton, *Antología del Humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991, pág. 12.

<sup>76</sup> Breton, op.cit. pág. 13



Tanto si se trata de la firme intención de romper el racionalismo cerrado, como de la contestación absoluta de la ley moral en curso, así como también del proyecto de liberar al hombre mediante la utilización de la poesía, del sueño, de lo sobrenatural, o del afán de promover un nuevo orden de valores, en todos estos puntos nuestro acuerdo era total. Pero sobre los medios para lograrlo, no dejaron de presentarse algunas divergencias, derivadas de la complejidad psicológica de cada uno de nosotros. (Breton)<sup>77</sup>

El surrealismo contenía, según Pellegrini, un fermento interior que tendía a desintegrarlo, "y que sólo la fuerte personalidad, el fervor increíble de Breton, pudieron mantener en actividad hasta el presente, haciendo que constituyera en todo momento un estímulo vital y esencialmente ético para el disconformismo que distintas generaciones jóvenes sintieron en Francia y en el extranjero"<sup>78</sup>

El hito que podría ubicar el comienzo del pensamiento surrealista es el manifiesto *Lachez tout (Dejad todo)*, aparecido en el número 2 de la segunda época de la revista *Littérature*. Ese manifiesto señala la ruptura con el dadaísmo y la iniciación del nuevo movimiento. La época comprendida desde entonces hasta 1924, fecha de fundación de "La Revolution Surrealiste", puede considerarse como un periodo preliminar de experiencias. Se desarrollan las expresiones automáticas, que se habían iniciado en 1920, con *Los campos magnéticos*, escrito por Breton y Soupault. Se realizan experiencias de creación verbal en trance hipnótico o mediúmnico iniciadas por Crevel y desarrolladas especialmente por Desnos.

El esbozo de la actividad que, a partir del mes de marzo de 1919, debía dar sus primeros frutos en *Littérature*, hacer explosión rápidamente en Dadá y transformarse totalmente para desembocar en el surrealismo, data de nuestros primeros encuentros con Soupault y Aragon.(...) En aquel momento todos estábamos de acuerdo en creer que teníamos frente a nosotros una gran aventura. "Abandonadlo todo... Id por los caminos": ese era mi lema de exhortación de esa época (...) y por otra parte ya había llegado el momento de que descubriéramos un terreno electivo. Este terreno era el del sueño provocado, o hipnótico, a cuya experimentación íbamos a entregarnos cada noche durante meses (...) en mí perduraba un vivo interés, aunque desafiante, por una parte de la literatura psicoanalítica orientada o articulada sobre esta enseñanza... Todo esto debe relacionarse y conjugarse con mis otras formas de ver, bajo la admiración entusiasta que tenía por Freud, y que no dejé de tener. (A. Breton)<sup>79</sup>

**4.1 El primer periodo** del surrealismo como movimiento propiamente tal, se extiende desde la aparición de la revista *La Revolution surréaliste*, en 1924 hasta la publicación del número 12 y último en 1930, que contiene el Segundo manifiesto de Breton.

Tanto el Primer Manifiesto, de 1924, como el Prefacio a la reimpresión, de 1929, contienen las bases de lo que sería una suerte de "sistematización" de este pensamiento que pretende distanciarse de todo lo que impida la libertad absoluta del ser humano en su condición pensante y ejecutante: la razón y su discurso coherente.

<sup>77</sup> Breton, op. cit. *El surrealismo: punto de vista y manifestaciones*. Barral editores, Barcelona, 1972. pág. 108.

<sup>78</sup> Pellegrini, op. cit. pág. 27.

<sup>79</sup> Breton, op.cit. pág. 80.

En el Primer Manifiesto, con un lenguaje poético, Breton postula la existencia de una realidad superior a la que sería posible acceder poniendo en contacto dos mundos, la vigilia y el sueño, que tradicionalmente se habían vivido como separados. Reivindica la liberación del mundo del subconsciente y con ello una nueva forma de pensar que terminara con la dictadura exclusiva de la lógica y la moral.

Se trataba de la reanudación sistemática de una *búsqueda* que el siglo XIX había situado por encima de todas las restantes preocupaciones llamadas poéticas a partir de Novalis y Hölderlin en Alemania, y de Nerval y Baudelaire en Francia, que debía adquirir un carácter intimidante tal vez con Mallarmé y, con toda seguridad, con Lautrémont y Rimbaud (...) Lo importante, al principio, es captar la unidad de la gestión que preside la utilización de la escritura automática y el estudio de las manifestaciones a que da lugar el sueño provocado... lo que se intenta alcanzar y explorar no es otra cosa que lo que se denomina estados secundarios... Lo que nos interesó apasionadamente de los mismos fue la posibilidad que nos proporcionaban de poder escapar a las limitaciones que pesan sobre el pensamiento controlado. (A. Breton)<sup>80</sup>

También está presente en este periodo la acción basada en la polémica y el escándalo. La violenta agresividad contra los falsos mitos tradicionales (sociales, religiosos, culturales) contra las llamadas buenas costumbres, caracterizó esta época y también les acarreó muchos enemigos. Se caracterizó, además, por la cantidad de publicaciones: folletos, manifiestos y los libros fundamentales de Breton, Aragon, Crevel, Eluard, Desnos, Peret, Artaud, por otra parte, la revista *La Revolution Surrealiste* contó en este periodo con colaboradores de alta calidad. Fue, como le llama Pellegrini, la época de oro del surrealismo.

El tono de los diversos textos individuales o colectivos publicados durante el año 1925 demuestra palpablemente el endurecimiento de nuestra postura (...) En ese momento se publicaron, bajo el impulso de Artaud, textos colectivos de una gran vehemencia. Mientras los "papillons" surrealistas, que habían partido dos o tres meses antes de la Oficina de investigaciones<sup>81</sup>, parecían aún dudar sobre el camino a emprender (poesía, sueño, humor, etc.) y que a fin de cuenta eran de lo más inofensivos, esos textos adquirieron bruscamente un ardor revolucionario. Tal es el caso de la "Declaración del 27 de enero de 1925", de la que se titula "Abrid las cárceles, licenciad al ejército", de los llamamientos "al Papa" y al "Dalai-Lama", de las cartas a los "rectores de las Universidades europeas" y a las "escuelas budistas", y de "la carta a los médicos directores de los asilos mentales"(...)El lenguaje (...) quería ser agudo y brillante, pero brillante como un arma. (Breton)<sup>82</sup>

**4.2 El segundo periodo** se caracteriza, en primer lugar, por la orientación de la revuelta hacia el plano social con un ensayo de acción política del surrealismo.

En 1930, André Breton publica el **Segundo Manifiesto**, en él postula la adhesión del surrealismo al Partido Comunista. A partir de este momento se produjeron grandes disensiones en el grupo. En este manifiesto, Breton enuncia una definición decisiva del surrealismo: "*Todo*

<sup>80</sup> A. Breton, op. cit. pág. 82.

<sup>81</sup> "Oficina de investigaciones surrealistas", abierta en el número 15 de la rue de Grenelle, cuyo objetivo inicial era recoger todas las comunicaciones posibles, referentes a las formas que podía adquirir la actividad inconsciente del espíritu.

<sup>82</sup> Breton, op. cit. pág. 112.

*induce a creer que en el espíritu humano existe un cierto punto desde el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, dejan de ser vistos como contradicciones".* Cinco años después, Breton rompe con el Partido Comunista, aunque mantiene sus ideas marxistas y viaja a México, donde su relación con Trotsky le lleva a redactar un tercer manifiesto en 1941.

El giro hacia la política que movió al surrealismo puede situarse con precisión hacia el verano de 1925 (...) En la medida en que el surrealismo no ha dejado nunca de apelar a Lautréamont y Rimbaud, es evidente que el auténtico objeto de su tormento es *la condición humana*, por encima de *la condición social* de los individuos. Por otra parte no deja de ser cierto que esta condición social, totalmente arbitraria e incua, en Francia, por ejemplo en el siglo XX, constituía una pantalla entre el hombre y sus auténticos problemas, pantalla que debíamos derribar antes que nada (...) Lo que habíamos deducido de más seguro para nosotros era que, para ayudar a "transformar el mundo", era preciso empezar por pensarlo de modo distinto a como habíamos hecho hasta entonces, y, particularmente suscribir sin reservas la famosa "primacía de la materia sobre el espíritu". Esta era una necesidad a la que nos resignábamos, pero que implicaba apreciables sacrificios por parte de muchos de nosotros (...) La "primacía de la materia sobre el espíritu". Aún hoy en día me digo que semejante principio no puede pretender imponerse más que como "artículo de fe", puesto que supone un dualismo que ya entonces me parecía que únicamente podía aceptarse para las necesidades de una causa cuyo objeto primordial –la transformación social del mundo- debía alcanzarse costara lo que costara. De buen o de mal grado era necesario pasar por allí. (...) Personalmente, esa violencia que debí hacerme no me ayudó durante mucho tiempo a aguantar la cuerda. Otros se ataron a ella, ocurriera lo que ocurriera. (Breton)

83

En 1930 aparece la revista "*Le surrealisme au service de la Revolution*", la que indica una concreción apreciable en el plano político, señalando en su primer número una solidaridad absoluta de los surrealistas con la causa del proletariado, sin embargo esto no fue motivo para que la experiencia surrealista no continuara desarrollándose en forma totalmente independiente. Fueron seis números entre 1930 y 1933. En opinión de Breton, que fue su director, fue la más rica de las publicaciones surrealistas, la más equilibrada, la mejor constituida y la más viva. En aquella época se constituyeron grupos surrealistas en Bélgica, Yugoslavia, Checoslovaquia, islas Canarias, Perú, Japón, manteniendo un estrecho contacto con el grupo de Breton y expresándose en una gran cantidad de publicaciones surrealistas.

El surrealismo de esa época me producía la impresión de ser un navío soberbio y desmantelado, que podía, de un instante a otro, irse a pique como abordar triunfalmente a una tierra en la que conociéramos finalmente la "auténtica vida" de que habla Rimbaud. La tormenta le rodeaba, pero también estaba en *su interior*. El surrealismo se encontraba totalmente fuera de los circuitos en que se había podido buscar la aventura hasta su advenimiento. La vida de los que participaban en él era totalmente apasionante, debido a que esta vida era terriblemente *arriesgada*. (...) se cortaron los puentes con el mundo "literario" y con el conformismo civilizado, cualquiera que fuese la forma insidiosa que éste pudiera adoptar. Nada explica mejor este estado de ánimo como el film *L'Age d'or* de Buñuel y Dalí ... ¿qué se respeta en ese film, a no ser, como siempre, el amor, en su aspecto más carnal, la libertad hasta el delirio y, en el marco de una moral sin obligaciones ni restricciones, el culto de lo que puede haber de patético en ciertos momentos de la existencia? (Breton)

---

<sup>83</sup> Breton, op. cit. pág. 128.

