



Universidad de Chile

Facultad Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica

Umbrales en la escritura de Braulio Arenas:
Intertextualidad en *La Endemoniada de Santiago*

Profesores Guías: Bernarda Urrejola

David Wallace

Estudiante: Arasay Arias Vera

Marzo de 2017

Índice

Dedicatoria.....	3
Agradecimientos.....	4
Introducción.....	5
Arenas, surrealismo y la Mandrágora.....	7
El surrealismo en (o desde) Latinoamérica.....	14
“Gehenna”.....	18
La convulsión como lenguaje.....	24
a) Carmen Marín.....	25
b) Nadja.....	32
<i>La Endemoniada de Santiago</i> [1ª y 2ª edición].....	39
Los ladridos del perro.....	48
A modo de conclusión.....	59
Bibliografía.....	66

Dedicatoria

A Luz Ugarte por sus ojos lumbreros

A la Chillilla y a Carmen Marín por recordarnos el otro lado

Y a quienes estuvieron en los últimos tiempos de porfía.

Agradecimientos

Al profesor David Wallace por el inicio de una búsqueda

A a la profesora Bernarda Urrejola por la acogida y su paciencia

Y a la profesora Luz Àngela Martínez por considerarme dentro del Proyecto 1140715 financiado por Fondecyt.

Introducción

El surrealismo fue un movimiento de vanguardia originado en Europa tras la Primera Guerra Mundial. En la figura del escritor francés André Breton, vemos cómo se desplegó el asentamiento de una poética que centraba su atención en la dimensión de los sueños, el inconsciente y la irracionalidad. En nuestro país esta labor fue asumida, de manera homóloga, por el escritor Braulio Arenas, uno de los fundadores del colectivo poético surrealista La Mandrágora.

Entenderemos al surrealismo como un sistema de lecturas, en el cual quien escribe se posiciona desde el lugar del lector a la hora de la creación. Así, el proceso escritural de los surrealistas, deviene de la lectura de antiguos autores, de sus coetáneos e incluso de ellos mismos. El surrealismo es la última de las vanguardias históricas, cuya existencia se erigió a partir de la contaminación de otros movimientos y tradiciones, poniendo de manifiesto un diálogo entre ellos.

En la presente investigación, exploraremos el diálogo que se generará a partir de las dos ediciones de la novela *La Endemoniada de Santiago*, escrita por Braulio Arenas. Las ediciones publicadas en 1969 y 1984, respectivamente, están dialogando con el cuento “Gehenna”, perteneciente a la época surrealista de Arenas. Se reconoce, que a su vez, el cuento se retroalimenta de dos intertextos: *Nadja* (1924) de André Breton y *Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago: compilación de todos los informes rendidos exprofeso al Ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago*, recopilación de los informes que solicitó José Raimundo Zisternas, acerca del caso de Carmen Marín, una joven que vivió en el siglo XIX, y que se le acusaba por algunos de estar poseída por el demonio, y por otros de padecer histeria.

Para indagar en este diálogo es necesario entender la literatura desde una pluralidad de voces y discursos, es por esto que nos serviremos de la noción de intertextualidad que Julia Kristeva explora en el estudio titulado *Semiótica I* (1978). Kristeva concibe a la

palabra literaria no como “un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (Kristeva, 188). En este diálogo¹ participan la historia y la moral, lo social y lo político, es decir, participa una subjetividad, cuyas múltiples dimensiones se trasponen para leer y escribir la infraestructura de los textos. Una infraestructura basada en la intertextualidad como la define Kristeva.

Para explorar los distintos tipos de intertextualidad existentes entre los textos mencionados, usaremos la terminología de Gérard Genette, quien detalla y advierte que estos tipos de relaciones no se deben considerar como clases fijas, “por el contrario, sus relaciones, son numerosas y a menudo decisivas” (Genette, *Palimpsestos* 15). El análisis intertextual se complementará mediante el análisis de cada uno de los intertextos, logrando así dilucidar nuevas significaciones e identificaciones de motivos que permean la escritura de Braulio Arenas.

A modo de hipótesis, se plantea en la investigación que el diálogo existente en la obra de Arenas, es articulado por sus personajes femeninos. Estos se erigen como puentes comunicantes entre la escritura del chileno y las lecturas que han influido en su obra. Este diálogo estaría escrito en clave surrealista, un lenguaje que vincula la patología de la histeria a la categoría estética de la belleza convulsiva, que es acuñada por el mismo Breton en las últimas páginas de *Nadja*.

¹ O dialogismo, noción que ya había sido revisada por Mijaíl Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936).

Arenas, surrealismo y la Mandrágora

Braulio Arenas nació el año 1913 en La Serena, ciudad-puerto de su infancia. Su madre y su hermano ejercían la docencia, mientras su padre tenía un periódico en el que Arenas publicó un cuento a los catorce años. En 1929 se trasladó a Santiago e ingresó al Liceo de Aplicación. Esta experiencia adolescente, según el estudio biográfico que hizo Ernesto Pfeiffer, fue clave para su escritura: “Mis 16 años constituyeron una iniciación vital (...) y un año también de iniciación literaria, o más bien de invasiones literarias” (Cita en Pfeiffer IX), fue durante esa época que Arenas junto a un grupo de compañeros, organizó una pequeña muestra en la Plaza Brasil, esta se titulaba “Exposición Surrealista”. Desde ese momento se convirtió en un prolífico escritor² y pintor, aunque no demasiado reconocido, durante el siglo XX de nuestro país.

Pronto abandonó Santiago y se trasladó a Talca y es en el Liceo de Hombres de la ciudad en donde Arenas conoció a dos de los personajes más importantes de su vida literaria, Teófilo Cid y Enrique Gómez-Correa. Junto a ellos, en torno a una misteriosa planta, invocaron a la poética del surrealismo, haciendo surgir el grupo literario: “La Mandrágora”, al que luego se les unió el poeta y bailarín Jorge Cáceres.

“La Mandrágora” fue germinada en 1935, durante los gobiernos radicales y el Frente Popular. Bernardo Subercaseaux en *Historia de las Ideas y la cultura en Chile Vol.II*, caracteriza esta época como inmersa en un “clima de solidaridad con la República española y de lucha antifascista, en medio de la hegemonía del nacionalismo y de un criollismo literario remozado por el angurrientismo y por la concepción de lo nacional popular, la Mandrágora resulta una especie de sociedad secreta”(199); un colectivo poético cuyos integrantes se alejaban de las ideas criollistas, para empatizar con las propuestas estéticas que André Bretón había planteado años antes en el *Manifiesto Surrealista* (1924).

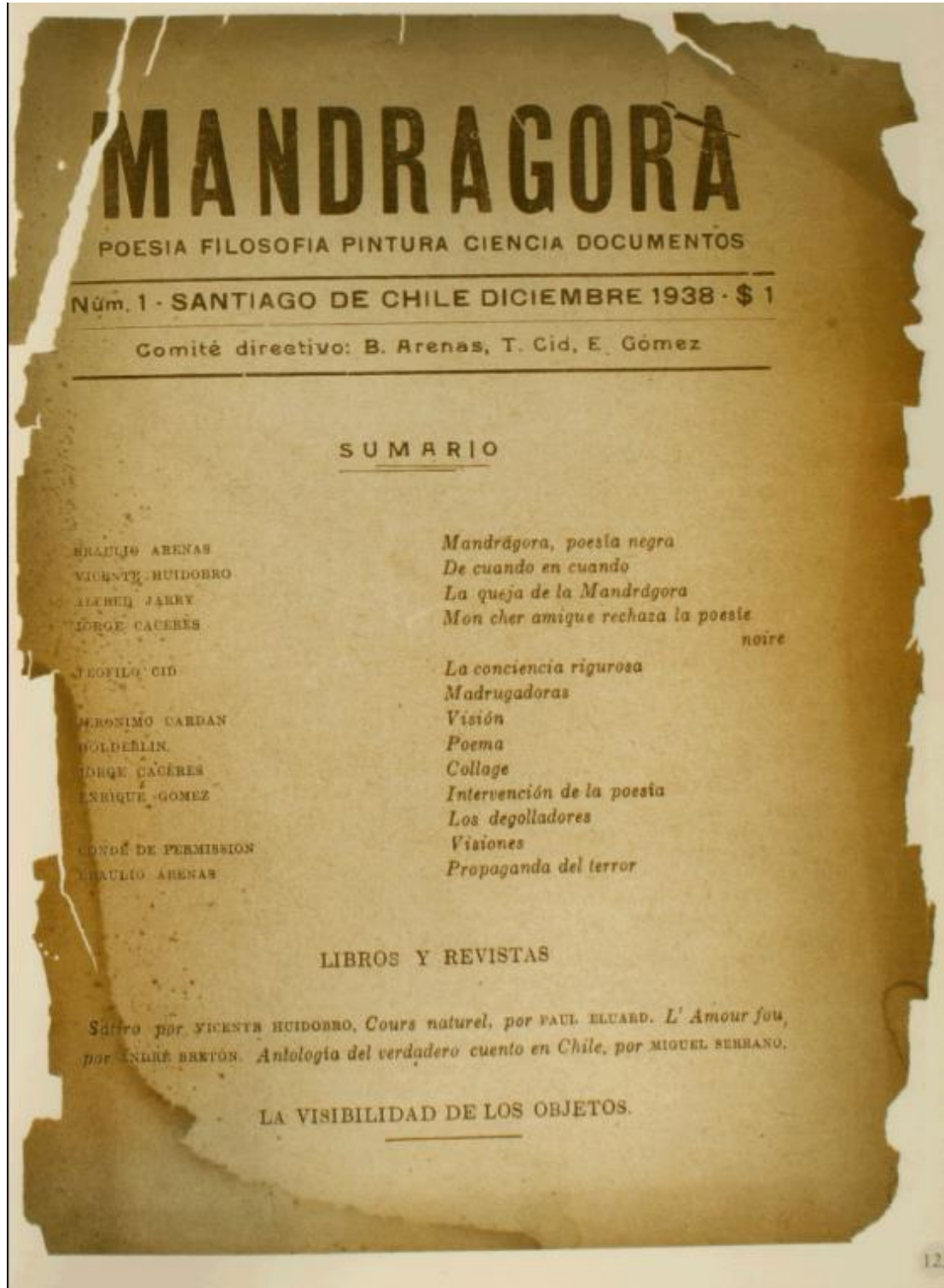
² A lo largo de su vida, Braulio Arenas publicó cerca de cincuenta libros, entre los que encontramos: *El mundo y su doble* (1940), *El Castillo de Perth* (1969), *Adiós a la familia* (1961), entre otros.

El amor, lo misterioso y lo maravilloso, si bien eran sentimientos que guiaban la poética del colectivo, resultaban anacrónicos a la sensibilidad cultural, poética y política del momento. Debido a esto, por muchas de sus acciones quedaron apartados de la esfera cultural de la época; el grupo estaba inmerso en una “realidad que desaloja” (Arenas *El AGC de la Mandrágora* 11), que buscaba remover aquellas esferas subterráneas de la existencia. Pero para muchos, esta actitud era vista como una realidad paralela, que se evadía de las verdaderas preocupaciones culturales y sociales de la época.

La trayectoria literaria de la Mandrágora, tenía similar dirección a la del movimiento francés, de ahí la elaboración de múltiples manifiestos en la revista que se bautizaba con el mismo nombre de la fétida planta. Era una publicación esporádica donde Arenas era el editor principal. Además de manifiestos, en *La Mandrágora* se publicaban los escritos - en su mayoría poemas- de sus integrantes y otros autores, chilenos y extranjeros, que adherían a la poética surrealista.

En el primer número, Arenas elaboró el primer manifiesto del colectivo, titulado “Mandrágora, Poesía Negra”. En el escrito vemos cómo aparecen las máximas del surrealismo francés, como lo es el gusto por el mundo onírico, el inconsciente y el despojo del yo racional, por medio de la poesía y la imaginación

Entonces ya no se sabe si se escribe o se mira, dejando a la mano el cuidado de reproducir un informe ajeno, pero que nos pertenece. Casi seguramente estos informes pertenece al género de los traspasos obligatorios, al cambio de una vida por otra [...] el poeta, se ve en la necesidad [...] de ser inspirado por un representante suyo que actúa en su propio interior[...]se trata de adivinar de soñar, de escribir lo que se ha soñado, lo que se ha adivinado(Arenas 1)



Índice del primer número de la revista *La Mandrágora*.

La Mandrágora no sólo difundía sus manifiestos y obras a través de la revista, pronto lanzó una serie de publicaciones que emulaban, como se dijo anteriormente a las de los surrealistas europeos, como es el formato que tiene el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938), elaborado por Breton y el poeta francés Paul Éluard, diccionario-collage que reúne en sus definiciones los temas y autores del surrealismo. Con este mismo formato se estructura la antología *El A, G, C de la Mandrágora* (1957), la cual en sus primeras páginas también se presenta como un diccionario de la poética del colectivo. Es un libro compilatorio “que reúne los documentos y la información biobibliográfica para la historia del surrealismo en Chile” (Goic 108).

El actuar de la Mandrágora no se limitó al papel impreso, también se manifestó en polémicas intervenciones que tenían lugar en espacios públicos. Una de las más recordadas fue el episodio de 1949, que se desarrolló en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. En el lugar se estaba homenajeando a Pablo Neruda, se le festejaba por su reciente designación en el consulado de México. Y en medio del discurso del grandilocuente poeta, irrumpe Arenas en la sala y lo acusa de haber sido negligente y poco transparente en la colecta que se había realizado en beneficio de los niños españoles, víctimas de la Guerra Civil. El público, compuesto en parte por miembros de la Alianza de Intelectuales de Chile y de las Juventudes Comunistas, se lanzó a golpes contra Arenas y sus acompañantes: su amigo y contertulio Teófilo Cid y Miguel Serrano, sobrino de Vicente Huidobro.