<sup>84</sup> Breton, op. cit. pág. 158.

El segundo hito que caracteriza este periodo, nace del consejo de Breton -contenido en la frase: “pido la ocultación profunda, auténtica, del surrealismo” aparecida en el Segundo Manifiesto- de ocultar, o más bien de apartar la actividad surrealista, lo que fue interpretado como la idea de transformar el movimiento en una especie de sociedad secreta. El pasaje más polémico es aquel en que a la actividad surrealista se le asigna como objetivo la “determinación del lugar del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejen de ser percibidos de forma contradictorias”. Para muchos esta frase explicitaba la intención de Breton de insertar a la actividad surrealista en un plano místico, a lo que Breton años más tarde replicaría:

... ese punto, en el que estaban llamadas a resolverse todas las antinomias que nos minan y desesperan, y que en mi obra *L'Amour fou* llamaría “el punto supremo” (...) no podía situarse de ningún modo en el plano místico (...) fue Hegel –y nadie más- quien me situó en las condiciones requeridas para percibir ese punto, para tender con todas mis fuerzas hacia él y para hacer de esa misma tensión, el objeto de mi vida (...) allí donde no puede funcionar la dialéctica hegeliana no hay, para mí, pensamiento ni esperanza de verdad. Cuando todas las compuertas de esta dialéctica estuvieron abiertas en mí, creí constatar que no había tanta distancia entre el *lugar* en que desembocaba el pensamiento y el *lugar* en que afloraba en pensamiento llamado “tradicional”. Ambos lugares tendieron en mí a convertirse en un único e idéntico lugar... Por lo que respecta a la solicitud de ocultación del surrealismo, nos encontramos frente a una expresión de matiz ambigua y el contexto ya lo expresaba claramente: prohibición de exhibirse, de “actuar en los tablados” por una y otra parte, invitación a confrontar en su devenir con el mensaje esotérico.<sup>85</sup>

Esta polémica consagró la ruptura con numerosos surrealistas de la primera o segunda hora, sin embargo, recibió el apoyo de Aragon, Crevel, Eluard, Ernst, Péret, Tanguy, al que se sumó la incorporación como militantes de Tristan Tzara, Rene Char, Dalí. Finalmente, en 1931 se produce la crisis de ruptura con la acción política con la separación de Aragon. Desde una perspectiva histórica concreta, el deseo de libertad total del espíritu era incompatible con la acción política. La revolución total del surrealismo veía la lucha de clases como un punto de partida para llegar, *desde el primer momento*, más allá de los problemas sociales. Era más bien la revolución la que debía ponerse al servicio del surrealismo. La exigencia de esta libertad absoluta y, por lo mismo abstracta, explica la temprana ruptura de Breton con el Partido Comunista francés; explica también la desintegración del movimiento, y su imposibilidad para integrarse políticamente. Sin embargo, durante algunos años todavía Breton y sus compañeros mantuvieron la ilusión sobre la compatibilidad de las aspiraciones surrealistas y las aspiraciones comunistas en el sentido doctrinal de la expresión.

La adhesión de Breton a Trotski no pudo impedir que aumentara el escepticismo de Breton en lo que respecta a las masas humanas, porque esa simpatía por “el profeta desarmado”, desalojado de la historia, se confunde en el poeta con su desprecio por la historia y la “vida real”. El surrealismo inicia una actividad específicamente estética reflejada en la

---

<sup>85</sup> Breton, op.cit., pág. 156.

revista *Minotaure* y durante los años que siguen, Breton preside las exposiciones surrealistas que se inauguran en distintas ciudades.

Los grupos surrealistas se unieron y reforzaron incesantemente en diversos países. Se celebraron exposiciones internacionales del surrealismo en Tokio, Copenhage, Tenerife, Londres, París, etc. La más espectacular de todas fue esta última, que se inauguró a principios de 1938. Su principal animador y director fue Marcel Duchamp. (...) La decisión de acelerar la internacionalización del surrealismo se hizo palpable en los frecuentes desplazamientos de algunos de nosotros. En Praga, a donde fui con Eluard, en las Canarias, con Péret, y en Londres, donde fuimos varios de nosotros, las conferencias, las entrevistas, los intercambios de ideas con objeto de una más total unificación de los esfuerzos se sucedieron ininterrumpidamente. (Breton)<sup>86</sup>

En 1938 viaja a México, donde conoce a Trotsky y Diego Rivera. Sus encuentros con Trotsky dieron como resultado la firma del documento "*Pour un art révolutionnaire indépendant*", el que constituye un acuerdo referente a las condiciones que deberían plantearse al arte y la poesía para que ambas participaran de la lucha emancipadora, quedando, no obstante libres para seguir su curso característico, lo que llevó a la fundación de una "Federación internacional del arte revolucionario independiente".

**4.3 El tercer periodo** se inicia fuera de Francia, durante la segunda guerra. Después de algunas dificultades políticas en las que se ve envuelto, Breton llega a Nueva York, permaneciendo exilado durante cinco años en los Estados Unidos.

Entre muchos motivos de desesperación, conocí en Nueva York breves, pero grandes, alegrías, como la de almorzar de vez en cuando, lejos de todo lo que podía serme adverso, con mi admirable amigo Marcel Duchamp (...) La actividad surrealista en Nueva York, durante esos años, se tradujo esencialmente en una exposición internacional, organizada en 1942 por Duchamp y por mí, a solicitud y en provecho de una obra de asistencia a los prisioneros y en la publicación de una revista titulada *Triple V*.<sup>87</sup>

*Arcano 17* publicada en los Estados Unidos en 1945, ha sido leída como una obra de transición del surrealismo entre la época de la guerra y la del periodo de la Liberación, cuando Breton vuelve a Francia. Para muchos es la obra con que Breton inicia su periodo de ocultismo.

El título (*Arcano 17*) se refiere directamente al significado tradicional de la hoja de tarot que se titula "la estrella". Es el emblema de la esperanza y de la resurrección (...) "*Arcano 17*", para los ocultistas, no es otra cosa que la sensibilidad como germen de la vida intelectual. La vida intelectual que iba a renacer –libre de ataduras, como era lógico esperar- hacía que intentáramos saber qué sensibilidad renovada, reinvestida de sus poderes primitivos, era susceptible de poder promoverla. (Breton ).<sup>88</sup>

Breton mantuvo a pesar de los conflictos ya mencionados un cierto estado espiritual compartido por artistas de diversos temperamentos y tendencias, para los que el surrealismo

<sup>86</sup> Breton, op. cit. pág. 183.

<sup>87</sup> Breton op. cit. pág. 199

<sup>88</sup> Breton, op. cit. pág. 203

fue, por un momento, una especie de imán. Breton supo atraerlos, a veces incluso descubrirlos, a menudo revelarlos a sí mismos, muchos de ellos lo abandonaron en medio de violentas polémicas, pues la libertad total conlleva esos riesgos: cada uno de ellos debía llevar a cabo su aventura personal.

Yo aposté a lo que creía justo, a lo que creía que era capaz de hacer más aceptable la condición humana. (...) estoy totalmente satisfecho de haber podido mantener, contra viento y marea, los postulados iniciales (...) tengo el sentimiento de no haber traicionado las aspiraciones de mi juventud y eso ya es mucho, en mi opinión. (...) En el combate que he llevado a cabo no me han faltado nunca compañeros tan resueltos como yo, gracias a ellos no me he visto nunca privado de calor humano. Es cierto que he tenido que separarme de algunos de ellos, a los que apreciaba, y que otros me abandonaron y que hay alguno cuyo recuerdo me ha perseguido durante mucho tiempo, cuyo recuerdo me asalta aún en algunos momentos y reconozco que, cada vez, es como si se abriera de nuevo una herida. Pero creo que debía hacerlo si se quería salvar el empeño inicial y que no podía obtenerse nada sin pagar ese precio. Y la partida se ganó, en una gran medida (...) actualmente se reconoce ampliamente que el surrealismo ha contribuido en gran parte a modelar la sensibilidad moderna<sup>89</sup>

Consciente del alcance –y también del precio– por mantener su inconformismo y salvar el espíritu inicial del movimiento. Pero el rasgo de su intransigencia ha sido también el blanco de los más diversos ataques y motes, entre ellos ser nombrado “el *Papa* del surrealismo”. Octavio Paz sale en su defensa: “Nunca lo vi como a un jefe y menos como a un Papa, para emplear la innoble expresión popularizada por algunos cerdos. A pesar de mi amistad hacia su persona, mis actividades dentro del grupo surrealista fueron más bien tangenciales. Sin embargo, su afecto y su generosidad me confundieron siempre, desde el principio de nuestra relación hasta el fin de sus días. Nunca he sabido la razón de su indulgencia: ¿tal vez por ser yo de México, una tierra que amó siempre? Más allá de estas consideraciones de orden privado, diré que en muchas ocasiones escribo como si sostuviese un diálogo silencioso con Breton: réplica, respuesta, coincidencia, divergencia, homenaje, todo junto. Ahora mismo experimento esa sensación.”<sup>90</sup>

Paz, dice Goic, en cierto modo es testigo de la ocultación y de la disgregación definitiva del grupo de Breton y del surrealismo, su separación absoluta, su paso a la clandestinidad, en consonancia con un mundo neutral que ha relajado sus contradicciones.

Para Goic está claro que es en Breton donde se centra el sistema en su máxima pureza; todo lo que se aleja de él pierde el perfil definido del surrealismo y éste comporta, por igual, una tendencia cognoscitiva y una ética, un Gnosticismo de rasgos sincréticos y una ética de la libertad. Una de las mayores importancias que ve Goic en este movimiento es que alejándose de su concreción histórica, pero a partir de ella, el surrealismo se ha convertido en un instrumento operatorio para el conocimiento de la poesía contemporánea, sirviendo así de instrumento para reconocer afinidades con otras direcciones de la literatura contemporánea.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Breton, op. cit. pág. 217.

<sup>90</sup> Octavio Paz, *Corriente alterna*, Mexico siglo XXI editores, 1967, pág. 52.

<sup>91</sup> Goic. op. cit. pág. 33.