Podemos observar que los procedimientos de la Mandrágora no optaban por una propuesta pacífica de incorporación popular a su poética. Por el contrario, eran irreverentes y bordeaban la violencia, es así es como José Donoso caracteriza al grupo surrealista: “El público protestaba, encontraba a los mandragoristas excesivos, locos, con sus exposiciones en que figuraban collages, objetos extraños, poesía y pintura mezclada.

Eran los <<enfants terribles>> de la época, y rechazados por todos, menos por unos cuantos”³.

Vemos así, que el colectivo tenía la idea de que el arte debía hacerse presente en la vida, rasgo característico de las vanguardias; por lo tanto, su accionar poético era al mismo tiempo un posicionamiento político, sin necesariamente adherir a un partido, pero que se oponía tajantemente al fascismo, a los discursos oficiales y a toda expresión burguesa. Pues integrar el surrealismo suponía una doble militancia, no sólo expresada en un lenguaje poético sino en una concepción revolucionaria de la vida. Por su parte, el repudio a Neruda ya se había puesto de manifiesto en ciertas reseñas de la revista de la Mandrágora, donde lo llamaban “bacalao”, “plagiador”, “germinador de odio”, entre otros vituperios. El incidente del Salón de Honor, tuvo un gran costo para Arenas, pues el poeta había atentado contra el circuito cultural de la época, el cual se amparaba en la oficialidad, la academia y en el partidismo. Incluso Elisa Bindhoff, la tercera esposa chilena de Breton, desconoció a Arenas tras la muerte de su marido, pues según ella, no había surrealistas en Chile. Es así como este episodio no sólo acarreó consecuencias en el mundo literario chileno, sino que también a nivel internacional, ya que Neruda era amigo cercano de los surrealistas Éluard y Aragon, quienes simultáneamente eran miembros del Partido Comunista Francés⁴. La sociedad literaria nunca perdonó a Arenas y su trayectoria literaria no fue reconocida, sino hasta un terrible momento de nuestra historia.

Dentro de este programa de vanguardia que seguía la Mandrágora, encontramos ideas tales como la de la revalorización de la infancia, los surrealistas veían en esta etapa vital, la omisión de rigores y normas; ofreciendo así al ser humano la idea de “vivir varias vidas simultáneas; se arraiga en esta ilusión y sólo quiere saber de la facilidad

³ Donoso, José. “Braulio Arenas, surrealista redimido” *Revista Ercilla*, 1962. p. 12-13

⁴ Breton se une en 1925 al Partido Comunista Francés. Esta filiación es compartida por otros surrealistas, pues creían que el movimiento artístico debía ser un movimiento revolucionario (y marxista). Sin embargo, en 1935, Breton abandona el Partido ya que no podía conciliar su idea de la libertad por medio del arte, mediado por el espíritu racionalista del comunismo. Según Breton, el comunismo percibía al arte como un medio de propaganda.

instantánea y extrema de todas las cosas” (Breton *Manifiesto Surrealista* 20). La infancia es una época de la existencia humana, que según Breton se extiende hasta los veinte años, en donde el ser humano se puede entregar por completo a la capacidad creadora. Por extensión, el surrealismo era un movimiento que le rendía culto a la imaginación, como si fuese una divinidad “Querida imaginación, lo que más quiero en ti es que no perdonas” (20), creía Breton que su poder no tenía límites.

Similares a los niños, los locos eran reivindicados por el movimiento europeo, condenando a las instituciones mentales y al rol del médico experto en neuropsiquiatría. Decía Breton en el *Manifiesto Surrealista*, publicado en 1924, que “los locos sólo deben su internación a una pequeña cantidad de actos reprimidos por las leyes y que, a no mediar tales actos, su libertad (por lo menos lo visible de su libertad) no estaría en juego” (21). Pensaba el surrealismo que los llamados “enfermos mentales”, tenían una especial propensión a la imaginación, manifestada en las alucinaciones e ilusiones. Los desequilibrados se convertían en “víctimas en alguna forma de su imaginación que los impulsa a la inobservancia de ciertas reglas” (21). Estas manifestaciones para el escritor francés suponían un goce y una sensualidad de la que todo hombre debía sacar provecho.

Del mismo lado, encontramos la devoción por el mundo de los sueños, al igual que en la perspectiva de los locos, en ella no hay lugar para las restricciones morales, por eso es que cuando estamos despiertos nos situamos en un estado de interferencia; el sueño es un plano importante de la realidad humana, que junto a la vigilia constituiría una superrealidad, capaz de hacernos percibir lo que las normas y la moral nos han ocultado acerca de la existencia.

Todos estos preceptos fueron unidos en esta definición del movimiento que, a la manera de un diccionario, se entrega en el *Manifiesto Surrealista* (1924):

SURREALISMO: s.m. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control ejercido por la razón y al margen de cualquier preocupación estética y moral (Breton *Manifiesto Surrealista* 44).

El surrealismo estaba en contra de toda forma de racionalidad, es decir, todas aquellas manifestaciones e instituciones que han coartado la naturaleza y el espíritu libre del ser humano. Una de aquellas expresiones del racionalismo imperante era la descripción realista pues a esta se le acusaba de ser una “manía que consiste en reducir lo desconocido a conocido y clasificado, adormece los cerebros” (Breton 25). Y ya en una esfera más política, los surrealistas sentían una profunda repulsión por los valores que encarnaba la burguesía y el capitalismo: la patria, la familia y la religión; todas aquellas instituciones que estaban al servicio del fascismo y de aquellos regímenes que habían provocado aberrantes actos contra la humanidad. El surrealismo rechazó todo mecanismo que pudiese restringir el pensamiento y la libertad. Como contrapunto se enaltecían ciertos mecanismos que daban rienda suelta a una imaginación galopante: asociación libre⁵, imágenes formadas arbitrariamente, escritura automática⁶, la búsqueda incesante del objeto perdido y el transcurso de una historia motivado por el azar⁷ objetivo.

⁵ “Método que consiste en expresar sin discriminación todos los pensamientos que vienen a la mente, ya sea a partir de un elemento dado (palabra, número, imagen de un sueño, representación cualquiera), ya sea de psicoanalítica (...).^o Como forma espontánea. El método de la asociación libre es un constitutivo de la técnica muestran los *Estudios sobre la histeria* (Studien über Hysterie 1895), la asociación libre surge a partir de métodos preanalíticos de investigación del inconsciente que recurrían a la sugestión y a la concentración mental del paciente sobre una representación dada(...)” (La Planché y Pontalis 35) Haremos hincapié en este último punto, pues a partir de la noción de histeria se generará una lectura del cuento “Gehenna” y de la novela *La Endemoniada de Santiago* de Braulio Arenas, en la presente investigación

⁶ “AUTOMÁTICA (escritura) La ventaja de la escritura automática y de los relatos de sueños es la de proporcionar elementos de apreciación de gran estilo a una crítica desamparada, de permitir una reclasificación general de los valores líricos y de ofrecer una llave capaz de abrir indefinidamente esta caja de doble fondo a la que llamamos hombre (A.B). Durante años, he contado con el cauce torrencial de la escritura automática para limpiar definitivamente las caballerizas literarias. A este respecto, la voluntad de abrir todas las grandes esclusas permanecerá, sin ninguna duda, como la idea generatriz del surrealismo” (Breton y Éluard 18).

⁷ “« AZAR Azar en conserva». (M. D.) «El azar sería la forma en que se manifiesta la necesidad exterior para abrirse camino en el inconsciente humano». (A. B.) «El azar es el maestro del humor». (M. E.)” (Breton y Éluard 19)

El surrealismo en (o desde) Latinoamérica

Las ideas y motivos del surrealismo comenzaron a circular por los parajes y las escrituras de autores latinoamericanos. Y es que el continente americano parecía ser material idóneo para el despliegue de una particular poética, muy cercana a lo surreal, esta poética era manifestada en el imaginario maravilloso de las culturas precolombinas o en la concepción del continente como la sede “de acontecimientos formidables en la evolución social del mundo.” (Goic 28). La tierra en donde conviven múltiples temporalidades, era vista por algunos escritores como materia prima para el desarrollo de su escritura.

Estos autores no necesariamente adhirieron al surrealismo francés e internacional de Breton, entre ellos ubicamos a César Vallejo y su juego de lenguaje en *Trilce* (1922), que aunque no siguiera los preceptos europeos, es considerado hasta ahora un importante poeta surrealista . También nos encontramos a Miguel Ángel Asturias⁸ y su especial percepción de América Latina, como un puente a míticas dimensiones, esa percepción que despliega en *Leyendas de Guatemala* (1930) y en gran parte de su obra. Y como no, al cubano Alejo Carpentier y su real maravilloso, categoría literaria que acuñó en el prólogo⁹ de la novela *El Reino de este mundo* (1949).

En estos escritores vemos la existencia de surrealismos, diferentes al “más allá” de Europa que se promovía en el *Manifiesto Surrealista*, según Cedomil Goic¹⁰ en el texto

⁸ Aunque durante su estadía en París si participó en un grupo literario surrealista.

⁹ Donde reniega del surrealismo francés por su “pobreza imaginativa” (Carpentier 10), basada meradamente en códigos de lo fantástico.

¹⁰ Importante crítico de la literatura chilena. A partir de la etimología del surrealismo y las múltiples traducciones que se tuvo de esta palabra, elige el superrealismo para dar cuenta de un nuevo paradigma literario que surge durante el siglo XX en Chile. Este se relaciona estrechamente con este “acá”, un nuevo modo de representación de la realidad [...]. El mundo representado en la novela contemporánea es eminentemente interior, en esencia, es el mundo de la conciencia. [...] Allí donde anteriormente [primaba] una interpretación determinista o causalista [de la realidad] nos hallamos ahora ante un mundo cuya motivación es irrisoria o con la irrisión misma de toda motivación cuando el acontecer se representa como acausal, azaroso, absurdo o gratuito. (Goic *Historia de la novela hispanoamericana* 179). En este

titulado *El surrealismo y la literatura iberoamericana*; surrealismos que se interesaban en el “acá” maravilloso del habla, la historia y la cotidianidad del continente.

Pero también se dio a lugar a autores que si se autodefinían como militantes del surrealismo internacional, como lo fueron el argentino Aldo Pellegrini y su revista *Qué*, cuyo primer número fue publicado en 1928, como expresión de un grupo surrealista del que formó parte, pero que no tuvo gran repercusión pues pronto se disolvió en 1930. Dentro de esta misma filiación, nos encontramos también al mexicano Octavio Paz, declarado militante; para él, el surrealismo representaba una visión de mundo y un lenguaje puramente poético.

Tras este breve recorrido por surrealismo de Latinoamérica, llegamos a nuestro país, que como sabemos, también reaccionó a este avance del movimiento en el continente, así se erige la Mandrágora como uno de los grupos más organizados.

Aunque el surrealismo en Chile, ya había hecho su aparición en 1925 de la mano del creacionista Vicente Huidobro y su “delirio poético”, un estado de creación que compartía rasgos con el surrealismo europeo. Aunque Huidobro criticaba duramente la escritura automática¹¹ y la exaltación del inconsciente, se transformó en amigo de la Mandrágora. Incluso habría tenido la palabra final a la hora de bautizar el colectivo, ante la pregunta si elegir el español o el alemán *alraune*. La respuesta fue el español, el nombre de aquella planta que se emparentaba en antiguos tiempos con el culto a Afrodita y a la hechicería:

Mandrágora: [...] simboliza la fecundidad, revela el porvenir, procura la riqueza. En las operaciones mágicas, la mandrágora siempre se toma como elemento macho, mientras que en su forma es macho y hembra. En la medida en que está provista de una raíz nutritiva, la mandrágora significa las virtudes curativas y la eficacia espiritual. Pero es un veneno que no puede ser benéfico más que si se consume sabiamente dosificado. La mandrágora se cree que nace del esperma de un ahorcado. Las bayas de mandrágora, del grosor de una nuez, color blanco o rojizo, eran en Egipto símbolo de amor: sin duda en

paradigma prima el lenguaje de la ambigüedad: en la conciencia del hombre, de la naturaleza, del mito, del sueño, de la locura, de la poesía, del sexo, en fin, se revela la ambigüedad de América. (Goic 178-179)

¹¹ Huidobro reacciona ante la definición que ofrecía Breton acerca del surrealismo: “¿Pero quién puede decir que es éste y no otro el verdadero funcionamiento del pensar? El vocablo “pensar” ya implica control” (*Manifiesto de Manifiestos* 1925).

virtud de sus cualidades afrodisíacas. Entre los griegos era llamada «la planta de Circe», la Maga [...] Es una de las plantas que dieron lugar al máximo de supersticiones y prácticas mágicas (Chevalier 681)

Los integrantes estaban reunidos en torno a la carga simbólica de la planta, que se puede rastrear en los grandes relatos universales¹². Creían los círculos de la época que los mandragoristas eran los ahijados literarios del “Vicente vidente” (apodado por Octavio Paz). Pero pronto los lazos se quebraron, los surrealistas lo acusaron de “puerco” y de “racionalista”, pues mientras ellos visitaban el manicomio, Huidobro “escapaba de ese espectáculo sucio para ir a presenciar la exposición de caballos de un hacendado imbécil” (Schopf en De Mussy 54).

Si bien la Mandrágora se apropió de las ideas del surrealismo internacional, sus integrantes eran “menos ortodoxos, truculentos y combativos, más equilibrados y menos de capilla” (Müller-Berg 24). Aunaban los principios del surrealismo francés a un yo interior, pero ligado con más fuerza al terror, la encantación y a los extremos de la existencia. Así es como lo enunciaron en el manifiesto “Mandrágora, poesía negra”:

[...] el sentimiento de vida y muerte, el terror cósmico de la imaginación, el impulso instintivo de cortar los puentes, y la obediencia ciega a la ley del destierro dictada por uno mismo [...] He aquí una estrella boreal y un demonio tóxico que trata de fusionarse, de mirar el pasado y al porvenir con la boca llena de profecías (Arenas 2)

Sin embargo, pasados los años, el espíritu aguerrido, irracional e impío de la Mandrágora, en cierta forma, se desperdigó. Teófilo Cid abandonó el grupo en 1948, alegando la toma de otros rumbos poéticos; el surrealismo ya no satisfacía sus ansias creativas, mientras que Arenas, Gómez-Correa y Cáceres, más cercanos al surrealismo ortodoxo, siguieron la senda del sueño y las coincidencias, fundando otra revista, llamada *Leimotiv*. Pronto la juventud y la planta mágica se veían como unos puntos lejanos en el camino. Es así, pero con profunda nostalgia, como se refiere Braulio Arenas a la poesía surrealista y al grupo de sus iniciados, en 1958 durante un encuentro de escritores organizado por Gonzalo Rojas:

¹² *El Cantar de los cantares*, las ficciones que originó el amorío entre Cleopatra y Marco Antonio, *Romeo y Julieta*, entre otros.