## **Anexo II.**

### **Recepción del surrealismo en la literatura hispanoamericana.**

Antes de analizar la recepción del surrealismo en Hispanoamérica, es importante determinar el contexto en que surgen las vanguardias artísticas en este continente. Para el crítico Nelson Osorio<sup>92</sup>, hay dos factores relevantes ligados al surgimiento de estas vanguardias y son los que determinan su especificidad, rasgo que a la vez las distingue y les da un grado de independencia frente a las vanguardias europeas.<sup>93</sup> En primer lugar, su relación con la crisis mundial del decenio 1910-1920, cuya consecuencia en América Latina es el desarrollo creciente de una oposición antioligárquica alimentada por fuerzas sociales: desde la burguesía industrial, mercantil y bancaria, hasta el creciente proletariado urbano. En segundo lugar, su relación con el modernismo, porque si bien el impulso es común a las vanguardias europeas, así como también son comunes los sentimientos de crisis y la insurgencia antirretórica, las expresiones más importantes del vanguardismo hispanoamericano tienen sus raíces estético-ideológicas en un proceso propio de cuestionamiento crítico de su propia tradición literaria (el modernismo).

Aldo Pellegrini ha destacado la atracción especial que el surrealismo ejerció en Latinoamérica por su doble carácter de lenguaje poético y concepción revolucionaria de la vida: “Esa influencia resulta de fundamental importancia en Argentina, Colombia, Chile, Perú, México y Venezuela, que constituyen los países de mayor densidad poética. El surrealismo ofrece a los nuevos poetas el privilegio de una deslumbradora libertad de expresión, el incentivo de la imagen insólita, y su permanente carácter experimental. El mundo de lo mágico, tan fuerte en las culturas precolombinas significa también un punto de contacto con el surrealismo.”<sup>94</sup>

Para Cedomil Goic, medir la significación del surrealismo en América requiere observar con precisión la manera externa de su recepción y la historia interna de sus relaciones con la literatura hispanoamericana contemporánea. Se debería atender, entonces, a las características de ésta y de sus diversas direcciones y, por otro lado, a la recepción particular del fenómeno surrealista.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> Osorio, Nelson. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho, Venezuela.

<sup>93</sup> “Sin dejar de tomar en cuenta la influencia que ejercen y la importancia que tienen los *ismos* europeos en muchos aspectos de la elaboración programática del vanguardismo en nuestro medio, dice Osorio, no es objetivo ni tiene fundamento científico el reducir lo que deba considerarse vanguardismo en América Latina sólo a las manifestaciones estrictamente asimilables a las escuelas de Europa... Un examen de los textos programáticos, los artículos polémicos que los vanguardistas publican en esos años hace evidente... su manifiesta intención de distanciarse críticamente de los *ismos* vanguardistas europeos.” Osorio, op. cit. pág. XXVIII.

<sup>94</sup> Pellegrini, op. cit. pág. 12

<sup>95</sup> Goic, Cedomil, op.cit. pág. 8.

Goic propone que el abordar la relación entre surrealismo y literatura hispanoamericana se requiere, en primer lugar hacerse cargo de la palabra *surrealismo*, su étimon, esencialmente su traducción, su calco, su polisemia, su homonimia. En segundo lugar, de su contenido o referencia histórica, esto es, cómo reaccionaron los poetas hispanoamericanos frente al surrealismo francés, las discrepancias, reservas y aceptaciones limitadas; y las asunciones con declarada o no declarada militancia del surrealismo internacional; la reacción inmediata a su aparición y proceso y su eco más bien tardío en dos y tres generaciones contemporáneas y finalmente a su sentido o referencia transhistórica, la que daría lugar principalmente al descubrimiento de una dimensión y de una dirección latente de la vida y de la literatura hispanoamericana.<sup>96</sup>

Las primeras traducciones desde el francés al castellano de la palabra *surréalisme* fueron: Suprarrealismo (Francisco Vela, 1924); superrealismo (Vallejo, 1930); suprarrealismo (Díaz Canedo, 1940); superrealismo (Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Borges).

Sin embargo, estas traducciones fueron desplazadas, incluso en el ámbito de los especialistas, por la que conocemos y empleamos hoy: *surrealismo*. Goic califica esta traducción como un “calco lingüístico”, es decir, una forma ajena al código de la lengua. Para este académico la palabra y sus derivados tienen un importante significado a la hora de efectuar distinciones fundamentales para la comprensión histórica de la literatura. Intentar deslindar el surrealismo del horizonte general en que se mueven las direcciones de la poesía hispanoamericana de los últimos años no parece una tarea fácil. Al igual que Osorio, Goic ve en esta poesía una forma específica de desarrollo en muchos aspectos similar al de la tendencia surrealista, pero anterior e independiente de su influjo. “Un primer rasgo coincidente de rechazo y superación del realismo decimonónico, no puede servir para convertir toda la poesía nueva en surrealismo. (...) No ha cabido al surrealismo iniciar ni determinar esa ruptura, aunque no puede ignorarse que de su supervivencia en medio de los ismos extinguidos y de la inclinación teórica de André Breton previenen en gran medida las nociones generalizadas hoy sobre el sentido de la literatura y el arte nuevos.”<sup>97</sup>

La obra de Huidobro sería la que da la señal de quiebre con el modernismo. Los manifiestos, la actividad de Huidobro propagando esta nueva poética, difundiéndola en todo el ámbito de la poesía del idioma “como el oxígeno invisible de nuestra poesía”. “Todo lo que puede verse como norma individual en la poesía y el pensamiento de Huidobro de 1914 en adelante, que recibirá a partir de 1917 el estímulo de un momento extraordinario de la literatura francesa, con Apollinaire, Reverdy, Picasso y Juan Gris en el medio de la revista *Nord-Sud*, se hace, a partir de sus libros *Poemas Árticos* y *Ecuatorial* (1918) y su presencia en España, una tendencia y norma más y más generalizada y gregaria en las literaturas hispánicas. Ultraísmo español, ultraísmo argentino e hispanoamericano, estridentismo mexicano son vehículos de difusión de una poesía de norma avasalladoramente seductora.”<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Goic, op. cit. pág. 9.

<sup>97</sup> Goic, op. cit. pág. 12.

<sup>98</sup> Goic, op. cit. pág. 13.



Las palabras del prólogo al *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*, escrito y publicado en 1926 por Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge L. Borges, contribuirían a aclarar el equívoco que pudiera existir entre poesía nueva y surrealismo:

No hemos nacido por generación espontánea, escribe **Hidalgo**, hace algunos años estas cosas tuvieron su evidente anticipación en la obra, breve pero cabal, del inmenso poeta peruano José María Eguren. Cuando la gente rubendariaba a una voz en cuello, mi paisano publicó los libros *Simbólicas* y *La canción de las figuras*, que son para los americanos lo que para los franceses la obra de Rimbaud: la precursión. Acaso los procedimientos empleados por él sobrelleven alguna edad, pero el espíritu es nuevo, nuestro. Tras de eso no hubo nada importante hasta que apareció Huidobro. Huidobro en España, derroca al rubendarismo, y si bien puede afirmarse que su acción es igual a cero en América, algo se filtra aquí, a través de los ultraístas argentinos puesto que el ultraísmo es hechura suya. Así el poeta chileno se asemeja a Rubén. Ambos aprenden el tono de la hora en Francia y lo trasladan a España. Con ellos Verlaine y Reverdy entran por turno en América. Ahora, bajo el sosiego de los años, empiezan unos a dar voces nuevas apartándose de las escuelas iniciales y cada quien se ajusta los pantalones a la altura que les conviene”.

Dirigiéndose a “los verdaderos poetas, fuertes y puros, a todos los espíritus jóvenes, ajenos a bajas pasiones, que no han olvidado que fue mi mano la que arrojó las semillas”, **Huidobro** advierte sobre el advenimiento del surrealismo “No hay ruta exclusiva, ni una poesía escéptica de ella misma. ¿Entonces? Buscaremos siempre.”

Y **Borges**: La verdad poetizable ya no está sólo allende el mar. No es difícil ni huraña: está en la queja de la canilla del patio y en el Lacroze que rezonga una esquina y en el claror de la cigarrería frente a la noche callejera. Esto aquí en Buenos Aires. En México, el compañero Maples Arce apura la avenida Juárez en un trago de gasolina; en Chile, Reyes ensalza el cabaret y el viento del mar, un viento negro y de suicidio, que trae aves marinas en su envión y en la cual las persianas de Valparaíso están siempre golpeándose”. Por último, fija las características de dos aspectos salientes de la poesía ultraísta: imagen y lenguaje poéticos. “Quiero inscribir alguna observación acerca de la imagen. La imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo o metáfora) es, hoy por hoy nuestro universal santo y seña. Desde esa noche incansable en que el calaverón frailuno Quevedo holgaba con la lengua española, no han sucedido porretadas de imágenes, pleamares y malones de metáforas, asemejables a los que en este libro verás”. “El idioma se suelta. Los verbos intransitivos se hacen activos y el adjetivo sienta plaza de nombre. Medran el barbarismo, el neologismo, las palabras arcaicas. Frente al provincianismo remilgado que ejerce la Academia (dentro de lo universal español tan provincia es Castilla como Soriano y tan casero es hablar de los cerros de Ubeda como de donde el diablo perdió el poncho) nuestro idioma va adinerándose. No es de altos ríos soslayar la impureza, sino aceptarla y convertirla en su envión”.<sup>99</sup>

Además del momento de ruptura con el modernismo, estas palabras contienen la conciencia de una sustitución en el sistema de la poesía, constatando “una vitalidad proliferante y diversificada de la nueva poesía en un ámbito marcadamente continental.”<sup>100</sup>

Huidobro, dice Goic, ha contado con la simpatía de los surrealistas, que han visto en él a alguien que se adelanta a muchas innovaciones de la poesía contemporánea. Su lealtad a la poesía, su descontento frente al mundo y a la existencia, su independencia política, su aspiración a lo absoluto y al reino de la poesía, le hacen próximo a los rasgos del surrealismo, pero lejos de adscribir a él, siguió fiel a su creacionismo. No aceptó la escritura automática ni la

<sup>99</sup> Goic, op. cit. pág. 15

<sup>100</sup> Goic, op. cit. pág. 15

descripción onírica por ver en ellas una disminución de lo humano y un reduccionismo deformador del pensamiento y del espíritu. Para Huidobro “el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de una arpa, y producir resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas...” Esta definición de la imagen poética se corresponde con la famosa definición de Pierre Reverdy que el propio Breton toma como punto de partida de su definición surrealista. De estas definiciones surge el rasgo común y la diferencia específica de cubismo, creacionismo y surrealismo en literatura. Se trata en cada caso de lo que se llama la imagen alejada que todos toman en su grado más fuerte. El matiz reside en la relación establecida. Para Huidobro se trata de reconocer una relación oculta, revelarla es poner de manifiesto llamados que las cosas se hacen entre sí, lazos establecidos en una signatura mágica y secreta que cabe al poeta desvelar. Para Reverdy el principio fundamental es el de adecuación o justeza de esta imagen alejada. Para Breton se trata, por encima de todo, del grado de arbitrariedad que reúne los términos concurrentes para llegar a constituirse más tarde en la revelación fundamental de la voz surrealista. En el capítulo dedicado a Breton y el surrealismo ya hemos destacado la preferencia de Breton en cuanto a la imagen: “No voy a ocultar que para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad...”. En este sentido la obra poética de Huidobro ofrece rasgos que pueden relacionarse con el sistema surrealista.