La esperanza de 1938 no va a ser contradicha veinte años después, y hoy como ayer creemos que llegará un día en que el hombre será dueño de su destino, de una vez y para siempre [...] Creo, por lo tanto, que nuestra razón de vivir no está perdida. Vuelvo a pensar en mis amigos de la mandrágora [...] Si nos comportábamos como salvajes, como poetas y esto porque teníamos esperanza ¿Cuántos de esos amigos de aquella hora, en la hora presente mantienen sus mismas esperanzas? Yo no lo sé, pero me asiste la esperanza que las mantengan todos (Arenas en Pfeiffer 190)¹³

¿Acaso esa esperanza impulsaría el último aliento de aquel abrasador espíritu? “Piensen que la quemadura pueda borrar definitivamente las líneas de su destino”¹⁴. Sin embargo, parecía que Arenas deseaba quemar esas líneas que lo vinculaban al surrealismo. En 1962 se publica *La Casa Fantasma*, un poemario, que según un irónico José Donoso era:

[...] un libro residual [...] se ven los residuos de un anterior y juvenil compromiso literario de Arenas [...] pero que con el andar de los años ese compromiso absoluto ha sido transformado en idioma propio [...] No encierra la protesta y la violencia de antes, y el juicio y la medida lo han temperado; queda sólo una ambigüedad bien cimentada, repleta de sugerencias y proyecciones (Donoso 12).

Tras este recuento de la trayectoria literaria de Braulio Arenas, de sus polémicas, de su predilección por el surrealismo y su alejamiento de este, se puede caracterizar la figura de este autor en el campo cultural y literario chileno del siglo XX: un personaje tremendamente complejo, lleno de filiaciones y renuncias; Arenas se planteaba contradictorio a la hora de posicionarse políticamente, una exigencia que pedía el mismo circuito. Se codeaba con socialistas, con nazis chilenos, se peleaba a muerte con miembros del Partido Comunista, se autoproclamaba allendista, pero pronto le dedicaba un poema a la Dictadura, titulado “Chile es así”¹⁵. ¿Acaso estaba traicionando los ideales surrealistas que promulgaba en su juventud? O ¿es que desde siempre desempeñó un

¹³ Pfeiffer, Ernesto. “La Mandrágora” *Realidad Desalojada*. Antología. Revista El Navegante. Edición Especial: Universidad del Desarrollo, 2009: 187-191.

¹⁴ *Ibíd*, 191.

¹⁵ “Era la angustia por doquier,/era el hampón y era el terror,/el tribunal al que se dio/falsa etiqueta popular./(...) era el canalla, como rey/era la orgía más bestial,/y por la calle, a plena luz,/se paseaba el criminal./Y de improvisó terminó,/la pesadilla tuvo un fin:/Chile se alzó con gran poder/y dispuso la oscuridad.(...) /Chile es así:/no tiene nada que ocultar,/aquí no hay muro de Berlín/tampoco existe el perdón, /de cara siempre a la verdad”(1977) (En Careaga, "Rescatan a Braulio Arenas, el surrealista al que los escritores le quitaron el saludo").

papel problemático dentro de la literatura chilena? O ¿acaso sólo buscaba reconocimiento por su extensa obra literaria?

“Gehenna”

En este capítulo abordaremos a “Gehenna”, como el intertexto más próximo a la primera y a la segunda edición de *La Endemoniada de Santiago*. En esta proximidad podemos identificar el tipo de relación intertextual que se establece entre estas narraciones: “relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto)” (Genette *Palimpsestos* 14), es decir, nos enfrentamos a una relación hipertextual. Pues la novela por medio de una “transformación [...] evoca más o menos explícitamente” (14) a “Gehenna”. De esta forma, las dos ediciones de *La Endemoniada de Santiago* son el hipertexto derivado del hipotexto “Gehenna”.

El año 1938 fue fundamental para Braulio Arenas y el surrealismo en Chile: el grupo La Mandrágora lanzó el primer número de la revista homónima en diciembre de 1938. Recordemos que este es el número en donde apareció el primer manifiesto del grupo surrealista, “Mandrágora, Poesía Negra”. En el texto, como se dijo en el capítulo anterior, es posible encontrar las máximas y las consignas poéticas que fueron el móvil escritural de Arenas en aquella época. Durante este mismo año, fue publicado “Gehenna” como parte de la *Antología del verdadero cuento en Chile*, compilada por Miguel Serrano, escritor y autodenominado hitlerista esotérico.

La antología reúne los cuentos de gran parte de la Generación del 38: Pedro Carrillo, Adrián Jiménez, Juan Tejada, Eduardo Anguita, Teófilo Cid, Juan Emar, Carlos Droguett, Anuar Atías y Héctor Barreto. Estos nombres conformaban una subdivisión dentro de esta generación literaria¹⁶. Este conjunto de escritores tenía un propósito común: la búsqueda de un nuevo lenguaje, por medio de la exacerbación de la dimensión

¹⁶ La otra parte de esta generación la componían autores que se identifican con el realismo social y el marxismo, por eso su escritura se caracteriza por usar un lenguaje directo, remarcando el aspecto regionalista.

estética, enunciada desde una perspectiva subjetiva. Eran escritores que habían sido remecidos o al menos habían recibido el influjo de las vanguardias, de ahí que el creacionismo y el surrealismo resuenen a la hora de nombrar a esta generación.

En el Prólogo de la *Antología del verdadero cuento en Chile*, Serrano propone la reivindicación del género del cuento, brindándole apoyo incondicional a la Generación del 38(o al menos a la facción que nombramos anteriormente). Desde una perspectiva estética nacionalista, Serrano exhorta a las editoriales a publicar el trabajo de jóvenes chilenos, para poder así desligarse del imperialismo cultural ejercido por la vieja Europa, que había simplificado la literatura chilena en dos dimensiones antagónicas “<<literatura social y comprometida o coyuntural>> versus <<literatura individualista o evasiva>>” (Castellano-Girón 967). Serrano al mismo tiempo, buscaba promover el género del cuento, que en su opinión, pertenecía a un género que ubicado entre la novela y el poema.

Como dice el título, todas las obras reunidas son cuentos y de entre ellos, “Gehenna” es el único relato que presenta una nota al pie:

“El trabajo que Arenas nos ha entregado, a mi ver, no cumple con algunos de los mínimos requisitos del cuento (¿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” (Serrano 19).

De antemano se advierte que Serrano no consideraba el escrito de Arenas como un cuento. En el texto, la narrativa se entrecruza con la antojadiza definición de Serrano, un relato que se construye a partir de una forma, que no es novela, ni poema, y apenas se enmarca como un cuento.

Cuento o no, en “Gehenna” se despliega un relato que posee una particular forma, escrita en código surrealista. La narración está dispuesta en doce fragmentos, en los que se relatan acontecimientos entremezclados con las reflexiones del narrador-protagonista. La estructura de la narración es articulada por la asociación de ideas, develando una escritura errática, que pone de manifiesto el pensamiento del narrador: “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” (Arenas, “Gehenna” 35).

El mecanismo de asociación de ideas, usado por los surrealistas para el proceso creativo, consistía en expresar, a partir de un elemento dado, todos los pensamientos que pudiesen concurrir a la mente. En el cuento, este elemento es el sueño que nos relata el protagonista, se busca narrar el sueño, buscar en la vigilia los antecedentes del mismo. El tratamiento de la narración, que genera la asociación de ideas, aparece más elaborado, no es libre; la asociación de ideas responde a una intención: a la de contar una historia. El narrador cae en cuenta que esa historia, pertenece al género del discurso confesional

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 confesiones era un género literario rompí muchos papeles míos que hubieran interesado en alto grado a los médicos y a la policía (Arenas “Gehenna” 26-27).

Para un sentido más práctico, llamaremos cuento al escrito de Arenas. El cuento lleva el mismo nombre de un bíblico valle: Gehenna, es el nombre que se le otorgó, según el judaísmo, a una suerte de infierno en donde se castigan y expían las faltas de aquellos que han provocado mal. Los condenados pueden permanecer un año o toda la eternidad en Gehenna. A este lugar se le ha asociado una ubicación geográfica, es un valle aledaño a Jerusalén¹⁷ que se extiende desde el Monte Sion hasta el Valle de Cedrón.

“Gehenna” (1938) de Braulio Arenas, cuenta la historia de un sueño recurrente que tiene un hombre desde su juventud hasta su madurez. Es la historia que se inicia siempre con una invitación al amor y a un mundo subterráneo, en donde los sueños y el infierno se confunden en una misma región. Así advierte la anfitriona al protagonista:

No vengas, tú no puedes venir. Tenemos demasiado tiempo. Este es un lugar maldito. El mundo, mira lo que se ha hecho en la tierra. No me salves. Jamás. Gehenna. Gehenna. Esto es Gehenna. La corrupción, la patria, el fuego en las entrañas, los matrimonios, la política, la religión. No entres a Gehenna. (Arenas “Gehenna”30)

¹⁷ En la Biblia, aparece con el nombre de “El valle de Hinom”(Josué 15:8 y 18:16, II Reyes 23:10, II Crónicas 28:3 y 33:6, Nehemías 11:30, Jeremías 7:31~32, y 19:2, 19:6 y 32:35)

Se trata de una misteriosa joven que aparece a lo largo de la narración con distintos rostros, irrumpiendo intermitentemente entre las imágenes entrecortadas de los sueños que tiene el narrador-protagonista desde los dieciséis años. Desconocida y finalmente conocida como Beatriz, la mujer le revela que sus encuentros anuncian el final de los tiempos: un Santiago en decadencia se ve entumecido por el hielo y sus habitantes comienzan a sucumbir, mostrando un irracional comportamiento.

A lo largo de las páginas, es posible reconocer un intertexto catalogado como una de las obras más representativas del surrealismo europeo: *Nadja* (1928)¹⁸ de André Breton. En la reedición de 1962 de *Nadja*, es agregado un proemio que antecede a la narración, en el cual se describe a la obra como “[...] relato diario, tan impersonal como pueda serlo, de acontecimientos insignificantes pero articulados unos con otros de manera especial” (Breton 52); es así como este intertexto se erige como el molde estructural del relato de Arenas.

“Gehenna”, a su vez pone en marcha la poética que el autor refiere en el manifiesto “Mandrágora Poesía Negra” (1938): “Existe una identidad maravillosa entre el sueño y la poesía, entre la poesía y el placer, entre el placer y el terror” (Arenas “Gehenna” 23). Siguiendo sus propias consignas, Arenas hace que el relato se nutra de los sueños, y las imágenes maravillosas que suelen aparecer en ellos; imágenes, que además, suelen suscitar el terror. De esta manera, podemos notar como la materia de la Poesía Negra mandragorista ejerce un profundo influjo en el despliegue de esta obra.

Las imágenes aparecidas en el relato nos son transmitidas por la voz de un narrador protagonista, un sujeto masculino que sigue las consignas del manifiesto de la Mandrágora. Su relato es el relato de un sueño, situado desde un mundo onírico. El personaje habla desde la perspectiva de aquel que “siente alegría ante tales paisajes, accediendo a lo maravilloso como amplitud de lo real que abarca el mundo visible (al

¹⁸ Refiriéndose a *Nadja*: “allí el surrealismo con su voluntaria incoherencia, sus capítulos hábilmente deshilvanados, y ese antedelicado que consiste en mistificar al lector” (Breton *Segundo Manifiesto Surrealista* 78).

que tienen acceso nuestros sentidos) y el mundo invisible” (Fariña 12), es decir, este narrador se perfila como un *soñante*, al intentar relatar los aspectos de una dimensión que proyecta imágenes ilógicas, insólitas, provenientes del inconsciente.

Este personaje, un escritor que nunca revela su nombre, a la manera del tipo paranoide que propone Salvador Dalí, es capaz de generar un método azaroso, de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones que permiten interpretar fenómenos imbricados al delirio¹⁹:

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 gobierno-, en la prosperidad pasiva. Creo, por el contrario, en los que la lucha contra una existencia obsesionada por la misma vida, en los que se sienten devorados por las más misteriosa comunicaciones de amor, en los que alzan con una espada llameante en la manos, y se dan muerte con su propio conocimiento [...] (Arenas “Gehenna” 45)

El narrador, caracterizado con una personalidad paranoide, se mueve a lo largo de las páginas, impulsado por la obsesión que despierta la aparición de una misteriosa mujer, personaje que se nos presenta como extraña y feérica. De esta forma, vemos cómo en este mundo de ensueño -o pesadilla-, los personajes, la desconocida y el narrador-protagonista, se sitúan en una ciudad en decadencia que se va trasponiendo al lugar bíblico. Un lugar en donde se enciende fuegos fatuos; el lugar de un vertedero: “Un Santiago de Chile que ya no es un Santiago de Chile, una ciudad con desiertos y jardines al mismo tiempo con pedazos de suplicio, con carta de luto” (Arenas “Gehenna” 40).

Los acontecimientos y los personajes se desenvuelven en un espacio que se impregna constantemente de una atmósfera infernal:

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. En medio de todos reconocí a la joven que yo buscaba. Ella se entretenía en una singular labor: Se pasaba las manos por su cara, arrancándose los ojos, la nariz, la boca. Yo la contemplaba curiosamente. Al verme ella gritó: "Ven a reunirse con nosotros"(Arenas, 30).

¹⁹Dalí, Salvador *Si* 23

En el cuento, el núcleo de Gehenna se ubica en una casa de Santiago. Un viejo edificio, que en 1929 es mostrado por la misteriosa joven al narrador. En el jardín, habitado por mandrágoras, los valores y las instituciones han corrompido a sus moradores, “la patria, el fuego en las entrañas, los matrimonios, la política, la religión. No entres a Gehenna” (Arenas “Gehenna” 130). Ellos, los malvados, son castigados con la lepra; es el Valle de los Leprosos, Gehenna, donde se van a expiar los males que aquejan a los hombres. Así el motivo del descenso a los infiernos, surge a la hora de leer el cuento. Este motivo es reforzado cuando los sueños del protagonista muestran cómo la ciudad de Santiago se convierte en el país de los hielos, haciendo alusión a la *Divina Comedia* del poeta Dante Alighieri. Pues en el centro del noveno círculo infernal, está Satanás, no ardiendo en llamas, sino inmerso en el hielo. Al igual que en “Gehenna”, Arenas nos muestra un infierno de suelos petrificados, en donde prevalece el absurdo y la irracionalidad:

Nadie se preocupaba del futuro, de la educación de los hijos; era la dispersión total, el desequilibrio de las familias, el lugar recuperado para lo imprevisto [...] Los más extraños casos de locura se presentaban entonces. Niños de hasta tres años [...] se arrojaban sobre las personas más allegadas, poseídos de avidez sexual [...] Una joven de singular belleza cantaba canciones infantiles. Era la única entre el pueblo que la rodeaba, que iba desnuda (Arenas 41)

Esta joven desnuda es el último rostro con que se presenta el personaje femenino del cuento. Es el único rostro al que se le otorga un nombre: se llama Beatriz, al igual que la amada del autor italiano, y quien paradójicamente guía al Dante de la ficción hasta el Paraíso. Beatriz en “Gehenna” guía al narrador en la última parte de un sueño que anuncia el fin del mundo. Esta atmósfera de sueño infernal, es la que envuelve toda la narración. La lógica de los sueños no es lineal, es por eso que la estructura de los acontecimientos narrados, responde a una temporalidad asociada a lo onírico, en la cual aparecen imágenes entrecortadas, fragmentadas, escenas ilógica e inorgánicamente²⁰ dispuestas.

²⁰ Según Peter Burger en *Teoría de la Vanguardia* (1972), los movimientos históricos de vanguardia introducen la noción de obra inorgánica (112). Esta es un tipo de obra que presenta el material mediante el montaje de fragmentos, contraria a la totalidad lógica de la obra orgánica.

A continuación, exploraremos el lenguaje con el que es representado el personaje femenino de “Gehenna”. La muchacha infernal nos señala la existencia de un discurso subterráneo que guía las páginas del relato y que es posible decodificar a partir de la identificación de nuevas relaciones intertextuales. Es así como el cuento establece un diálogo con dos intertextos, que a su vez, dialogan con las dos ediciones de *La Endemoniada de Santiago*.

La convulsión como lenguaje

En este capítulo se ahondará en la relación de hipertextualidad entre el caso de *Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago: compilación de los informes rendidos al ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago* (1857) y *Nadja* (1928) de André Breton. Nuevamente nos enfrentamos a un vínculo hipertextual, en el cual los recién mencionados textos son hipotextos del hipertexto “Gehenna”. La alusión que hace Braulio Arenas en el cuento a estos dos escritos, no es deliberada, así lo deja entrever en el siguiente fragmento:

La curiosidad, la ociosidad, cualquier cosa, hizo que descorriera la cortina que ocultaba ese cuadro [...] 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 [...] El cuadro representaba la misma bella joven que he buscado siempre (Arenas “Gehenna”³³).

La mujer que grita, pintada a la moda de 1850, nos vincula a Carmen Marín, quien vivió en aquella misma época; y la belleza que caracteriza a la joven del cuadro, en el grito y la extrañeza encontramos un elemento que nos remite definitivamente a la belleza convulsiva que enaltecieron los surrealistas. Los textos guardan una relación entre sí, en ambos hipotextos encontramos un lenguaje que Arenas invoca para construir “Gehenna”. Este lenguaje no sólo participa en la estructura y los temas del cuento, sino que también se hace presente en el personaje femenino de múltiples rostros: portavoz de

la convulsión, expresada en el caso de Carmen Marín y en el tipo de belleza que Breton encontró en Nadja.

a) Carmen Marín

Comenzaremos con el caso acontecido en 1857, descrito en el texto *Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago: compilación de los informes rendidos al ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago*. A mitad del siglo XIX, los habitantes de Santiago se vieron remecidos por un misterioso y espeluznante acontecimiento: en las inmediaciones de las Hermanas de la Caridad residía Carmen Marín, una joven de dieciocho años, aquejada por un terrible mal, gran parte de los habitantes de Santiago creyó que estaba endemoniada.

Carmen, nacida en Valparaíso, provenía de una familia empobrecida. Huérfana de padre y madre, pasó su infancia en el campo, cerca de Quillota. Entre los once y los doce años ingresó al colegio de las Monjas Francesas en Valparaíso. Ahí fue cuando un día pidió velar al Santísimo por la noche, según los antecedentes entregados por el médico Benito García. Concedida su petición, a las once partió a la iglesia. En el camino sintió mucho miedo, “le pareció oír por allí cerca al perro del convento y otros ruidos estraños, figurándose que pasaban por delante de ellas algunos bultos” (Zisternas 63), se aseguró y observó mejor, no había nada, pensó que eran esas sutiles sugerencias del miedo, inducido por “lo que al parecer oía y veía” (63). En el altar, el miedo persistió: voces como de hombres que peleaban, golpes y aullidos de animales. “Tuvo tanto miedo (...) que muchas veces le vino la tentación de abandonar al Santísimo” (65), pero resistió y permaneció hasta medianoche, que fue cuando llegó una monja a sucederla. Entonces regresó a su dormitorio y se durmió. Entonces soñó que estaba luchando con el diablo a brazo partido, mientras inconsciente se levantaba de la cama y comenzaba a pelear con sus compañeras de habitación, golpeando a las que pillaba. Con la agitación y el susto que es consiguiente, despertó. Carmen no tenía recuerdo alguno del violento episodio,

mientras que los especialistas no podían distinguir la naturaleza del fenómeno que padecía la joven.

De ahí que la duda despertará la curiosidad en ciertos ilustres personajes de la época, quienes se embarcaron en la empresa de develar el origen de sus convulsiones. El Dr. Manuel Carmona y el sacerdote José Raimundo Zisternas; representantes de las instituciones oficiales de la época: la ciencia y la Iglesia católica; se convirtieron en los encargados de narrar y difundir la historia de Carmen, en la compilación de los informes.

Ante las opiniones que surgieron ante el caso de la endemoniada, la *Revista Católica* reaccionó publicando un artículo dedicado al tema de la posesión demoníaca. En él, respaldado por las Sagradas Escrituras, se comprobaba la verídica existencia del Diablo y que sí, es posible que este se haga del cuerpo de los hombres:

“El Salvador manda a los demonios ¡ellos le responden i le obedecen, El Evangelio refiere de un endemoniado que habitaba en Jerasa, ¡que furioso rompía las cadenas que lo sujetaban(...) Jesús preguntó al demonio ¿cuál es vuestro nombre? Yo me llamo Lejion, porque aquí somos un gran número, no nos envíes al abismo, dejadnos entrar en esa piara de puercos que pasa en el campo. Jesús lo permitió i estos animales en número de cerca de dos mil se precipitaron furiosamente al mar” (2366).

En el artículo se advertía que sólo mediante el poder otorgado por Dios, era posible expulsar a los demonios, es decir, por medio del ritual del exorcismo. Los fervientes defensores de este diagnóstico eran el doctor Benito García y el sacerdote José Raimundo Zisternas.

El sacerdote dedujo que las convulsiones tenían un origen demoníaco y creía que el Diablo era capaz de alterar los espíritus vitales, manifestando su poder en el síntoma de la convulsión. Zisternas junto al médico García, descubrieron que tenían la imperante misión de develar el padecimiento que aquejaba a Carmen, así ellos concluyeron que sí, que la niña estaba endemoniada:

¿Tiene la Carmen Marín síntomas parecidos a los que acabo de enunciar?

Tiene los siguientes:

- 1° Eficacia instantánea del Evangelio de San Juan en su curación;
 - 2° Sensibilidad a las cruces; reliquias de santos; etc. (síntoma practicado por mí);
 - 3° Súbita aparición y desaparición de los ataques;
 - 4° Gran desarrollo de las fuerzas;
 - 5° Entiende idiomas extraños;
 - 6° Ha dado muestras de ver sacerdotes antes que llegaran a su cuarto;
 - 7° Pronostica, sin equivocarse a minuto, la hora de sus ataques;
 - 8° Habla mal de Dios; llama a Jesucristo el bribón, a la Virgen la bribona, etc.
- (Zisternas 115-116).

Entonces en el diagnóstico, el Diablo asumía su papel en la invasión, habitando el cuerpo de la joven. Su cuerpo había sido penetrado y la forma diabólica se desdibujaba, para dar paso a sensaciones y diversos cambios en el cuerpo: el cuerpo del diablo suplantaba al de la poseída²¹.

La poseída es una mujer marginal, un monstruo que viene a convulsionar la cotidianidad de la incipiente ciudad, un cuerpo donde se localiza un teatro: sede de “movimientos, sacudidas, sensaciones, temblores, dolores y placeres” (Foucault 193). La poseída ha sido marcada por la seña de la convulsión²², forma visible y plástica del combate de fuerzas agónicas, que a su vez, eran manifestadas a través de la contorsión, el arco de círculo, la insensibilidad, gestos voluntarios significantes -blasfemia, negación, escupir, lo obscuro, sofocos-.

A la par, vemos que existía otra poderosa institución, intentando explicar el mal que aquejaba a la joven Marín. Esta explicación se sustentaba en hechos empíricos y

²¹ Sin embargo, hay una frontera, un pequeño espacio para el consentimiento, hay momentos de voluntad, no es tan simple; es un juego donde las piezas erran en el camino del deseo; la voluntad asiente y niega, al momento.

²² La carne convulsiva es aquella heredera del Concilio de Trento, un cuerpo atravesado por el derecho al examen, sometido a la confesión, es un cuerpo atravesado por Cristo, así por la Iglesia.

racionales. De ahí que el médico Manuel Carmona, representante de una naciente neuropsiquiatría criolla, veía a Carmen como la víctima de un padecimiento mental, Carmen estaba loca. Carmona, enmarcó su informe declarativo basado en la interrogante: *¿Es histerismo?* Su relato nos ofrece detalles que no se encontraban en la parte del Informe escrito por Zisternas; en sus palabras, Carmona levantaba “el velo de la vida privada”. Así, el médico veía que el origen del mal se encontraba en amores reprimidos, que transportaba un furioso útero por el cuerpo de la niña, hasta llegar al cerebro.

Por consiguiente, los signos que eran prueba de posesión demoniaca se convertían en síntomas de una enfermedad mental. Por ejemplo, el poliglotismo era mero gaje del oficio; Carmen había sido prostituta en Valparaíso. Decía Carmona, apoyado en Galeno, que la causa próxima de la pasión histérica se ubicaba en el sistema nervioso que hacía conexión con la matriz. De ahí que ciertos ataques de Carmen eran acompañados por “un rugido del vientre”, su útero estaba convulsionando: “[...] sufre de fuertes convulsiones al parecer nerviosas, pero de un carácter extraño y desconocido; levanta extraordinariamente el pecho, hace sonar el estómago como quien ajita violentamente un barril lleno de algún líquido” (Zisternas 64). Así, Carmona antes de Freud, testigo desorientado de las enseñanzas y prodigios de Jean-Martin Charcot, ve en Carmen la expresión de instintos libidinosos, amores despechados, culpas y remordimientos.

Los estudios de Manuel Carmona respondían a lo que ocurría en el ámbito de la medicina en Europa, similares observaciones logró el pionero de la neurología: Jean-Martin Charcot. En 1862, cinco años después del caso de Marín, el francés se instaló en el hospital de la Salpêtrière y fundó una escuela de neurología en sus inmediaciones. Charcot²³ vio que la enfermedad que aquejaba a muchas de las internas, tenía algo de epilepsia, algo de catatonia, algo de secreto y de mentira; así fue como redescubrió, o

²³ Tomaremos el análisis de Georges Didi-Huberman, quien en su libro *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière* (2007), se dedicó a analizar el registro fotográfico del hospital psiquiátrico Salpêtrière, en donde se le ofrecía a pacientes histéricas y sus psiquiatras, estudiar y experimentar con el cuerpo histérico.

reinventó²⁴ la histeria. De esta forma, el Diablo, como había sido en pasados tiempos, vuelve a analogarse a una enfermedad fisio-mental; el diablo se encarna en el útero, animal errante que reside adentro del cuerpo femenino; y pronto se encarna en el cerebro, haciendo sucumbir, en apariencia, al sistema nervioso. Pero, ¿qué es la histeria?

La histeria fue, durante largo tiempo, la bestia negra de los médicos, puesto que representaba, para todos, un miedo enorme: pues era una aporía convertida en síntoma. Ahora bien, ese síntoma era el síntoma de ser mujer; así de burdo; y todo el mundo lo sabía (Didi-Huberman 94).²⁵

Las internas recluidas en la Salpêtrière representaban en su cuerpo a la mujer sometida, eran un chivo expiatorio que representaba “la parte oscura de una sociedad que se niega a ver ese lado de sí misma si no es como eso, como pura representación” (Cohen 31). En la sesión de los martes en la Salpêtrière solían exhibirse a las enfermas en plena crisis histérica; al igual que se exhibía a Carmen en su propio dormitorio, que habría llegado a albergar alrededor de cien personas expectantes a sus anunciados ataques. Este teatro en la Salpêtrière extendía sus líneas a casi toda la cotidianidad de las internas; de hecho, habían destinado todo un pabellón dedicado a la fotografía, que pretendía capturar en todo su esplendor a la enfermedad de la matriz errante.