La obra más citada para hacer esta comparación ha sido *Altazor*. En *Altazor* (1931) el juego verbal, lo maravilloso, las visiones y transformaciones, la libertad con que se rebela contra las condiciones del mundo, de la especie y de la existencia personal, la imaginación que multiplica en sus transformaciones al hablante lírico, son rasgos específicos e inconfundibles de la poesía de Huidobro en los que se mira el surrealismo contemporáneo.

**César Vallejo** ha sido muchas veces considerado como un surrealista anterior a los surrealistas: en *Trilce* (1922) ya podíamos apreciar la imagen alejada, la disposición ideográfica, la grafía arbitraria, la yuxtaposición de imágenes o situaciones, la decepción de las limitaciones humanas, sus neologismos. Sin embargo él se pone al margen del surrealismo, negándole originalidad, y considerando imposible la pretensión de unir el surrealismo con el marxismo. Rechaza todo lo cerebral, todo lo que no sus tiene raíces en la vida. Se ha hecho una comparación tardía de Vallejo con Artaud, varias serían las circunstancias que los acercan: el carácter vital de su obra, en cómo lo esencialmente significativo de sus creaciones dice relación con el cuerpo y con la vida, unidos por la visión de lo inseparable del cuerpo con el espíritu y el sufrimiento. Pero a la luz del surrealismo bretoniano, Vallejo quedaría fuera, entre otras razones, por su militancia y sus opiniones sobre el Segundo manifiesto surrealista. En un sentido amplio, –afirma Cedomil Goic– su poesía penetra a un *más allá* más profundamente de lo que se prometían sin llegar siempre a autentificarlo los surrealistas franceses.<sup>101</sup>

La poesía de **Neruda** no tiene, al parecer de Goic, una deuda surrealista. Los *20 poemas de amor y una canción desesperada* (1924), que se recogen en el *Índice de la nueva*

---

<sup>101</sup> Goic, op cit. pág. 20.

*poesía americana*, estarían dando la clave huidobriana de ese libro que alterna con otra serie de poemas de orden más bien tradicional, los poemas 4, 11, 17 y 18. *Tentativa del hombre infinito*, por su parte, (1925), muestra una matización ultraísta de la imaginería anterior de Neruda, es decir, agrega al juego imaginístico los motivos urbanos y cierto pintoresquismo de la vida nocturna: Maruri, fraguas, maestranzas, campanarios y caminos. La obra poética que madura en *Residencia en la Tierra* (1933) en opinión de Goic es evolución propia del poeta a partir de estas normas y su vinculación ultraísta se relacionaría con sus preferencias rimbaldianas. Cierta atmósfera onírica, la imaginación que funde mundos distantes, la significación material de la noche, el amor, el deseo, la percepción de lo ominoso, el humor negro, le aproximan a la visión surrealista más nervaliana que contemporánea. Sin embargo, Breton ha sido terminante para excluir por completo a Neruda a partir de su vida y de su comportamiento político y militante.<sup>102</sup>

Respecto a la cercanía de Neruda al surrealismo, el crítico Federico Schopf piensa que "a partir de una reiterada experiencia de discontinuidad y extrañeza respecto de sí mismo, el sujeto de *Residencia en la Tierra* de pablo Neruda asume su condición de testigo que asiste a un sostenido desdibujamiento de sus límites que es, a la vez, amplificación de sí mismo y pérdida de una base de sustentación. Vive y contempla su subjetividad -su cuerpo y su conciencia mordida en el centro de su seguridad- como un anillo amenazado desde sus cambiantes límites interiores y exteriores...el insistente esfuerzo por acceder y retener dimensiones de sí mismo que exceden la conciencia y sus correlatos, pro proceden, por cierto, directamente del surrealismo, pero sí de algunas fuentes comunes: Baudelaire, Rimbaud, entre otros. El sujeto de la escritura residenciaria exacerba los sentidos y el sentido -"de eso, de lo que solicitándose mucho, de lo bello, oscuro de pesadas gotas"- y llevando a cabo un trabajo con la lengua y sus materiales expresivos, sobrepasa los posteriores esfuerzos de los poetas surrealistas o parasurrealistas de Hispanoamérica..."<sup>103</sup>

En opinión de Goic, hay dos poetas latinoamericanos que en la época de Huidobro aparecen como muy cercanos al surrealismo. Estos son César Moro y Rosamel del Valle.

**César Moro**, poeta peruano, fue activo militante surrealista y prácticamente ignorado en su país, ya que su obra está escrita principalmente en francés y fue conocida tardíamente. Moro desarrolló su trabajo en México y en París y colaboró en publicaciones surrealistas francesas, separándose en los últimos años de Breton y sus seguidores.

Con *Mirador* (1926), el poeta chileno **Rosamel del Valle** inicia una poesía de índole creacionista, derivando luego hacia un surrealismo que marca su obra poética y narrativa más importante. Nunca aparece en relación con el surrealismo internacional. Escribe una poesía en que lo surreal es de señales oscuras, de presentimientos y mensajes velados. Orienta su

<sup>102</sup> Cfr. Breton, *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barral, Barcelona 1970, pág. 295.

<sup>103</sup> Schopf, *El surrealismo en Chile*, *Revista Atlántica*, I, octubre 1990, pág. 55, 66.

poesía hacia otro mundo secretamente aprehendido. Sin embargo, su poesía no puede comprenderse cabalmente sino dentro de las direcciones impresas por el creacionismo.<sup>104</sup>

La referencia más remota a un movimiento surrealista en Hispanoamérica parece corresponder al argentino **Aldo Pellegrini**. “En 1928 aparece el primer número de la revista *Que*, como expresión del primer grupo surrealista fundado por mí en 1926, pero la revista no tuvo ninguna repercusión y después de la aparición de un segundo número, en 1930, el grupo se disolvió. Sólo hacia 1952 se reconstruye un grupo surrealista con mi colaboración alrededor de la revista *a partir de O...*, dirigida por Enrique Molina, que rápidamente se convierte en escenario de violentas polémicas y ataques a la literatura convencional”<sup>105</sup>

La figura más destacada del surrealismo hispanoamericano para Goic es **Octavio Paz**. Su vinculación al surrealismo es explícita y André Breton lo ha destacado como poeta en varias oportunidades. Libertad, amor y deseo, los grandes temas bretonianos encuentran en Paz una asunción consecuente con el surrealismo.

La presencia del surrealismo en Hispanoamérica importa, además, una nota espacial, es decir, el surrealismo no aparece, sin más, como un momento en la evolución de la literatura hispanoamericana, sino como un ‘influjo’ de otra literatura, la francesa, que irrumpe, ajena a la evolución propia, en un momento determinado, y que queda sujeto a las vicisitudes de la recepción –rechazo, asunción efectiva, difusión– en la literatura de América como innovación acogida, en fin, que entra luego en el proceso evolutivo. La literatura hispanoamericana se desarrolla tanto por una evolución propia como por los cambios provenientes del influjo de tendencias foráneas. ... el internacionalismo de la tendencia surrealista hace válida para los hispanoamericanos, a partir de los años treinta, la determinación de una línea surrealista definida en sentido histórico, la cual presenta una discronía con la aparición y el desarrollo del movimiento europeo.<sup>106</sup>

La primera *Antología de poesía surrealista latinoamericana*, a cargo del estudioso rumano Stefan Baciú, fue publicada en 1974 por la Editorial Joaquín Mortiz. Octavio Paz da una entusiasta acogida a esta antología: “se trata del primer estudio serio y documentado sobre un tema a la vez secreto y público. Secreto porque pocos lo conocen realmente; público porque todo el mundo habla de surrealismo como si esa palabra fuese una ganzúa para abrir todas las puertas.”<sup>107</sup>

Este trabajo iniciado en 1955 contó con la revisión y aprobación del propio Breton y su esposa. De esta forma, Baciú hace una distinción entre **poetas surrealistas** –en propiedad cumplen los requisitos impuestos por el surrealismo de Breton– y **poetas surrealizantes**, los que sin ser surrealistas están influidos por el movimiento. Pero también distingue a los **parasurrealistas**, los que en algún momento de su producción literaria han sido surrealistas y en otro momento han dejado de serlo, entre otros: Sologuren, Blanca Varela, Carlos G. Belli,

<sup>104</sup> El estudio de Goic sobre la mandrágora lo analizaremos más detalladamente en el capítulo dedicado al surrealismo chileno.

<sup>105</sup> Pellegrini, op.cit. pág. 8

<sup>106</sup> Goic, op. cit. p. 33.

<sup>107</sup> Paz, Octavio, *Fin de las Habladurías*. Revista Plural, No. 35, México, 1974.

del Perú; Carlos de Rohka y Ludwig Zeller, de Chile; Jaime Sáenz en Bolivia; Montes de Oca en México; Pizarnik y Juarroz en la Argentina. La Antología sólo incluye a los primeros, que en rigor son: Latorre, Llinás, Molina, Pellegrini, Porchia, en Argentina; Arenas, Cáceres, Cid, Gómez-Correa, en Chile; Magloire-Saint-Aude, en Haití; Octavio Paz, en México; César Moro y Emilio Adolfo Wesphalen, en Perú. Pero también incluye a aquellos poetas que Baciú considera precursores del movimiento en Latinoamérica: Tablada, Eguren, Ramos Sucre, Gironde y Huidobro. La selección y las notas de Baciú enfatizan el gesto de Breton de designar como **surrealistas** sólo a aquellos escritores o artistas que cumplen absolutamente las reglas fijadas por él en el momento de constitución del movimiento, apelando a la libertad absoluta.

Para Baciú, en Chile los verdaderos seguidores de Breton y representantes del surrealismo serían Arenas, Cid, Cáceres, Gómez-Correa, aún cuando al momento de publicación de la Antología Arenas ya había desistido del movimiento.

## Anexo III.

### 1. El surrealismo en Chile.

Los primeros contactos con la vanguardia europea también en Chile se producen a través de Huidobro. Ya en 1925, afirma Federico Schopf, en sus *manifestes* Huidobro se preocupa del surrealismo, pero desde su afirmación del poeta como un sujeto que escribe en estado de “delirio poético”, rechaza radicalmente el ejercicio de escritura automática y el abandono del espíritu crítico que propicia el surrealismo. Sin embargo, en *Horizon Carré* (1917) y *Poemas Articos* (1918) se delata una conciencia desbordada por impulsos contenidos y reprimidos en el sujeto de su escritura. En *Tout a coup* (1925) Huidobro vuelve a la estrofa tradicional, pero introduce rimas y asociaciones arbitrarias, acercándose así a las proposiciones surrealistas.