La histeria fue considerada una patología que se manifestaba por medio de la convulsión. En consecuencia, la histérica se erigía como portadora de un lenguaje que se representaba en el cuerpo, un teatro que habla desde: la paradoja “parece siempre estar fuera de toda regla: tan pronto sus órganos actúan con exageración como, por el contrario, sus funciones se ralentizan hasta el punto de que, a veces, parecen suprimidas” (Didi-Huberman 341); sinestesia²⁶, podía ver sin el órgano de la visión, a través del tacto

²⁴ “Que ninguna enfermedad tenía, que aquello debía ser una ficción”, dijo un desinteresado Orrego Luco (Zisternas 34.)

²⁵ “La bestia negra fue, al mismo tiempo, secreto y desbordamiento; la bestia negra era una mala jugada del deseo femenino; su parte más vergonzante. Paracelso denominaba la histeria chorea lasciva: danza, coreografía de la lubricidad” (Didi-Huberman 93)

²⁶ También hiperestesia y anestesia; símil a la contracción y la relajación que conllevaba en sí la convulsión, las histéricas pasaban de percibir todo intensamente, se agudizaba su olfato y su oído, Carmen Marín durante sus ataques podía sentir la presencia de los sacerdotes antes de que entraran a su habitación.

y del olfato, Carmen olía a los sacerdotes, antes de que entrara a su dormitorio, como si fuese un animal; líquida por las secreciones del cuerpo femenino

se midieron todas las secreciones y todas las humedades histéricas, creyendo alcanzar con ello algún secreto corporal [...] Conocemos el inigualable enunciado de Landouzy: «Hay histéricas que lloran abundantemente; las hay que orinan mucho a la vez; las hay finalmente, ¿puedo decirlo?, las que lloran por la vulva» (Didi- Huberman 358-359)²⁷.

La histeria es el paroxismo mismo de la representación, en cuanto el útero de la histérica es asociado a la hidra monstruo, por Manuel Carmona. Enfermedad perfilada en la exageración de sus movimientos, así lo hacía notar la excesiva fuerza de Carmen, quien "no han podido dos hombres cargándose encima vencer sus resistencia, ni las fuerzas de cinco han bastado para darla vuelta" (Zisternas 44); es múltiple, símil a la multitud demoniaca, la histeria tenía mil rostros, se concebía como un mal de trayectorias, con múltiples localizaciones y orígenes. Charcot enlistaba los siguientes factores como desencadenantes de la histeria:

[...]con una clara primacía otorgada a la herencia, pero constituyendo todavía un gran cajón de sastre etiológico: las «impresiones morales», los «miedos», «lo maravilloso», las «prácticas religiosas exageradas», las «epidemias», la «imitación», las «prácticas intempestivas de hipnotización», los «traumatismos» o «shocks nerviosos», los «temblores de tierra» y el «rayo», la «fiebre tifoidea», la «neumonía», la «escarlatina», la «gripe», el «reumatismo articular», la «diabetes», el «paludismo», la «sífilis» (por supuesto, la sífilis), la «clorosis», el «agotamiento», las «hemorragias», el «onanismo», los «excesos venéreos», pero también la «continencia», las «intoxicaciones», el «tabaco», el «alcanfor», ciertas «profesiones», ciertas «razas», las «israelitas»...(Didi-Huberman 101)

En fin, la histeria era una enfermedad que hablaba en un lenguaje de extremos, de excesos, de ahí que constantemente el cuerpo de estas mujeres requería purgarse de las fuerzas que las atravesaban, lacerantes. Era un lenguaje que surgía como un medio de

Y al segundo no sentían dolor alguno, no sentía nada, los golpes que acompañaban los ataques no causaban reacción alguna en el cuerpo de la joven.

²⁷ "El cuerpo que secreta todo también secreta el secreto de su mal, su materia" (Didi-Huberman 359)

protesta: “la histeria que provoca, pone mala cara a lo simbólico” (Kristeva “Sobre la abyección” 64). Entre estas fuerzas encontramos a las instituciones de la fe y de la razón, pues en sí es una paradoja que dejaba absorta a la inteligibilidad médica y que escandalizaba a la religión. Es un lenguaje que se mofa de la razón, recurriendo a las más absurdas muecas. Contaba Carmona que la joven Marín había

puesto un nombre pintoresco a cada una de esas formas de su mal: a la primera llama el Tonto, dando a entender paladinamente que es un Diablo leso y mudo que la posee entonces; y la segunda, Nito-nito, añadiendo que es un Diablo bonito y que dice cuando siente (Carmona en Zisternas 125-126).

Es así como se reinventa otra proximidad con la locura: el cuerpo contorsionado de las histéricas era una obra de arte que bordeaba el paroxismo de la religión; la histeria era la línea, en forma de cruz, que separaba a la locura de la mística. La convulsión es la forma más primitiva que emana del cuerpo, va en contra del discurso total: el silencio o el grito, rebelión involuntaria, secreta, quema a la Iglesia, quema a la institución. Carmen fue atravesada por la palabra de sus principales confesores: la del sacerdote Zisternas y la del médico Carmona.

Fascinados por la secreta rebelión de la histeria, los surrealistas vieron en ella: el mayor descubrimiento poético del s. XIX, el cual fue conmemorado por André Breton y Louis Aragon en 1928, en el escrito “El cincuentenario de la histeria”. Los franceses reconocieron la persistencia de la histeria a través de la Historia: en los chamanes y sacerdotes de la Antigüedad, la que se le atribuyó al Demonio durante la Edad Media y en la Contrarreforma, la histeria que atravesó tanto a sor Juana de los Ángeles y las poseídas de Loudun, como a los flagelantes de Notre Dame des Pleurs. El surrealismo veía en ella un canal hacia lo más puro de la poesía, considerada:

un estado mental, más o menos irreducible, que se caracteriza por la subversión de las relaciones que se establecen entre el sujeto y el mundo moral del cual cree depender, al margen de todo sistema delirante [...] explica los milagros apresuradamente aceptados de la sugestión (o contrasugestión) médica. La histeria no es un fenómeno patológico y a todos los efectos puede considerarse como un medio supremo de expresión (Aragon y Breton 2).

b) Nadja

Fue durante 1928, cuando este lenguaje se puso al servicio de la creación de una de las obras más representativas del surrealismo: *Nadja* de André Breton, uno de los hipotextos de “Gehenna”. En el escrito, se cuenta la historia de un episodio semiautobiográfico, que tuvo Breton con una singular joven llamada Nadja. El relato está escrito en primera persona, a la manera de un diario personal, donde el propio Breton reconstruye los encuentros generados por el azar, que tuvo con Nadja,

[...] una muchacha, muy pobremente vestida, que viene en sentido contrario [...] A diferencia del resto de los transeúntes, lleva la cabeza erguida. Tan frágil que apenas se posa al andar. Una imperceptible sonrisa atraviesa tal vez su rostro. Curiosamente maquillada como si, habiendo comenzado por los ojos, no hubiera tenido tiempo de acabar, pero con la raya de los ojos tan negra para una rubia. La raya, de ningún modo los párpados [...] (Breton 82-83)

Nos enfrentamos a una narración no lineal, fragmentada, intercalada con dibujos y fotografías, y las intervenciones de otros surrealistas de la época, como es la aparición de Louis Aragon. En el relato, Breton señala la puerta de entrada a la reconstrucción de una memoria, que pretendía ser escrita con el estilo cercano al de un informe clínico, mofándose así del tono que adoptaba en ese entonces la observación médica, en especial la neuropsiquiátrica. Sin embargo, este tono no se cumple en la escritura, al contrario vemos como la narración se presenta “abigarrada, con un barroquismo que convierte el discurso en una red de figuraciones entrelazadas y en permanente metamorfosis” (Velásquez 30). En *Nadja*, se ven concentradas todas las claves del surrealismo que ya habían sido anunciadas en el *Manifiesto Surrealista* (1924): escritura automática, el elogio a la locura, el azar, lectura del inconsciente, la vida como obra arte, entre otros.

Breton tras esta suerte de experimento escritural, concluye en las últimas páginas que la esencia de la belleza:” [...] será CONVULSIVA O no será!” (Breton 133). El escritor le otorgaba a la trayectoria de los movimientos convulsos de las histéricas, la esencia misma de la belleza:

[...] sometida a ese galope desenfrenado tras el cual solo puede comenzar desenfrenadamente otro galope [...] se compone de espasmos, muchos de los cuales

apenas tienen importancia, pero que nosotros sabemos que están destinados a producir un Espasmo, que sí la tiene. Que tiene toda la importancia que yo quisiera arrogarme [...] La belleza, ni dinámica ni estática. El corazón humano, hermoso como un sismógrafo. (Breton *Nadja* 132)

La belleza convulsiva era una experiencia estética que suscitaba la figura de Nadja en Breton. Personaje inspirado por una mujer que en realidad se llamaba Léona Camille Ghislaine D, proveniente del norte de Francia, hija de una obrera y un tipógrafo. En 1920, Leona tuvo una hija con la que se trasladó a París, donde trabajó en improvisadas labores: de empleada, vendedora y eventualmente de prostituta.

Al inicio de la narración, Breton se enfrasca en la descripción y la apreciación que tiene de *Las Desequilibradas*, una obra teatral que en 1921 se representó en el Teatro de la Máscara. Escrita por P.Palau, la obra no dejaba indiferente al público, buscaba escandalizar por medio del terror. En el escenario se cuentan los misteriosos sucesos que tienen lugar en un internado femenino, tras la desaparición de una de las estudiantes; este acontecimiento se ubica en una serie de hechos inexplicables y terribles que sucedieron en el lugar. El año anterior se había encontrado un cadáver en el pozo; el médico, el comisario, la directora, buscan en vano y la señorita Solange, protagonista de la obra, parece estar indiferente ante la situación. Finalmente descubren el cuerpo ensangrentado de la niña desaparecida, adentro de un armario.

Pareciera que Breton nos habla de esta obra, como un anuncio de lo ocurrido con Nadja al final del relato: el 21 de marzo de 1926, la muchacha fue presa de una grave crisis en las que los gritos y las alucinaciones visuales y olfativas, fueron motivo para que la policía interviniera. Posteriormente Nadja fue internada en una institución mental, en donde se convirtió en la paciente del neuropsiquiatra Pierre Janet, uno de los más fervientes discípulos y colaboradores de Jean-Martin Charcot, a la hora de estudiar y experimentar con las histéricas de la Salpêtrière. Este episodio fue concebido por Breton como una condena, pues Leona era de clase baja, no había posibilidad de salvación, su mal se perpetuaría en la institución mental, vigilante de mentes y cuerpos.

En la narración, Breton insiste en vincular la locura y la femineidad, al momento de visitar a la Sra. Sacco, una vidente de la ciudad de París. La médium le aseguró al escritor que en algún momento del año, asociado al encuentro con Nadja, su mente estaría ocupada con la imagen de una mujer llamada Hélène Smith. La mayoría de los personajes de *Nadja* fueron inspirados en personas que existieron fuera de la línea de la ficción, en efecto, se advierte que Hélène era el pseudónimo de la médium Catherine Élise Müller. Catherine en 1900 se convirtió en la protagonista del informe *De las Indias al planeta Marte*, escrita por el médico Dr. Th. Flournoy²⁸ y subtitulada como “Estudio de un caso de sonambulismo con glosolalia”. El caso se describía como

[...] <<el más rico de todos... (y) presenta sucesivamente fenómenos de automatismos *verbo-auditivos* (anota lo mejor que puede fragmentos de conversaciones ficticias que llegan hasta ella), *vocales* (en estado de trance pronuncia palabras en lenguas desconocidas), *verbo-visuales* (copia caracteres exóticos que se le aparecen) y gráficos (escribe completamente en trance adoptando por ejemplo la personalidad de uno de sus marcianos)>> (Velázquez 90)

Al parecer, nuevamente estamos frente a un genuino caso de histeria, Breton vio en Hélène a una hechicera que transmutaba y creaba nuevos lenguajes. Por su parte, Nadja ve en Hélène un espejo: “la fusión, en un sueño, de dos imágenes muy alejadas entre sí. <<Hélène, soy yo>>, decía Nadja” (Breton 90)

A pesar de su condena, Nadja o Leona representaron para Breton a la hechicera, un ser que escapaba de la lógica, que inquietaba y hacía convulsionar la cotidianidad, tras un azaroso encuentro en medio de la ciudad

“me hace admitir que entre algunos seres y yo se establecen unas relaciones más peculiares, más inevitables, más inquietantes de lo que yo podía suponer. Me sugiere mucho más de lo que significa, me atribuye, en vida, el papel de un fantasma” (Breton 54)

²⁸ Doctor en medicina y profesor de filosofía y psicología fisiológica en la Universidad de Ginebra. Contemporáneo a Freud, escribió libros sobre espiritismo y fenómenos psíquicos, similares al caso de, Hélène. Concluía que esta clase de fenómenos eran producto de la imaginación subliminal y el inconsciente. Sus estudios influenciarían de cierta forma la obra del psicoanalista Carl-Gustav Jung.

Entonces, tras entender los temas que atraviesan el vínculo intertextual entre “Gehenna” y los hipotextos *Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago: compilación de los informes rendidos al ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago* (1857) y *Nadja* (1928) de André Breton; advertimos que el personaje femenino del cuento, se nutre de los personajes femeninos de los intertextos mencionados.

De la figura de Carmen Marín, Arenas rescato aquello que incomodaba a los sujetos que rindieron cuenta en los informes recopilados. Por un lado, la naturaleza infernal de Marín convertía a su cuerpo en la sede de fuerzas infernales: “Nito-nito” y “el Tonto”, dos demonios que parecían que lo habitaban. Carmen fue un espécimen problemático para la Iglesia; “con marcada repugnancia para obedecer” (Carmona en Zisternas 149) escupió, blasfemó e insultó los sagrados emblemas de la fe católica. Por otro lado, esta incomodidad que suscitaba la joven en los hombres ilustres de la época se ligaba directamente al desequilibrio mental del que era víctima. La histeria de Carmen inauguró la neuropsiquiatría en Chile.