Quizá para prolongar el efecto del Creacionismo, como dice Sergio Vergara, Huidobro no tiene inconveniente para reunirse con jóvenes que, en 1938, se han proclamado seguidores de Breton. Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid crean el grupo Mandrágora, dando el mismo nombre a la revista que en distintos números publicará sus propios manifiestos, además de traducciones de Breton y muchas obras de los surrealistas europeos. Como ya lo hemos visto, sus creaciones –en poesía, en narrativa así como en sus acciones provocadoras- coinciden con las propuestas de la primera época surrealista.

La aparición de este grupo, que en realidad tuvo pocos años de duración –1938 a 1942- provocó y sigue provocando lecturas contradictorias. Para muchos críticos su relevancia está en sus actividades más que en las obras. En razón del énfasis político que tuvo en su primera etapa, algunos autores afirman que el surgimiento de este grupo se debe al contexto político propiciado por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, del que luego se distanciaron ubicándose mucho más cerca de la continuidad del diálogo que Huidobro había establecido con el surrealismo francés<sup>108</sup>.

Hilda May ha descrito la emergencia, la breve trayectoria y desaparición del grupo Mandrágora, en estos términos:

"El martes 12 de julio de 1938, suben a la tribuna de la sala de conferencias de la Universidad de Chile tres jóvenes escritores chilenos: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. Van a leer manifiestos anunciando la aparición en el país de un movimiento poético designado con el nombre de Mandrágora. 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 *première* internacional poética. Es una lluviosa tarde de invierno, y los espectadores llenan los dos pisos de la sala de conferencias. En Santiago se combate ideológicamente sobre la guerra civil española, sobre el amenazante rumbo bélico de la política europea y sobre el advenimiento del Frente Popular. Esta atmósfera de fiebre colectiva comunica a la reunión del grupo Mandrágora un fervor nuevo, nunca visto 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, aquélla que brota en

<sup>108</sup> Klaus Müller Berg, *De Agú y anarquía a la Mandrágora*, Revista Chilena de Literatura, n° 31, 1988.

estado puro desde las profundidades de la conciencia humana, tiene que ser reconocida, tiene que ser aceptada en un pie de igualdad con todas las otras manifestaciones de la realidad. Los integrantes del grupo buscan en el surrealismo una línea coincidente de acción poética. El surrealismo les ofrece su experiencia ya vivida, y creen los mandragoristas que la poesía negra, es decir, una poesía que baje hasta los sótanos del alma, vivificará su plenitud y su exaltación de videntes. Eligen, para establecer esta coincidencia entre su poesía y las tinieblas de la realidad que la envuelven, el nombre de una raíz de antigua y famosa leyenda: la mandrágora. Esta planta crece al pie de los patíbulos y desenterrarla es un verdadero proceso de iniciación mágica. Esta raíz es blanca si es hombre, negra si es mujer. Poesía negra, mandrágora negra, he aquí el símbolo de la mujer y de la poesía dando, en su reunión, el contenido de una nueva forma de belleza: la belleza delirante, la belleza que vuela por la cabeza inspirada del poeta, la belleza que aparece y desaparece al menor capricho del amor, del sueño, de la locura, muy cerca de la belleza convulsiva, "la belleza será convulsiva o no será", de Breton. La trayectoria del movimiento Mandrágora dura desde 1938, con la lectura de manifiestos y poemas en la Universidad de Chile el 12 de julio, hasta septiembre de 1941, mes en que se publica el último número de Mandrágora. Tardíamente, en 1943, Gómez-Correa agregará un séptimo número ocupado enteramente por un artículo suyo: "Testimonios de un poeta negro". Pero sea cual fuere el año de iniciación de Mandrágora y sea cual fuere el año oficial de su término, la jornada realizada por estos poetas chilenos tuvo un alcance verdaderamente importante para las letras del país, pues incorporaron a ellas un "nuevo temblor" poético. Además de Arenas, Cid y Gómez-Correa ya nombrados, participa desde el primer momento en el grupo un joven poeta, Jorge Cáceres, de 16 años en 1938 y muerto a muy temprana edad, en 1949. Otros poetas que colaboran en la revista Mandrágora, aunque forma tangencial, es decir, sin participar enteramente de su doctrina, son Gonzalo Rojas (La miseria del hombre), Ferando Onfray (Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo), Gustavo Ossorio (Presencia y memoria), el pintor Eugenio Vidaurrázaga, Mario Urzúa, el músico Renato Jara, Alejandro Gaete y Mario Medina. También en los primeros números se publican poemas de Vicente Huidobro.<sup>109</sup>

Para el crítico Federico Schopf, gran parte de las formas y contenidos de la escritura surrealista de la Mandrágora, ya estaba integrada en la escritura de las *Residencias* y también en los poemas de Días Casanueva (*Vigilia por dentro*, 1931) y *Poesía* (1939) de Rosamel del Valle o en los poetas seleccionados en la decisiva *Antología de poesía chilena nueva* (1935). Para Schopf la eficacia histórica de la Mandrágora no está centrada en sus obras "—que muchas veces parecen el resultado de una fabricación en serie, según algunas recetas fáciles de seguir—, sino más bien en su actividad algo decaída, pero también vagamente relevante...no hay que perder de vista que, por esos mismos años André Breton advertía "que lo que en determinado sentido se *hace*, se parece muy poco a lo que se *quiso hacer*" (1942), esto es, cambiar la vida, lo que no fue posible y "provocar, desde el punto de vista intelectual y moral, una crisis de conciencia de la especie más general y más grave posible", propósito en que sí tuvo éxito.

Más que por el ortodoxo grupo Mandrágora, opina Schopf, "en Chile, la última de las tareas del surrealismo fue asumida a fondo más bien por otros poetas. Gonzalo Rojas y Nicanor Parra se apoyan, entre otros materiales, en las indicaciones del surrealismo

<sup>109</sup> May Hilda, SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad de Chile. May Hilda, SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades - *Universidad de Chile*. [www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html](http://www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html)

internacional... Por otra parte, el trabajo de Nicanor Parra recupera –a partir de su recontextualización desde la II Guerra Mundial y también como recuperación desde materiales de desecho- la herencia más radical del vanguardismo, desconstruyéndola y (des)integrándola en una nueva escritura: la antipoesía.<sup>110</sup>

Al poeta Enrique Lihn este surrealismo le parece anticuado y sofisticado:

“la transposición del surrealismo a Chile fue la tarea de un sector de los jóvenes de la generación de 1938 y, en no poca medida, lo que entendemos ahora como un fenómeno de subdesarrollo cultural o de colonización mental, aunque aplicarles estos términos sería errar la perspectiva histórica que enfrentaron esos jóvenes, con sus respectivas dosis de entusiasmo y de inocencia<sup>111</sup> (...) en esa batalla –escribió uno de ellos al reconsiderar el pasado común, con ocasión del Encuentro de Escritores celebrado en 1959, en la universidad de Concepción, y me refiero al senador comunista Volodia Teitelboim- fuimos ruidosamente europeizantes, sobre todo afrancesados y último grito”.

Con una mirada crítica Enrique Lihn piensa que “el anecdotario surrealista, o bien la proclividad del surrealismo a confundirse con un anecdotario, sus profesiones de fe irracionistas, el hecho de que de esta utopía sobrevivan, en la esclerosis o la obsolescencia, obras datadas y ya anticuadas que parecen restarle significación; todo esto ha contribuido a popularizar una imagen suya abigarrada o pintoresca que encubre la vocación de coherencia racionalista que Breton le imprimiera al movimiento.”<sup>112</sup>

Por su parte el crítico Federico Schopf sostiene que “en una atmósfera agitada por el imperativo moral de reajustar las relaciones entre la literatura y la realidad, de comprometerla como vehículo de representación y denuncia –luego de la amplificación y transformación vertiginosas que había traído el vanguardismo en su etapa heroica, brillantemente representada en Chile por la obra de Huidobro, Neruda, los primeros textos de Humberto Díaz Casanueva y Rosamel del Valle-, los surrealistas y parasurrealistas criollos insistieron, con razón práctica pero no teórica, en la necesidad de no abandonar las conquistas inmediatamente anteriores del vanguardismo, en especial del surrealismo”.<sup>113</sup>

Lihn piensa que el surrealismo criollo no tuvo el espíritu de negación refractario a todo sistema, a toda praxis histórica, política o ideológica de la idea surrealista bretoniana. El grupo Mandrágora no dejaría de declararse profundamente revolucionario, prestándole en varias ocasiones “su inquebrantable adhesión” a “las disciplinas del marxismo y del materialismo dialéctico”. “Apegado a su modelo, dice Lihn, hasta el punto de calcarlo borrosamente en muchos aspectos, nuestro surrealismo duplicó, pero a la manera de una sombra, el hermetismo de aquél; pues comunicaba el rompimiento con la comunicación en un lenguaje de escasa o ninguna resonancia cultural en nuestro país, ni aún en el medio ambiente literario, si se exceptúa el círculo de Vicente Huidobro en el que abrieron los ojos a la literatura los jóvenes

<sup>110</sup> Schopf, F. *El surrealismo en Chile*, Revista Atlántica, I, Octubre 1990, pág. 57

<sup>111</sup> Lihn, Enrique, *El surrealismo en Chile*, en *El circo en Llamas*, Ed. Lom, pág. 100; publicado con anterioridad en la revista *Nueva Atenea*, Universidad de Concepción, núm. 423, 1970,

<sup>112</sup> Lihn, Enrique, op. cit., pág. 100.

<sup>113</sup> Schopf, op. cit. pág. 57



poetas mandragóricos chilenos. Ese lenguaje -formalizado ya, no en poca medida, por Breton y sus amigos- no respondía para nada en Chile, *al discurso histórico* de los años 38, aunque, en otro plano, solicite una explicación sociológica determinada. ...Ni este país era un desierto ni ese discurso era la voz clamando en él. Resonó con un tono en que el *furor poético* era también academia, reminiscencia, erudición y parodia; señales, en suma, de inteligencia, intercambiadas entre jóvenes y modestos lectores de las clases medias chilenas, quienes eran, a la vez, los nuevos ricos de nuestra literatura. ... La literatura ilustra otro aspecto de este problema, imposible de abordar con un criterio economista; pero en cualquier caso, la Revolución con mayúsculas de la que hablaba un Enrique Gómez Correa, poco o nada tenía que ver con las esperanzas cifradas por el pueblo de Chile e 1938 y que sólo habrían podido materializarse en la perspectiva del socialismo”.<sup>114</sup>

## 2. La revista *Mandrágora*.

Existen hoy dos reediciones facsimilares publicadas en los últimos años de los siete números de la revista *Mandrágora*. La primera, con el título de *Mandrágora*, publicada el año 2000 por la Editorial Pentagrama, cuya edición estuvo a cargo de Eduardo Vasallo, Mauricio Barrientos, Mario Artigas<sup>115</sup> y la segunda publicada el 2001 por el historiador Luis de Mussy<sup>116</sup> con el título de *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*.

Abordaremos el análisis de la revista desde diferentes perspectivas, entre ellas la del poeta y ensayista Eduardo Vasallo, la de los críticos Sergio Vergara, el crítico Federico Schopf, el poeta Enrique Lihn, la ensayista Hilda May, el historiador Luis de Mussy, autor de una de las reediciones. Incluiremos, además, la mirada de los protagonistas y autores de la revista.

En el prólogo de *Mandrágora*, Vasallo denomina al grupo surrealista chileno como “los depositarios de la subversión”, ya que su programa, al igual que el movimiento surrealista francés “al que adscriben sin ningún complejo”, es exceder lo literario encarnando la síntesis de dos consignas que para los surrealistas ortodoxos vienen a ser una sola: “transformar el mundo (Marx); cambiar la vida (Rimbaud)”. Vasallo define la aparición de esta revista no como un hecho extraordinario, por el contrario, *Mandrágora* se insertaría en una tradición de revistas publicadas en Chile desde fines del siglo XIX<sup>117</sup> dialogando con “excelentes libros de poesía”

<sup>114</sup> Lihn, op. cit. pág. 103, 104, 105.

<sup>115</sup> Vasallo, Barrientos, Artigas, *Mandrágora*. Ed. Pentagrama, Santiago, 2000.

<sup>116</sup> De Mussy, Luis. *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Ed. Universidad Finis Terrae. 2001.

<sup>117</sup> Lilas y campánulas” (1897-1898); “La lira chilena” (1898-1899), “El búcaro santiaguino” (1899), “Pluma y lápiz” (1900-1904) (1900-1904), “La bohemia” (1902), y ya más entrado el siglo XX, la revista del “Grupo de los diez”, “Claridad” (de la Fech) y “Multitud”, de Pablo de Rokha.

de expresión vanguardista; para Vasallo la vanguardia surrealista que activa la “Mandrágora” se asienta, doblemente, en las doctrinas europeas que se apropia y en estos libros que aquí, y en su lengua, son su desafío.<sup>118</sup>

¿Qué lee la Mandrágora? Se pregunta Vasallo. La locura, el crimen, el incesto, el horror, lo demoníaco, la genealogía negra, “devendrán hipnóticos en su plan demolidor de todos aquellos límites que la literatura burguesa ha instalado”. Aportando una nueva literatura (Christopher Marlowe, Alfred Jarry, Achim von Arnim, Rigaut, Poe, Baudelarie, Anne Radcliff) realizan, además, una importante labor de traducción: Arenas traduce a Sade, Lautréamont, Rimbaud, Carrington, Buñuel y Dalí. Gómez Correa traduce *Alcoholes*, de Apollinaire. Sin embargo, en esta provocación que activan, hay un doble peligro que sus autores sólo advierten luego de la aparición de la revista: hacia afuera, por quienes se sienten agredidos y hacia adentro, para ellos mismos, pues al desalojar lo literario y comenzar la vida de sus textos, ven amenazada la capacidad de sustentación real en sus vidas. Dentro de su provocación, hay un límite que ellos no franquearon nunca, sólo lo harían a través de los textos.<sup>119</sup> Fiel al principio bretoniano de la provocación, el ánimo que sostuvo la revista es la polémica de nunca acabar: la denuncia, la aclaración, la contradenuncia. A pesar de sus contactos con los surrealistas franceses, nunca llegaron a entrar de lleno en esa vanguardia, debiendo elaborar sus propias teorizaciones, intentos de verdaderas poéticas desde aquí, aún cuando el surrealismo no tiene sentido de emplazamiento temporal ni espacial, ya que el sitio de su actividad: la psiquis y el inconsciente, deseo, sueño, tienen el sentido de la ubicuidad, lo común a todos, por lo que decir: surrealismo francés, no alude a nada.

Para Vasallo, desde la *Mandrágora* no hay un aporte al surrealismo en general, su verdadero aporte está en la literatura en la que esa experiencia se asienta “...en el sentido de que el surrealismo por más sectario que parezca, y de ahí su paradoja, proclama unas experiencias comunes al alcance de cualquiera; cuando Mandrágora enseña la escritura automática, la asociación libre... lo que está divulgando es una práctica para la que en definitiva no hay que ser poeta o artista... Lo que realmente importa, y la revista Mandrágora lo representa, es la práctica de una vida surrealista a la que cualquiera pueda tener acceso. Ese desmontaje, esa radicalidad como nunca antes operada en Chile, le pertenece única y exclusivamente a la revista Mandrágora.

<sup>118</sup> Ya estaban publicados: de Vicente Huidobro: *Horizon Carré* (1917), *Tour Eiffel* (1918), *Altazor* (1931), *Gilles de Rais* (1932). De Pablo de Rokha: *Los Gemidos* (1922); *Escritura de Raimundo Contreras* (1929), *Gran Temperatura* (1937). De Rosamel del Valle: *Mirador* (1926), *País blanco y negro* (1929), *Poesía*, 1939. De Mistral *Desolación* (1922) (y agrega, de quien la Mandrágora hizo una pésima lectura) de Neruda, el archi-rival de la mandrágora: *Crepusculario* (1923) las *Residencias I y II* (1933-1935); de Humberto Díaz Casanueva, *El aventurero de Saba*, *Vigilia por dentro*; Eduardo Anguita, *Prohibición de respirar*; Omar Cáceres *Defensa del Idolo* (1934).

<sup>119</sup> Acota Vasallo que este punto fue también la disidencia dentro del movimiento surrealista francés, Artaud quiso encarnar heroicamente y hasta el extravío la vida surrealista. Juan Larrea, afirma que las vidas más genuinas de un Nerval o un Vaché, expresan un grado de compromiso a finish que develan como meros literatos al resto.

*La Mandrágora* puso al día la literatura chilena, la actualizó, instaló una biblioteca a disposición de los que vendrían. Mandrágora fue esa radicalidad, el intento de una versión de lo humano a partir de la poesía... Mandrágora fue entonces la salida poética, la articulación de una sospecha que se fue acrecentando sobre las posibilidades reales de cualquier sistema ideológico organizado por cambiar algo; confió más en una revolución total que sólo la cultura, el arte, la poesía harían posible. Generación del 38 que enriqueció la densidad cultural de Chile.

Una mirada muy diferente es la de Sergio Vergara, relacionando la actitud de Mandrágora con el contexto cultural y literario de la época, es decir con la tendencia general de "humanización" del arte y su plasmación en la línea de la literatura social. La hipótesis de Vergara es que el grupo Mandrágora no se adecuó a este contexto, al contrario, intentó reeditar el proyecto del surrealismo francés de su primera etapa, es decir, antes del quiebre producido al interior del grupo, especialmente por las disidencias entre Breton y Aragon y luego Eluard. Su opinión es que para sobrevivir, la Mandrágora debió acentuar su originalidad extremando su proyecto vanguardista, el que no tenía consistencia ideológica: no se acercó a los planteamientos ni de izquierda ni de derecha y tuvo que vivir en conflicto con su época: el principio de la libertad general no les permitió las concreciones que demandaba la realidad política y social de la época. Su cercanía al surrealismo ortodoxo bretoniano les obliga a tomar una actitud extrema y, contra el deseado carácter pluralista que venía definiendo las acogidas hacia la vanguardia, la Mandrágora se sitúa en polémica confrontacional con de aquellos que hacen suyos los postulados de la generación del 38'<sup>120</sup>. Su posición es irreconciliable con el Angurrientismo, con las premisas de la Aich, con los

---

<sup>120</sup> Gonzalo Rojas ha propuesto una clasificación de los Grupos del 38, **1. Grupo Estudio**, con la revista homónima y la idea del "milenarismo" como eje. Presidido por el historiador Jaime Eyzaguirre, sobresalen en él Alfredo Lefebvre, Mario Góngora, Clarence Finlayson y Armando Roa, entre otros. **2. Grupo David**. Católico y para-creacionista. Presidido por Eduardo Anguita. Lo curioso es que el único miembro de él es el mismo Anguita. **3. Grupo Realismo Mágico**: Miguel Serrano, Juan Emar, Juan Tejada, Carlos Droguet y Héctor Barreto, entre otros. **4. Grupo del Teatro Experimental**, dirigido por Pedro de la Barra. Otros integrantes de importancia: José Ricardo Morales, español nacionalizado chileno -había pertenecido al teatro "El Búho", de Valencia-, Pedro Orthous, Rubén Sotoconil, Agustín Siré, Marés González, María Maluenda, María Cánepa, Bélgica Castro, Jorge Lillo y Roberto Parada. **5. Grupo del Realismo Social**: Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Daniel Belmar, Volodia Teitelboim, Guillermo Atías, Nicasio Tangol, Baltazar Castro, entre otros. **6. Grupo Los Inútiles**, con fuerte influjo lorquiano: Oscar Castro, Omar Cerda, Ramón Miranda, entre otros. Parra ha reconocido en este grupo el fundamento de su proyecto de "poesía clara", versus la poesía llamada por él "oscura o metafísica". **7. Grupo Los Alacranes**: Jorge Millas, Nicanor Parra y Luis Oyarzún, en tomo a la Revista Nueva. También se incluyen en él pintores como Carlos Pedraza y futuros hombres de ciencia como Hermann Niemeyer y Arturo Arias, entre otros. **8. Grupo Rokhiano**, con centro en la revista Multitud, fundada y dirigida por Pablo de Rokha. Integrantes entre otros, Mahfud Massis y Julio Tagle. **9. Grupo Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura**. Fundado por Alberto Romero, presidente de la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) y proyectado por Pablo Neruda. Algunos integrantes, entre muchos, por el carácter gremial de la entidad: Julio Moncada, Manuel Guerrero y Leoncio Guerrero, Francisco Coloane, Andrés Sabella. **10. Grupo Los Afines encabezado por Oscar Vila y Raúl González Labbé**. No figuran en la nómina de estos grupos escritores como el narrador Carlos León o el ensayista Eduardo Frei, ni la figura mayor de la narrativa María Luisa Bombal, entre otros, por no haber pertenecido a ninguno de ellos, aunque los tres deben ser registrados en el ciclo del 38. (May Hilda, SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad de Chile. [www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html](http://www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html))

poetas de la claridad y con la literatura social la Aich y con su líder, Neruda. Para Mandrágora la libertad debía producirse en la base misma del pensamiento, la manifestación verdadera es la poesía negra. El hermetismo y lo inaccesible de la postura surrealista en Chile van a encontrar su antítesis en el proyecto de los poetas de la claridad, surgido por alternativa a la Mandrágora.