La otra vertiente que nutre el personaje femenino de “Gehenna” es Nadja. Arenas quien se inspiró Breton, por ser uno de los grandes referentes del surrealismo, ve en el personaje de Nadja la guía de la narración. Ella, representante de lo convulsivo, actúa motivada por el azar y el sin razón. Su figura, no sólo remeció la escritura del narrador, sino que también remeció su vida. Arenas extrajo de Nadja la singularidad que conmovió a los surrealistas europeos, una singularidad que expresada en su personalidad, la llevó a ser internada en una institución mental.

De ser poseída, histérica o hechicera, Nadja y Carmen Marín, son relegadas a espacios de condena. Como fue el Hospicio de las Hermanas de la Caridad, lugar en donde iban a parar los mendigos incurables o la institución mental que enclaustró a Leona. Estas mujeres se erigen como sujetos femeninos fuera de la norma, en cuanto su padecimiento se expresa y protesta en un cuerpo que ha sido investido por ciertos poderes; y en cuanto son parias de una sociedad que no se puede hacer cargo de ellas.

De esta manera, Carmen Marín y Nadja inspiran la construcción del personaje de la mujer desconocida de “Gehenna”. Arenas le otorgó el estatuto de hechicera, concedora de un secreto ancestral y primitivo: “Esto sucedió con la hechicera, con esa joven que aparecía y desaparecía de mi lado, con la reconocible y la desconocida a la vez” (Arenas 35). Este personaje encarna a lo maravilloso, que según los surrealistas, surge como materia dispuesta a la creación. La joven es constituida como representante de la belleza convulsiva que enalteció Breton al final de *Nadja*: “Esta joven vestida con un traje especial nunca de moda pronuncia palabras convulsivas, no sabe calmar su impaciencia o, como dirían, no sabe despertar a tiempo” (Arenas 35). Encarna a una belleza que se despliega por medio de un lenguaje histérico, expresado en su impaciencia y propensión al sueño; anacrónica, está ajena al paso del tiempo, vive inserta en otra temporalidad.

En su figura vemos a un personaje capaz de comunicar y mediar mundos diferentes, de los cuales *ella* es la embajadora, la de múltiples rostros, y que va dejando significativas pistas en la dimensión de la vigilia: “– Es una persona desconocida. Te equivocas. Yo no sé si existe o no” (Arenas “Gehenna” 25). De ahí que los temas de la narración, inspiren el sentimiento de terror, el cual aparece puesto al servicio del repudio surrealista dirigido a ciertas instituciones que han reprimido los instintos más profundos del sujeto, en este caso la religión. La joven desconocida que por cada aparición se presenta con un rostro o forma diferente²⁹: “Cuando vi a descender [...] a la hermosa joven que ha sufrido tantas curiosas transformaciones desde 1929 [...] Era ella misma” (Arenas 36); posee una naturaleza infernal, pues responde a una determinada representación de lo demoníaco y que en la Historia del Arte ha sido esquematizada como sigue:

la tentación de lo demoníaco reproduce este sentimiento de lo horrible indefinido [...] Esta bifacialidad o trifacialidad no es otra cosa que un modo de representar aquello que carece de la posibilidad de expresar algo consistente[...] Anticipación alegórica de la

²⁹ Esta multiplicidad tiene que ver con la personalidad histeroide que se le otorga al personaje femenino, capaz de interpretar varios papeles por medio de sus ataques (la crucificada, la apasionada, la letárgica, etc).

multitud. Preludio al *todos*, esto es, a *nadie*³⁰ [...] El demonio es representado como la inconsistencia de la naturaleza humana o bestial (Castelli 66)

Satanás de tres caras, inversión blasfema de la Santísima Trinidad. Endemoniada, histérica, la mujer en “Gehenna” aparece como un puente a un mundo que se escapa de la razón, es el monstruo de las contorsiones que viene a blasfemar contra la Iglesia y los deseos reprimidos. A través de la convulsión nos muestra el fin de los tiempos, su misión es purgar la maldición perpetuada por “la corrupción, la patria, el fuego en las entrañas, los matrimonios, la política, la religión”.

En palabras de Arenas, la presencia de lo femenino toma la forma de una “estatua de las alucinaciones” (Arenas “Mandrágora, poesía negra” 3) que habla en el idioma de la histeria, es decir, un lenguaje que se desentiende de la norma y de los discursos oficiales. Esta devoción que vincula a lo femenino con la locura y el terror, ya se manifestaba en la juventud de los integrantes de la Mandrágora. En una entrevista realizada por Federico Schopf a Gómez-Correa, se hace alusión a un importante episodio del grupo, en donde se menciona la razón de por qué Vicente Huidobro pasó de ser considerado un amigo para luego ser acusado de ser un “puerco” y “racionalista” por los miembros de la Mandrágora:

[...] estábamos con Arenas en una clase de medicina legal, en el manicomio [...] El profesor empezó a presentarnos los casos y llegamos a las locas morales. Las que perdían todo sentido ético, incluso se empezaban a desnudar en el auditorio donde nosotros éramos los estudiantes... Había una loca muy bonita que se llamaba Yolanda Fraga. Esta empezó a hacernos las proposiciones más deshonestas con un vocabulario extraordinario. Con Arenas estábamos fascinados. Entonces Vicente dice: Este es un espectáculo sucio, me voy, prefiero ir a ver los caballos de don Cristóbal Saenz (Schopf en De Mussy 54).

Y se fue. A partir de lo ocurrido, Gómez-Correa escribió un poema titulado “Las Perezosas”, mientras Arenas compuso un poema llamado “A las bellas alucinadas³¹”,

³⁰ Según Enrico Castelli en *Lo demoniaco en el arte*, el demonio se identifica con la nada, es lo horrendo de la inconsistencia.

³¹ Es curioso como Arenas realizó dos versiones de este poema, como un espejo a las dos versiones de *La Endemoniada de Santiago*. La segunda versión de “A las bellas alucinadas” se publicó en 1987 en *Memorándum Mandrágora*. El tema de la histeria aparece con un tratamiento mucho más directo que en su primera versión:

publicado en el número 7 de la *Revista Mandrágora*, en un momento previo a la publicación de “Gehenna”. En clave de poesía, Arenas nos entrega un retrato de la personalidad histeroide, y así de la belleza convulsiva:

Detrás de su amor fija los delirios / [...] ellas piden sonrientes el olvido y reclamos/ a veces con furia la piedad para sus actos/ solicitan la muerte/ [...] / A solas están frenéticas ajusticiadas por la vida/ Exhiben sus sueños los copian con sus uñas/ y caminan llevando una copa de agua a sus orejas/ se sientan frente a un auditor de sombras/ destilan la belleza con gran poder/ [...] Todos los pantanos con fiebres mistagógicas/ hacen brotar sepulcros de antes del diluvio/ [...] Plumas cajas de fósforos matad los médicos/ Matad las monjas las calvas las podridas (Arenas “A las bellas alucinadas” 6-7).

En el escrito, la presencia indeseada de monjas y médicos nos ofrece una pista: no sólo se está hablando de Yolanda Fraga y las internas del manicomio, Arenas se está refiriendo a las monjas de las Hermanas de la Caridad y los médicos que trataron a Carmen Marín. Sumado a los versos “Todos los pantanos con fiebres mistagógicas/ hacen brotar sepulcros de antes del diluvio”, se nos remite a lo que será la trama de *La Endemoniada de Santiago*. En otras palabras, el poema es un anuncio del cuento, pero por sobre todo de la novela que nos convoca a esta investigación: un relato en el que su protagonista se erige como una “bella alucinada”, al igual que el personaje de múltiples rostros de “Gehenna”; portadoras de la belleza convulsiva.

A continuación, veremos cómo se da forma al presagio que se encierra en el poema. Para esto nos sumergiremos en las distintas dimensiones que nos entrega la lectura de *La Endemoniada de Santiago*.

Son vecinas secretas/ del fuego y de la escarcha/[...] echan a andar a ciegas;/detrás de sus amores/ [...] Piden con contorsiones/ el olvido, y reclaman/ a menudo con furia, piedad para sus almas; solicitan la muerte/ como un regio regalo,/ [...] El auditorio en sombras/ sólo las mueve a risa,/destilan belleza,/hablan con gran poder/[...] Pasionales histéricas, /cual migajas de pan, / se retuercen en plena/brujería de sangre:/ellas muestran sus senos/con fiebre mistagógicas/y hacen brotar sepulcros/mucho antes del diluvio/[...] / la histeria es invencible:/el dragón no es ceniza/[...] sus manos sarmentos/desentierran mandrágoras/ [...] y heridas por susurros/avivan con aullidos/las descargas del sueño/que abaten, fríamente/todo cuanto es real.

***La Endemoniada de Santiago* [1ª y 2ª edición]**

A veinticinco años de “A las bellas alucinadas” y a veintiún años de la aparición de “Gehenna”, Braulio Arenas publicó *La Endemoniada de Santiago*. La novela cuenta la historia de un adolescente de dieciséis años, quien por las calles de un Santiago de 1929, tiene un deslumbrante encuentro con una muchacha desconocida; pesadilla o la clásica iniciación amorosa.

El relato inicia con un sueño que el adolescente apenas puede recordar, entre imágenes evoca a una misteriosa joven. Al despertar, el joven pasa su día sumido en una fiebre que le hace experimentar singulares fenómenos y sensaciones; no se puede sacar de la cabeza lo que ha soñado. En la piscina, donde se celebra el cumpleaños de un compañero de colegio, todo comienza a dar vueltas y el edificio adquiere extrañas dimensiones. En medio de la confusión ve en lo alto del trampolín a la mujer de su sueño, es ella, la desconocida, aquella que desprende un inexplicable magnetismo que actúa sobre el adolescente. El amor y el miedo le provocan espeluznantes imágenes: la cabeza de la joven decapitada, por un momento parece caer sobre el agua de la piscina. Tras el baño en las inmediaciones aledañas a la Estación Mapocho, el grupo del festejo se traslada a una confitería que está ambientada a la moda de finales del siglo XIX: hay una orquesta que interpreta *La viuda alegre*³², el ambiente es animado, lleno de jóvenes y antiguos jóvenes que disfrutan de la conversación y una taza de té. En medio de este cuadro, hay una mesa que llama la atención del protagonista, ahí está ella, la desconocida y su acompañante, una madura desconocida, que ya había hecho su aparición en la piscina.

La presencia de las mujeres, nuevamente acarrea aterradoras imágenes, el protagonista se pregunta si acaso será problema de iluminación, pronto el rostro de la joven se torna

³² Opereta en tres actos con música del compositor austro-húngaro Franz Lehár y libreto en alemán de Victor León y Leo Stein basados en la comedia *L'attaché d'ambassade* (1861) de Henri Meilhac. Cuenta la historia una rica viuda, y el intento de sus paisanos de mantener su dinero en el principado encontrándole un buen marido.

avejentado, es ella pero ha cambiado, apenas levanta el rostro vuelve a ser la misma; acto seguido todo comienza a sacudirse violentamente en la confitería. Es un fuerte sismo³³ que hace que todos abandonen el lugar; el adolescente y la desconocida, antes de salir, se despiden. A la salida, el protagonista y sus amigos se dirigen a la casa del festejado. Al interior de la casa, todo se encuentra perfectamente dispuesto, los muebles, los cuadros, la familia, e incluso la hermosa hermana de su condíscipulo, con la que entabla un sutil y respetuoso cortejo. En medio de los brindis, el protagonista le pregunta a sus compañeros si vieron a la desconocida en la piscina, pero nadie tenía registro de ella.

Al terminar la velada, los jóvenes salen de la casa y comienzan a caminar para regresar a sus hogares. De pronto todo queda a oscuras y una espesa niebla inunda las calles. El apagón³⁴ hace que el protagonista se pierda del grupo, intenta llegar a la avenida principal, pero luego de un rato cae en cuenta, que ha caminado en círculos en torno a un extenso muro. Presa de la fiebre que lo ha acompañado todo el día, comienza a desvanecerse, antes de desmayarse, un brazo lo sujeta, es ella, otra vez la desconocida. Juntos cruzan un palúdico jardín, que está al otro lado del muro. El jardín, a su vez, conduce a una vieja casona; mientras se escuchan los ladridos de un perro que se hace cada vez más cercano, al llegar ante ellos, el perro muestra su horrible y amarillento aspecto. La desconocida lo espanta para seguir avanzando, hasta este momento, ella había presentado una actitud cariñosa y amable, pero tras espantar al perro se torna rabiosa y agresiva.

La joven le revela al adolescente que se encuentran en un lugar llamado el Valle de los Leprosos. Por una puerta subterránea entran a la casa, adentro todo está deteriorado, llegan a una habitación que está iluminada por lámparas de parafina; no hay electricidad, la precariedad de la casa hace sentir al adolescente como si estuviera fuera del tiempo. Se fija en ciertos muebles, que la desconocida precisa que fueron construidos por jesuitas. Ella reacciona irónica ante los objetos, y de improviso se entristece, dice que no

³³ Podría ser el terremoto y maremoto de 1928, cuyo epicentro fue en Talca.

³⁴ Posible metáfora del apagón económico que se vivió en 1929: La Gran Depresión.

lloraría si fuera un ser infernal. Luego, la desconocida conduce al joven a otra habitación en donde le prepara un baño de tina y le ofrece un licor. Tras el baño, ambos se tumban en una cama, ella se desnuda, pero unos ruidos interrumpen el momento; son los cuadros, dice la desconocida. Al acercarse, el protagonista descubre que sólo son lienzos blancos; espejos, le aclara ella. Y con una lámpara especial, cambian de habitación, ahí está su madre, aquella mujer que la acompañaba en la piscina y en la confitería; no parece ella, más bien se parece a una cadáver durmiente, la desconocida le dice que a ella le pasa lo mismo cuando duerme.