Con todo, dice Vergara, la Mandrágora habría podido encontrar un buen paralelo en Serrano, pero su posición de negación extrema no lo hizo posible, dado el sello de exclusividad que el movimiento pretendía tener y por la negación del contexto cultural local. *El Verdadero cuento en Chile* es la manifestación narrativa del surrealismo. Así fue entendido en su momento y es la respuesta beligerante frente a la narrativa de compromiso social de 1938 y a la tradición criollista y luego nacionalista. El proyecto de Serrano quería responder a las exigencias de arraigo, pero incurría en la contradicción, ya que ese nacionalismo literario elevado a la categoría de “nacionalismo esotérico” y de secta condujo a su propia aporía y estaba lejos de satisfacer las expectativas de un amplio público que no se conocía en la práctica de cuentos de factura de todos modos vanguardista y europea.

En síntesis, la coyuntura política favoreció el proyecto Aich de los poetas de la claridad, en parte del Angurrientismo y no dio cabida al *Verdadero cuento* ni a la Mandrágora, expresiones de una vanguardia que no lograba realizar el proyecto último y en este contexto especialmente urgente de transformar el estado de cosas imperante y hacer de esa insurrección artística una insurrección productiva más allá de la literatura.

Hilda May ve al grupo Mandrágora “como una línea de jóvenes estudiosos y mucho más letrados que sus compañeros de generación; con un registro de lecturas vario y estricto: la de los clásicos españoles, la de los románticos alemanes e ingleses, la de los simbolistas y, por supuesto, el dominio cabal de las vertientes de la vanguardia en Europa; más una formación filosófica apreciable.”<sup>121</sup> Aunque para May el grupo tiene una limitación: su desconocimiento de la plástica, la arquitectura, la música, el cine mismo.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> May Hilda, SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad de Chile. [www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html](http://www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html)

<sup>122</sup> Muy otro habría sido su vínculo con la plástica, afirma May, si en esos mismos años hubiera reaparecido en Chile un joven pintor del país, muy próximo en edad a ellos mismos, que se marchó temprano a trabajar en los talleres de Le Corbusier: el conocido Roberto Matta, situado como un espíritu surrealista genuino por André Breton en el *Segundo Manifiesto* de 1930; en el abolengo de Juan Gris, Miró, Ernst y otros grandes pintores. En todo caso, Mandrágora presenta, mirado desde hoy, cierta aproximación al proyecto de *Orígenes*, grupo estético cubano dirigido por José Lezama Lima, bastante posterior, en el que sí se dio la correlación de las artes con la presencia de pintores tan importantes como Portocarrero y Mariano Rodríguez, aunque también les faltara a ellos el portento y la presencia inmediata de Wilfredo Lam -ya trasladado a París, lo mismo que Matta-, y de Alejo Carpentier, narrador y musicólogo a la par. Como se sabe, éste último estuvo siempre muy próximo al surrealismo -no olvidemos su adhesión y proposición de lo mágico maravilloso-, desde su amistad con Robert Desnos. [www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html](http://www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html)

En la entrevista realizada por Stefan Baciu<sup>123</sup> a Braulio Arenas, sobre el inicio de la Mandrágora, éste da su propia visión sobre ese acontecimiento.

"Es difícil señalar una fecha de nacimiento: para mí, Mandrágora venía directamente del Surrealismo; estaba en la voluntad de unos cuatro o cinco escritores chilenos que naciera; no consignamos su aparición con un manifiesto; y tampoco llevábamos actas de sesiones (aún más, creo que nunca celebramos sesiones). Recuerdo, no obstante, que hacia 1932, yo intercambiaba las "primeras ideas" con Teófilo Cid y Enrique Gómez, las que tomaron un carácter más firme en 1935, celebrando una especie de bautismo en 1938, al leer poemas y textos -que bien podrían pasar por surrealistas- en la Universidad de Chile. Precisamente ese último año nombrado, publicamos la revista *Mandrágora*, algo así como unas hojas volantes de trajinante vida continuada en 1942 con la publicación de los dos números de *Leitmotiv*. Conjuntamente con esto, vieron "la luz pública" otras hojas eventuales: *Defensa de la Mandrágora*, el catálogo de la Exposición Surrealista, 1941, de la Biblioteca Nacional (Braulio Arenas y Jorge Cáceres) y el No.1 (y único) del *Boletín Surrealista*, publicado ese año. Señalo también, bibliográficamente, la publicación de libros de Cáceres, Cid, Gómez y míos. ... 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, sabiendo que Teófilo Cid nos concedía el número (número mágico naturalmente, número necesario para sesionar, pues sus sans facon nos prometía inaugurar espectacularmente un ciclo de provocaciones directas a la realidad...). (Braulio Arenas)<sup>124</sup>

Enrique Gómez Correa tiene su versión:

"Junto con Braulio Arenas me uní a Teófilo Cid para crear e vida el mito de la Mandrágora; nos unimos para cambiar la vida, para hacerla resplandeciente para transformar ese territorio desolado en un mundo alucinante donde ya no se sabría más de fronteras entre sueño y vigilia, entre vida y muerte."<sup>125</sup>

Finalmente, Teófilo Cid:

"Junto con promover "la expresión humana en todas sus formas", el surrealismo había aspirado a fundar otro discurso, dotado de sus propias articulaciones lógicas, capaz de aprehender "más y más claramente, lo que se trama sin que el hombre lo sepa, en las profundidades de su espíritu ... 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 film, exhibido en los cinematógrafos de Santiago y de provincia, se llamaba Alraune, es decir,

<sup>123</sup> Baciu Stefan, *Surrealismo Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979. pp. 33-38

<sup>124</sup> Arenas, Braulio, *Escritos y Escritores Chilenos*, p. 230-231, en De Mussy, pag. 59.

<sup>125</sup> Gómez Correa, en De Mussy, op. cit. pag. 66

Mandrágora en la lengua de Goethe. Aquel nombre foráneo tenía, además, el mérito de revelar en parte de 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. 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 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 cierra los ojos de los maridos y convierte a éstos en dóciles y mansos. ... Fue la lectura del relato escrito por Archim von Arnim, un o de los grandes del romanticismo alemán, lo que nos decidió por último, a adoptar definitivamente la extraña designación. 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, probándola 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 temeraria osadía. La mandrágora, a seguidas, se pinta con hierbas mágicas y una vez provista de facciones humanas se transforma en fiel dispensador del amor, del poder y del oro<sup>126</sup>

### 3. Braulio Arenas y su obra.

Braulio Arenas (1914-1989), nace en la Serena, estudiando en su ciudad natal luego en Santiago y finalmente en Talca, ciudad donde conoce a quienes serán sus compañeros en la aventura poética (Cid y Gómez-Correa). Inicia luego, en Santiago, estudios en la Escuela de Leyes, abandonándolos muy pronto para dedicarse exclusivamente a la literatura. Publicó 15 libros de poesía, además de relatos, novelas, ensayos, obras de teatro, artículos literarios para la prensa.<sup>127</sup>

<sup>126</sup> Teófilo Cid: *Mandrágora en su generación*, conferencia pronunciada en julio de 1959. Publicada en revista Literaria de la Sociedad de Escritores de Chile, N. 9, Santiago, diciembre, 1960

<sup>127</sup> Obras de B Arenas. *El mundo y su doble*. Santiago: Eds. Mandrágora, Tall. Gráf. Samaniego, 1940; *La mujer mnemotécnica*. Santiago de Chile: Eds. Mandrágora, Talca: Imp. Herrera y Aldana, 1941; *El a g c de la Mandrágora*. Santiago: Mandrágora, 1957. *Una mansión absolutamente espejo deambula por una mansión absolutamente imagen*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valpo, Alfabetá, 1963. *Pequeña meditación al atardecer en un cementerio junto al mar*. Santiago: Orfeo, 1966. *El juego de ajedrez, o, Visiones del país de las maravillas*. Santiago: Lord Cochrane, 1966. *El castillo de Perth: breve memoria acerca de los extraños sucesos acaecidos en dicho castillo la noche del 2 de junio del año 1134*. Santiago de Chile: Orbe, 1969. *En el mejor de los mundos: antología poética; 1929-1969*. Santiago: Zig-Zag, 1969. *La endemoniada de Santiago*. Caracas : Monte Ávila, impresión de 1969. *La situación física del castillo Kafkiano*. Santiago de Chile: 1980; *Escritos y escritores chilenos*. Santiago: Nascimento, 1982. *Adiós a la familia*. Santiago: Eds. Los Cuatro Elementos, 1961. *Gehenna*, en Serrano, M. *Antología del verdadero cuento en Chile*, Santiago 1938; 2a. ed. Be-uve-drais. ed. 2000. *Adiós a la familia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2000.

En 1984 recibió el Premio Nacional de Literatura. Fué gran defensor y divulgador del surrealismo. En su primera poesía buscaba, al igual que Breton y los surrealistas ortodoxos, fundamentalmente la libertad. Este fervor surrealista no lo mantuvo durante toda su vida. Su obra posterior varió significativamente y tal vez con el fin de alcanzar un público más amplio, Arenas hizo posteriores versiones de sus textos más experimentales. Muchas de sus obras alejadas del surrealismo fueron celebradas por algunos críticos y lectores; pero para otros, tanto su obra como su vida son inconsecuentes con sus postulados de juventud.

"...ni en su vida ni en su obra corta Arenas del todo los puentes con las formas de existencia anteriores a "la aventura improvisada, sin provisiones" que quisiera emprender. Algunas de sus notables novelas -mucho más importantes que su poesía, entre ellas, *Adiós a la familia* (1966) o *La endemoniada de Santiago* (1969)- exhiben un narrador cauteloso que, desde la distancia de un tono entre ingenuo y convencionalmente narrativo, nos da cuenta de las (des)venturas de protagonistas que se mueven ambiguamente entre el ensueño, la pesadilla y la vigilia, colocando en cuestión sus inciertas fronteras".<sup>128</sup>

En la revista Apsi número 255 de junio de 1988, con el título de *Braulio Arenas, el escritor que debiera sobrevivir*, Enrique Lihn dedica un artículo a Braulio Arenas, donde más allá de su adhesión al gobierno militar, quiere rescatar su figura de escritor. En este sentido se pregunta: el premio (Nacional de Literatura que Arenas ganó en 1984) que esperó llegó mal y tarde. ¿Por qué tenía de rebuscárselo en tales condiciones? Como respuesta, Lihn recurre a una explicación humana: "este surrealista arrepentido se negó a trabajar en su juventud para el Orden Establecido, haciendo suya la consigna emanada de París. Sin ese premio habría caído en la miseria, como su ex amigo Teófilo Cid, poeta mediocre, pero maldito". Lihn lo describe<sup>129</sup>: "Vestía sin glamour, como un actor secundario del cine de los años 40, esto es, como cualquier funcionario chileno de cuello y corbata, terno completo recién planchado y sombrero de ala ancha. Un equivalente de esos personajes elegantes y anodinos de René Magritte, impávidamente implicado en situaciones imposibles. En las peluquerías se hacía afeitar la cabeza. Sus rasgos faciales eran los de un ancestro andino y precolombino, desinteresado de la actualidad. De complexión espesa, quizás atlética -había boxeado en su juventud, en homenaje a Arthur Cravan- su palidez traicionaba al hombre que vivía (es una frase suya) "en esa línea indecisa que va de lo que pudo suceder, a lo que realmente ha sucedido", territorio poco soleado (...) Los suyos se morían, mientras él avanzaba más allá de los setenta años. No tuvo más remedio que hacer el saludo militar (...) Un 11 de setiembre, Arenas se exilió en un colaboracionismo patético, histérico y exangüe"<sup>130</sup>.