El tiempo apremia, ya casi son las doce, salen nuevamente al jardín, allí hay un árbol donde el padre de la muchacha se ha ahorcado durante la noche anterior. Ella le ofrece ocupar el lugar que dejó el ahorcado, quedarse para siempre con las dos mujeres, conservando su juventud. El adolescente lo piensa por un momento, ella le suplica, pero finalmente él rechaza el ofrecimiento, elige volver a su hogar y sale de la casona sin mirar atrás. Ya no se siente perdido en las calles, así logra llegar con su familia, cayendo rendido a su cama.

Al salir de la fiebre, nuevamente es invitado a la flamante casa de su amigo, ahí está la madre, su hermana y el padre, con quien brinda sorbeteando un vaso de whisky. El sabor le evoca el brebaje que le dio a tomar la desconocida, este es malísimo, pero se contenta con lo bueno de la vida. Así, el narrador concluye el relato con el canto de los pájaros y la vista que le proporciona la hermana de su amigo, que está sentada frente a él.

Esta es la trama de la novela, cuya primera edición fue publicada en 1969. Los tiempos habían cambiado, y a un maduro Arenas se le ubicaba como parte de un conglomerado de narradores, testigos de la protesta social; la revolución cubana, Mayo del 68 y la aparición del movimiento hippie. Las fronteras habían sido ampliadas y a sus manos llegaban voces escriturales de otros países: de Norteamérica y los del Boom, de la

misma Latinoamérica. De esta manera, se lograron generar nuevos lugares editoriales³⁵, convirtiéndose así en los principales difusores de las obras de estos narradores.

Arenas, quien tras el golpe militar de 1973, se convirtió en uno de los únicos sobrevivientes de la generación de narradores de los 60, logrando esquivar al truncamiento cultural provocado por la toma del país. Gracias a ciertas maniobras³⁶, en plena dictadura, pudo hacer una segunda edición de la novela, publicada en 1984. Durante este mismo año le otorgaron el Premio Nacional de Literatura.

La historia que se nos relata en la segunda edición es similar a la de la primera, es casi la misma. Al inicio del libro, se nos presenta como la edición oficial, puesto que en la portada de la publicación de 1984, se subtitula a la novela como “edición definitiva”. La primera edición ha sido corregida, y esta nueva versión viene a reemplazarla. Tras la peculiar trayectoria de Braulio Arenas, de sus filiaciones, de sus compañeros, y de su tránsito por el mundo literario; salta la duda, la búsqueda de una pista, ¿qué fue lo conservado, o qué se silenció en la segunda edición? Para dilucidar este punto, se hará un análisis comparativo entre las dos ediciones, veremos en qué se asimilan y en qué se diferencian.

Para iniciar, nos centraremos en las similitudes, partiendo por la figura del narrador. En ambas ediciones, el relato se nos cuenta a través de una voz narrativa que nos transmite paralelamente las acciones sucedidas, es decir, el narrador nos da a conocer la voz de la conciencia del protagonista. El narrador transita desde la interioridad del adolescente, pasando por la descripción de lugares y el actuar de los personajes, hasta un punto situado fuera de la historia; existe la idea de que lo contado está siendo leído por otro. Se hace un llamado al lector, a inmiscuirse por medio de frases del tipo “nuestro protagonista” o “nuestra crónica”. Las frases nos invitan a introducirnos en la memoria de un lector que conoce los lugares y el tiempo reminiscente, en los que transcurre la acción: Santiago de 1929.

³⁵ Quimantú, Universitaria y Nascimento.

³⁶ Como lo fue la escritura del poema que estaba dedicado a la Junta Militar.

[...]el Tiempo se encargaría de reunir en un solo conglomerado de recuerdos, a los jóvenes de 1890 y a los jóvenes de 1929, así como los jóvenes que en este momento leen nuestro escrito[...] Sin embargo, en ese momento nadie se cuidaba del porvenir ni de acumular recuerdos” (*La Endemoniada de Santiago* [2da] 52)

Así, el joven protagonista, sus compañeros de colegio, la virginal hermana del cumpleaños, la joven desconocida y la otra, la vieja desconocida, se sitúan dentro de una ruta invisible, trazada sobre el plano de Santiago, que tras su Centenario, permite el tránsito entre majestuosos y modernos edificios. Por azar se nos conduce al deslinde de la capital, ahí hay una casa perdida en el tiempo que se cae a pedazos.

Si bien el argumento del relato se nos presenta en una primera instancia como tradicional, podemos reconocer en varios aspectos, la huella del surrealismo que en tiempos pasados articulaban el quehacer literario de Arenas. Esta obra, según Soledad Fariña³⁷, pertenece a lo que ella denomina surrealismo tardío. La novela se erige como una obra producida en momento posterior al período puramente surrealista del autor, y que además, conserva leves destellos de aquel influjo que poseían sus obras pasadas. A continuación, se hará un tránsito por los elementos y motivos que constituyen el relato, y que al mismo tiempo se familiarizan con el surrealismo.

Partiremos desde el esqueleto, es decir, la estructura del relato, que según Federico Schopf (17), se dispone como una maraña de cajas chinas o las cartas de un naipe desbarajado. Esta estructura pone en evidencia que lo narrado está cargado de ambigüedad: no se sabe a ciencia cierta qué es lo real y qué es ilusión, sin embargo, hay elementos que aúnan la vigilia con la dimensión de los sueños. Breton en el *Manifiesto Surrealista*, consideraba que el estado de vigilia, era un fenómeno que interfería la realidad onírica. Sin embargo, se ofrecía la posibilidad de transitar y hacer puentes entre un estado y otro, si se lograra tal idea, aparecería la puerta de entrada a una suprarrealidad. Esta por supuesto, se escaparía de toda lógica y razón. En consecuencia,

³⁷ En la investigación titulada *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*.

una atmósfera de confusión y ambigüedad, envuelve todo el relato de la novela, de esta forma, las acciones y los personajes son situados en este intermedio, entre lo ilusorio y lo real, un estado que acá llamaremos *semivigilia*.

Por otro lado, también se presenta la idea de que el sueño que inicia la narración, no termina sino hasta final de la novela. El adolescente creyó que despertaba, pero en realidad el acto de despertar sólo era el paso a otro sueño. De ser verdad que despertó o no, el adolescente “se forja así la ilusión de continuar algo que tiene valor. Queda el sueño limitado a un paréntesis, como la noche. Cuando se despierta, los hombres son esclavos de la memoria” (Breton *Manifiesto Surrealista* 28). Esa memoria medio borrosa que ya había anunciado, de velada manera, el encuentro mediado por el azar: la aparición de la desconocida. Este encuentro trae consigo “el correlato de su deseo [...] aquello que los surrealistas denominaban *l’objet trouvé* (el objeto encontrado), aquí más exactamente *l’etre trouvé* (la encontrada): ella la inasible, el hada- Urganda³⁸ la desconocida-, la hechicera, la sacerdotisa, la *instrumentum diaboli* (instrumento del Diablo)” (Schopf 17)

De la otra orilla, tenemos al mundo que representa la hermana del condiscípulo, el mismo mundo del cual proviene el protagonista. Este se aproxima al lugar de los que están despiertos; donde está todo perfectamente conformado y moralmente en armonía. En él, la familia es la ejemplaridad de la norma y aparece “la virginidad como una base moral de la burguesía” (Schopf 24). La voz narrativa, en este punto de la novela, se encarga de hacer notar el control de este orden; por eso el narrador se transmuta para adoptar el tono de un cronista sutilmente irónico, describiendo con suma precisión el espacio en que se desenvuelve la acción. El registro que utiliza el narrador se acerca a la descripción realista, aquella forma de escribir y concebir la realidad, que tanto repugnaba a los surrealistas. La descripción realista se escribía con un lenguaje que estaba al servicio de las instituciones de la clase burguesa: la familia, la patria y la religión.

³⁸ Personaje de *Amadís de Gaula* (cuya primera edición fue en 1508). Urganda es la hechicera que protege a Amadís. Le llaman la Desconocida porque nunca se presenta con el mismo aspecto.

Ya situados, haremos un recorrido por los principales personajes, de los cuales es el adolescente, el protagonista. El joven, del que nunca se nos dice el nombre, padece de una personalidad paranoica³⁹, permanente está autovigilando su imaginación, la cual está siempre a punto de desbordarse. De ahí que su percepción y sus reflexiones se mueven entre la realidad y el ensueño, entre la fiebre y el delirio. En efecto, el adolescente casi nunca puede decidir en qué parte se situará. No obstante, su actitud nos revela que no le gusta su *yo* normalizado. En su interior, desea aquel mundo inaprensible: “La oscuridad se había cerrado en su torno, y él miraba hacia todos lados, por encima del cuello de la muchacha [...]” (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [1ª] 75). El mundo oscuro, que representa la desconocida, refleja en cierta forma lo que el adolescente busca aplacar, esconder. Desea sentirse el otro de sí mismo y es justamente la desconocida, como la hada Urganda⁴⁰, quien le regala esa posibilidad.

Aquella desconocida, bella y convulsa, especie de arquetipo siniestro: “ella se inclinó sobre el muchacho y le tironeó con sus manos convulsas” (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [2ª] 181). Lo belleza de sus manos encuentra su símil en la trayectoria de la convulsión. Por un lado, la desconocida es Nadja, en versión de Braulio Arenas, personaje que nunca llegamos a conocer del todo, es por eso que no hay nombre⁴¹, siquiera sabemos si su existencia es real. Sus intermitentes apariciones, nos remiten al mundo de lo maravilloso. La desconocida es un ser de ultratumba, es demoniaca

Sin embargo, recordaba confusamente las historias que hablaban de jóvenes seducidos por esas hadas encantadoras, quienes los llevaban a sus palacios subterráneos (¿no habían entrado por el sótano?) y les daban a beber unos filtros (¿no habían bebido uno so pretexto de restituirle su salud perdida?), para que ellos se olvidaran de todo (¿de todo no se había olvidado), y pasaron una vida junto a ellas, embriagados por el amor (¿no se sentía completamente embriagado?), y cuando, por un azar, ellos recuperaban su normal condición de habitantes de este mundo nuestro, y salían a la calle, ya el tiempo había pasado, cientos de años habían transcurrido, y ellos y el mundo no se podían reconocer nunca jamás (*La Endemoniada de Santiago* [1ª] 93).

³⁹ Salvador Dalí describía el método paranoico-crítico como un método azaroso de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones que permiten interpretar fenómenos imbricados al delirio.

⁴⁰ “la fascinante hada de los suburbios” (Arenas en Pfeifer 182)

⁴¹ “sin vacilar, entablo la conversación con la desconocida” (Breton *Nadja* 83)

El personaje de la desconocida está construido, al igual que en “Gehenna”, a partir de aquella materia oscura que emana de la poesía negra de La Mandrágora: “yo amo a los que el tormento de un enigma obligó a preferir los encantaciones, la poesía o el sobrenatural terror” (Arenas “Mandrágora, Poesía Negra” 2). Ese enigma que significa la figura de la desconocida, y que traído por el azar, trastoca la cotidianidad del adolescente. Así este último personaje emprende una búsqueda, guiado por un itinerario basado en las coincidencias de una espasmódica ciudad. Y en donde ese espasmo se condice con la personalidad histórica de la desconocida, la que fluctúa desde la más tierna disposición al más excesivo enojo. La novela podría leerse como un recorrido en que la femineidad nos sumerge en una dimensión que bordea lo oculto y lo mágico. Nadja negra, alma errante, que nos arroja al terror: “la manifestación perfecta de un tormento que puede ser eterno”, en palabras de André Breton (*Nadja*, 54).

Al mismo tiempo, vemos cómo en la figura de la desconocida, se despliega un antiquísimo tópico: la *anciana moza*. El tópico aparece en la novela representando una visión personal de aquel que nos transmite el relato, una visión que anhela un movimiento de regeneración:

[...] está arraigado en lo más profundo del alma, y pertenece a las imágenes arcaicas del inconsciente colectivo [...] corresponden al lenguaje de los sueños. A veces soñamos que vemos seres de orden superior, que nos piden algo o nos aconsejan o nos amenazan; en sueños, estas figuras pueden ser a la vez pequeñas y grandes, jóvenes y viejas; pueden tener también dos personalidades, pueden ser conocidas y a la vez absolutamente extrañas, de modo que sabemos, mientras soñamos, que esa persona es en realidad otra muy distinta (Curtius 152)

Este tópico nos remite a la idea de los dobles opuestos que rondan las páginas de la novela. Opuestos que se encuentran en constante tensión: en la figura y personalidad de la desconocida; la juventud y la vejez; el sueño y la vigilia, lo masculino y lo femenino; la endemoniada y la beata; la familia bien constituida del compañero y la familia poco convencional de la desconocida, entre otros. Es posible advertir la presencia de estos dobles especulares en ciertos objetos y elementos que están actuando como fronteras: los cuadros en blanco que en realidad son espejos; el Valle de los Leprosos, que actúa como línea separadora del adentro y el afuera, cuyo guardián es el perro de incesantes ladridos

que ronda la casa de la desconocida. O el mismo inmueble de la muchacha, se erige como un umbral a un mundo que se oculta en el olvido. La presencia de espejos a lo largo de la novela lleva consigo una revelación, un reflejo que está oculto en la escritura de Arenas, pues los espejos resguardan

la verdad, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia [...] Este papel se utiliza en los cuentos iniciáticos de Occidente [...] símbolo de la manifestación reflejando la inteligencia creadora [...] El aspecto ominoso del espejo, es decir, el terror que inspira el conocimiento de sí [...] el lado tenebroso del alma (Chevalier 474-476).