<sup>128</sup> Schopf, Federico, *El surrealismo en Chile*, en revista "Atlántica", I, octubre 1990, pág. 57.

<sup>129</sup> La descripción que de Arenas hace Lihn es muy diferente a la de Gonzalo Rojas: "Longilíneo, casi atlético, con sus ojos sin párpados, hiriente para ver hasta el fondo. Intenso, libre". "Mi testimonio sobre Braulio Arenas". Prólogo de *El Mundo y su doble* (Ediciones Altazor, Santiago, 1963.)

<sup>130</sup> Lihn Enrique, *Braulio Arenas, el escritor que debiera sobrevivir*. El Circo en llamas Ed. Lom, pág. 232, publicado primeramente en la revista Apsi, núm. 255, del 6 al 12 de junio de 1988.

Sin embargo, agrega Lihn, el escritor no desapareció. Escribió una cantidad enorme de obras, traducciones, enorme también es el volumen de sus lecturas, que entreveró con sus escrituras. Escribió novelas góticas, artículos de prensa. Para Lihn lo más atractivo de su producción son poemas de un surrealismo revisionista y los cuentos o escritos cortos, en los que se acerca al surrealismo articulado, antiautomático de Leonora Carrington y Jean Ferry, a quienes también tradujo.

Para él, la relación de la literatura con la literatura era lo esencial en ella, dice Enrique Lihn, "Fue por tanto, traductor, "al menos" de *La Chanson de Roland* completa... Hizo novelas góticas: en los años 60 le ilustré una nueva edición de *El castillo de Perth*... Tengo a la vista varios soliloquio (el monólogo es el género de la locura del personaje): *Un asesino del año 20*, y *Sobre las olas*, que formalizan la desesperación de sus protagonistas mediante la confusión de los tiempos pasado, presente y futuro."<sup>131</sup>

En opinión de Enrique Lihn, Arenas siempre quiso desprenderse del lastre del surrealismo ortodoxo, "hasta que lo desprendieron de él sus actuaciones. Ser el Breton chileno a partir de los años 50, no tenía el menor brillo. Una vez me dijo que sus poemas surrealistas eran copias hechas en malos papeles de calco".<sup>132</sup> No hay que olvidar que (Braulio Arenas) eligió la literatura por encima de todo, "alejándose de toda preocupación inmediata", "esa guerra civil en que los vencidos vencen" y que "rechaza los armisticios", aunque o porque abundan en sus manifiestos las manifestaciones de fe en una libertad alternativamente interior o exterior, pero demasiado general, en cualquier caso, como para materializarse, como no sea en la muerte, más acá o más allá de los libros.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Lihn, op. cit. pág. 233

<sup>132</sup> Lihn, op. cit. pág. 234

<sup>133</sup> Lihn Enrique, *El surrealismo en Chile*, en *El Circo en llamas*. Ed. Lom, pág. 106, publicado primeramente en la revista "Nueva Atenea", Concepción, Univ. de Concepción, núm. 423, 1970.



## Bibliografía.

### 1. Bibliografía primaria.

**Arenas, Braulio**, *Gehenna*. En Serrano Miguel. *Antología del verdadero cuento en Chile*. Beuve-dráis Editores, Santiago, 2000. (1ª. edición impresa en "Gutenberg", Santiago, 1938.)

\_\_\_\_\_ *La Endemoniada de Santiago*. Ed. La Noria, Santiago, 1985. (1ª. ed. E. Monte Avila, Caracas, Venezuela, 1969).

\_\_\_\_\_ *Actas surrealistas*. Ed. Nascimento, Santiago, 1974.

\_\_\_\_\_ *Escritos y Escritores Chilenos*. Ed. Nascimento, Santiago, 1982.

\_\_\_\_\_ *Discurso del gran poder*. Ediciones Revista Atenea, Universidad de Concepción, Santiago, 1961.

\_\_\_\_\_ *El Castillo de Perth*. Seix Barral, Barcelona, 1969 y 1982. 1ª. edición Orbe, Santiago, 1969.

\_\_\_\_\_ *Adiós a la Familia*. Ed. Universitaria, Santiago, 2000.

\_\_\_\_\_ *En el mejor de los mundos, Antología poética 1929-1969*. Ed. Zig-Zag, 1969.

\_\_\_\_\_ *La Mandrágora y otros libros*. (Ordenación, Prólogo y Referencias Bibliográficas de Jaime Quezada) Ed. Pehuén, Colección premios nacionales de literatura. Santiago, 1998.

\_\_\_\_\_ *Escritos Mundanos*. Ed. La Noria, Santiago, 1985.

\_\_\_\_\_ *Una mansión absolutamente espejo deambula insomne por una mansión absolutamente imagen*. Ediciones universitarias de Valparaíso.

### 2. Bibliografía secundaria.

#### 2.1 Teoría narrativa.

**Bal Mieke**, *Teoría de la Narrativa*. Ed. Cátedra, 1985.

**Bajtín, M.** *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno, 1982.

**Barthes, R.**, S/Z, París, Seuil, 1970.

**Benjamin, Walter**, "El narrador", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986.

**Blanchot Maurice**, *El libro por venir*. Ed. Trotta, Madrid 2005 (1ª. ed. Gallimard, Paris 1959).

**Forster, E.M.** *Aspectos de la novela*, Universidad Veracruzana, México, 1961.

**Genette Gérard**, *Figuras III*, Editorial Lumen, Barcelona, 1972.

**Jara René y Moreno Fernando**, *Anatomía de la novela*, Eds. Universidad de Valparaíso, 1972, Valparaíso, Chile.

**Martínez Bonati, Félix**, *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Lom, Santiago.

**Todorov, Tzvetan**. *Poética de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1988.

## 2.2 El Surrealismo.

**Breton André**, *Manifiestos del Surrealismo*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1969. (1ª. ed. Jean-Jacques Pauver Editeur, Paris, 1962.)

\_\_\_\_\_ *Nadja*, Ed. Universitaria, Santiago, Chile, 1986. (1ª. Edición, Gallimard, Paris, 1928)

\_\_\_\_\_ *El amor loco* Ed. Joaquín Mortiz, México, 1967 (1ª. ed. 1937, Gallimard, Paris).

\_\_\_\_\_ *El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*. Ediciones de Bolsillo, Barral editores, Barcelona, 1972. Ed. original "Entretiens" (1913 –1952).

\_\_\_\_\_ *Los vasos comunicantes*, Ed. Joaquín Mortiz S.A., México, 1965 (1ª ed. Gallimard, Paris, 1955).

\_\_\_\_\_ *Antología del humor negro*. Anagrama, Barcelona, 1999. 1ª. edición, París 1939.

\_\_\_\_\_ *Arcano 17*. Editorial Cuarto Propio, Santiago 2001. (1ª. edición Le Livre de poche/Biblio, 1944)

**Pellegrini, Aldo**. *Antología de la Poesía Surrealista*. Compañía general fabril editora, Buenos Aires, 1961.

**Raymond Marcel**, *De Baudelaire al surrealismo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1960. Primera edición en francés, 1933.

## 2.3 El Surrealismo en Chile.

**Anguita Eduardo**, Teitelboim Volodia. *Antología de poesía chilena nueva*. LOM, Santiago, Chile, 2001. 1ª. ed., Editorial Zig-Zag, Santiago, 1935.

**De Mussy, Luis**. *Mandrágora. La raíz de la protesta o el refugio inconcluso*. Ed. Universidad Finis Terrae. Santiago de Chile, 2001.

**Goic Cedomil**. "El Surrealismo y la literatura iberoamericana". *En Revista Chilena de Literatura* N° 8, Abril 1977.

**Lihn Enrique**, "El surrealismo en Chile". *Revista Atenea*, N° 452. Universidad de Concepción, segundo semestre, 1985.

**Müller-bergh Klaus**. "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* N° 31, 1988.

**Osorio Nelson**, selección, prólogo, bibliografía y notas. *Manifiesto, proclamas y polémicas de la Vanguardia literaria hispanoamericana*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela.

**Serrano Miguel**. *Antología del verdadero cuento en Chile*. Be-uve-dráis Editores, Santiago, 2000. 1ª. edición impresa en "Gutenberg", Santiago, 1938.

**Schopf Federico**, *Del vanguardismo a la antipoesía. Ensayos sobre la poesía en Chile*. E. Lom, Santiago 2000. 1ª. ed. Bulzoni, 1986.

\_\_\_\_\_ "El Surrealismo en Chile" en revista *Atlántica*, I, Octubre 1990.

**Subercaseaux, Bernardo.** *Genealogía de la Vanguardia en Chile*. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile, Serie Estudios. Santiago de Chile.

**Vergara Sergio.** *Vanguardia Literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Ediciones Universidad de Concepción, 1994.

#### **2.4 Sobre Braulio Arenas.**

**Lihn Enrique,** "Braulio Arenas, el escritor que debiera sobrevivir". Revista *Apsi*, Santiago, año XIII, n° 255, del 6 al 12 de junio de 1988.

**Rojas, Gonzalo,** "Testimonio sobre Braulio Arenas". Prólogo a *El mundo y su doble*. Ediciones Altazor, Santiago, 1963.

**Schopf Federico,** "El surrealismo en Chile: La endemoniada de Santiago (1969) de Braulio Arenas". Revista *Mapocho* N° 55, Primer Semestre de 2004.

#### **2.5 Bibliografía complementaria.**

**Roa Armando,** *Demonio y Psiquiatría*, E. Andrés Bello. Santiago, 1974.

#### **3. Bibliografía desde de la Web:**

**May, Hilda,** SISIB y Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad de Chile  
[www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html](http://www.uchile.cl/bibliotecas/sisib/index/html)