La desconocida joven y la desconocida vieja con sus muecas y contorsiones, también nos señalan un puente de paso a este mundo, son portadoras de un reflejo oculto de la realidad. En su primera aparición en la piscina, ¿acaso estaban interpretando un papel de *Las Desequilibradas*⁴² de un tal P.L.Palau, o el monólogo de un personaje de *El monje* de Lewis, representado en la sesión de los martes en la Salpêtrière. A su modo, las desconocidas son representantes de una belleza abyecta⁴³, la belleza que le interesaba resaltar a los surrealistas: “La belleza de lo demoniaco, la belleza de lo horrendo y quizás lo horrendo de la belleza convulsiva” (Schopf 28). Hay un secreto en la figura de la desconocida, sacerdotisa de un antiguo culto pagano, venera a una deidad que el catolicismo convirtió en demonio; y él, el joven es la “víctima propiciatoria para la sobrevivencia de ella misma y el culto” (Schopf 28).

⁴² Obra, perteneciente al género de terror, a la que Breton hace referencia en *Nadja*.

⁴³ La abyección es el doble opuesto de lo sublime (Kristeva “Sobre la abyección”20)

Los ladridos del perro en *La Endemoniada de Santiago*

La caracterización de la desconocida como sacerdotisa, nos hace entrar al terreno de lo que se silenció en la segunda edición. Este silencio se evidencia en la supresión del siguiente fragmento:

Y tú sabes, es enemigo a muerte de las sacerdotisas. Dice que somos hijas del demonio... en los tiempos antiguos...era otra cosa". (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [1ª] 112-113).

¿Qué es lo que se suprimió en la segunda edición? Aquello que se nos revela por única vez en la edición primera.

Antes de proseguir con las comparaciones, se entiende que entre estas dos publicaciones existe una serie de diferentes relaciones intertextuales que se generan a partir de la lectura de la primera y la segunda edición de *La Endemoniada de Santiago*. Estas relaciones se articulan a partir de la figura del perro que ronda el jardín pantanoso de la desconocida, sus ladridos serán los umbrales que nos permitirán transitar a través de las distintas lecturas que guarda en su espesor la novela.

En las dos ediciones, mediante el perro, Arenas está haciendo una alusión a los *Cantos de Maldoror* (1868) del Conde Lautrémont⁴⁴ y su pelaje amarillo podría indicar la profanación de cierta poética que representa Lautremont, una poética que ensalza el antivale, lo demoniaco y el odio hacia la humanidad, pero que ha sido infectada por lo que representa el amarillo, color asociado al lenguaje realista que es criticado en el *Manifiesto Surrealista* (1924) y en el *Diccionario Abreviado del Surrealismo* (1938), textos que vinculan el color a las escrituras de Stendhal y Gustave Flaubert. Advertimos entonces, que la significación que guarda la figura del perro es metapoética: representa una forma de escribir que remite también a los inicios literarios de Arenas.

⁴⁴ Los surrealistas consideraban a Lautrémont como un precursor del movimiento.

Pero hay más, ahora centrándonos en la primera edición de *La Endemoniada de Santiago* (1969), dentro de los fragmentos que no sobrevivieron a la segunda edición, encontramos una importante clave que otorgará otra significación a la figura del perro:

- ¿Por qué lo llamas el valle de los leprosos, es decir, por qué le das un nombre tan melodramático?
- No lo sé bien, acaso por alguna semejanza que solamente yo le encuentro con un valle de Palestina. Allí quemaban a los leprosos en una ceremonia nocturna. No tenían otra explicación las fogatas que los habitantes de la ciudad veían por las noches, y que ellos creían que eran las llamas del infierno. Hasta ahora lo llaman así: Gehenna... El rey David fue quien abolió la ceremonia... Y este jardín con sus hondonadas y laderas, con sus fuegos fatuos que tan triste reputación les merecen al barrio, con sus higueras y olivares, con sus matorrales y su suelo fangoso, con todo eso siempre se me ha antojado que es semejante al valle bíblico... Pero, te ruego, no me interrumpas... Él se ahorcó aquí [...] (Arenas 114)

Gracias a este fragmento podemos establecer un vínculo hipertextual⁴⁵ con el cuento “Gehenna”, que está actuando como hipotexto. El jardín de la desconocida es Gehenna, y es el mismo jardín en que la mujer del cuento de 1948, conduce en sueños al narrador protagonista: “El jardín se comunicaba con otro. En éste había varias personas de toda clase [...] esos cuerpos no tenían casi forma humana, adquiriendo la fisonomía de plantas mortales, de estrellas venenosas, de abanicos centelleantes” (Arenas “Gehenna” 30). Relacionando estos fragmentos, podemos dilucidar que la novela, al menos en su primera edición, es una reescritura del cuento “Gehenna”, pero narrado desde otra perspectiva. De hecho la misma novela (esta vez en sus dos ediciones) nos entrega la clave, de cómo leer el cuento:

Quería explicárselo minuciosamente, sin saber que los sueños no se desenvuelven con la misma coherencia de los acontecimientos reales, es decir, desde un principio hasta un fin, sino exactamente al revés, desde un fin hasta un principio, y que no es posible, por tanto aplicarle a ellos nuestro canon cotidiano, sino seguirlos en su propia y lógica trayectoria, trayectoria un tanto semejante (por su extrañeza para nosotros) como sería la escritura del idioma hebreo, escribiéndose de atrás para adelante (*La Endemoniada de Santiago* [1ª]12).

⁴⁵ De manera similar en que “Gehenna” establecía una relación con *Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago: compilación de los informes rendidos al ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago* (1857) y *Nadja* (1928) de André Breton.

La idea de que la novela es una reescritura del cuento, se refuerza a la hora de identificar similares temporalidades y espacios en los que son situadas las acciones que se relatan en ambas obras: Octubre de 1929 en la ciudad de Santiago de Chile. El narrador advierte de antemano que la fecha es provisoria, para luego repetir y reafirmar que todo partió en aquel año:

En octubre de 1929 yo caminaba por una avenida igual a la de ahora. Iba al lado de una mujer. Quedé solo; ella entró a una habitación enorme [...] La casa se alzaba con un índice interrogante. Entré siguiéndola, pero la desconocida desapareció sin que yo lo evitara [...] Me extravié en la bruma, persiguiendo a una mujer, una llamada, un grito (Arenas "Gehenna" 29-30)

Mismo lugar, mismo año, en donde transcurren los acontecimientos que se narran en la novela. Y es justamente, la bruma nocturna que propicia que el adolescente se pierda para ser rescatado por la temible desconocida. También es durante la adolescencia en donde aparece este sueño recurrente del narrador de Gehenna, "A los 16 años yo pensaba en el mundo con cierta condescendencia [...] 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" (Arenas "Gehenna" 24). Esa imaginación que se ve desplegada a partir de un sueño, de ahí que en ambas narraciones los protagonistas sueñan con una mujer que los seduce, que los aterriza y los enamora.

El sueño aparece como la invitación de una mujer a un paraje infernal. El motivo del descenso a los infiernos, se hace patente en lo que representa la casa y el jardín de la desconocida en la novela. Físicamente, la desconocida y el adolescente debieron descender por una ladera del palúdico jardín hasta llegar a una puerta subterránea, único acceso a la casa de la joven, que ubicada en el subsuelo significa "el ser interior [...] El sótano corresponde a lo inconsciente [...] La casa es también símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno" (Chevalier 259). El descenso a los infiernos se explicita en la revelación que hace la desconocida, aludiendo al infierno judío.

Entonces este jardín tiene dos representaciones, como si fueran mediadas por el vidrio de un espejo. Del lado del mundo onírico vemos que las mandrágoras⁴⁶ de humanoide fisonomía son los habitantes de Gehenna, tras el otro lado, en el reverso vemos que la vegetación del jardín de la desconocida se conforma de la mítica planta. En consecuencia, el perro es de suma importancia para emprender el ritual, en el cual la desconocida y el adolescente sin nombre desempeñan sus respectivos roles:

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 en ese instante debe olvidar todo prejuicio, tanto de pudor como de clase. Para evitar que los lamentos del hombrecito arrancado de la tierra enloquezca, privándola de las fuerzas necesarias para recabar la tarea, la joven debe ser ayudada por un perro fiel. El perro con sus finos colmillos desprende la raíz y cae muerto, recibiendo en su inocencia el implacable castigo de la temeraria osadía (*La Endemoniada de Santiago* [1ª] 19).



Tacuinum Sanitatis, 1450

El perro como Cerbero⁴⁷ es el guardián de un mundo de ultratumba, pero también es el carcelero de la poética mandragorista a la que adhería Arenas en el tiempo en que escribió “Gehenna”. Sin embargo, la obtención de la mandrágora fracasa, es decir, aquellos elementos que emparentan la novela con la época del grupo la Mandrágora, no pueden realizarse como tales. El adolescente, quien encarna al virgen masculino no

⁴⁶ “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” (Arenas “Gehenna” 40).

⁴⁷ “[...] perro del Hades, uno de los monstruos que guardaban el imperio de los muertos” (Grimal 97)

puede dejar el pudor ni su filiación a la clase burguesa. Más aún, la actitud del perro no es precisamente amistosa y fiel, el perro está amedrentando al adolescente desde que se pierde entre la bruma nocturna de la Avenida Ossa. La mandrágora es parte de la vegetación del jardín de la desconocida, a pesar de su presencia, el adolescente elige no acceder a la dimensión mágica que se le atribuye a la planta; elige renunciar a la poética que ella representa.

Con este vínculo se advierte que la novela hace reminiscencia a la poética de la Mandrágora. Arenas reescribió el cuento, por eso decimos que la desconocida es uno de las tantas caras con que se presentaba la mujer multiforme del relato de 1948. Y al ser *La Endemoniada de Santiago* [1ª ed.] una reescritura del cuento “Gehenna”, o al saber que el jardín es Gehenna o al menos un espacio muy similar al antediluviano valle, podemos dilucidar el culto de la desconocida, que según Federico Schopf⁴⁸, se relacionaba con Venus⁴⁹, diosa vinculada a la sensualidad y lo femenino, dimensiones que el cristianismo consideraba como parte de prácticas paganas. Sin embargo, la relación intertextual entre “Gehenna” y la novela, nos conduce a otra respuesta: la desconocida es sacerdotisa del dios Molok, cuyos rituales se realizaban en el Valle Gehenna⁵⁰ en tiempos precristianos:

Entregar los hijos a Molok era quemarlos como sacrificio al dios cananeo. Por voz de Moisés, Yahvéh prohíbe tales prácticas (Lev 18,21): {...no profanarás así el nombre de tu Dios}; (20,2-6): «...el pueblo del país lapidará al culpable...Yo extirparé de entre el pueblo a aquellos MoIok que se prostituyeron a Melek.» Pero los judíos, incluidos Salomón y otros reyes, volvieron a caer muchas veces en esta idolatría. Se quemaba a niños vivos sobre el altar del dios o en los costados de la estatua de bronce que le estaba consagrada, mientras que los sacerdotes cubrían los gritos de las víctimas con ruidos de clamores y tambores. [...]Se convirtió en el nombre de una divinidad adorada por los pueblos de Moab, de Canaán, de Tiro y de Cartago[...] Se ha relacionado este culto cruel con el mito el mito de Cronos que tragaba a sus propios hijos [...]devora, así como engendra; destruye sus propias creaciones; agota las fuentes de la vida [...]. Y sobre todo, con él comienza el sentimiento de la duración, y más específicamente, «el

⁴⁸ En “El Surrealismo en Chile: *La Endemoniada de Santiago*” (2004).

⁴⁹ Este vínculo también podría explicarse en cuanto el uso de la mandrágora se relacionaba con el culto a Afrodita, versión griega de Venus.

⁵⁰ Cuando la práctica desapareció, se convirtió en el vertedero de la ciudad donde se incineraba la basura y los cadáveres de animales o los de algunos criminales (Chevalier 726)

sentimiento de una duración que transcurre entre la excitación y su satisfacción»
(Chevalier 716)

Ya la desconocida lo anunciaba: “Allí quemaban a los leprosos en una ceremonia nocturna. No tenían otra explicación las fogatas que los habitantes de la ciudad veían por las noches, y que ellos creían que eran las llamas del infierno” (*La Endemoniada de Santiago* [1a] 114). Se habla que eran niños, pero en la versión de Arenas son leprosos los que son quemados en honor al dios Molok, portadores de los valores que simbolizan “la patria [...] los matrimonios, la política, la religión” (Arenas “Gehenna” 30), y es justamente el ritual que hace la desconocida al quemar el cuerpo de su padre ahorcado. Entonces, ¿cómo implica en la significación de la novela que la desconocida sea sacerdotisa de Molok? La desconocida como representante de Molok, necesita perpetuar el culto, seduciendo a niños, a adolescentes, de ahí que atrajera a Gehenna al joven protagonista de *La Endemoniada* y al narrador de “Gehenna”, con dieciséis años se convierten en idónea víctima.

Siguiendo con la polisemia que encierra la figura del perro, nos centraremos en el vínculo que se establece con el intertexto *Carmen Marín o la Endemoniada de Santiago: compilación de los informes rendidos al ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago* recopilado en 1857⁵¹: “En la travesía de su dormitorio a la capilla tuvo mucho miedo, y le pareció por allí cerca al perro del convento y otros ruidos estraños (sic), figurándose que pasaban por delante de ella algunos bultos (Zisternas 64). El perro y su ladrido, en los informes, serían una prueba de posesión demoniaca o de sugestión histérica. Esta relación intertextual existe a partir del título de la novela y la dedicatoria: “A la endemoniada de ese Santiago de 1857”. En consecuencia, se genera un tipo de relación que existe en cuanto el peritexto⁵² pone en evidencia “que el autor quiera justificar la elección de la dedicatoria por una relación pertinente a la obra [...] el tema de la

⁵¹ Además, sabemos que la novela se relaciona con el compilado, en cuanto este último se relaciona hipertextualmente con “Gehenna” y en cuanto se considera a *La Endemoniada de Santiago* [1° ed.] como una reescritura de “Gehenna”.

⁵² Categoría transtextual que tiene que ver con la espacialidad del libro: “emplazamiento [...] que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, como los títulos de los capítulos o ciertas notas”. (Genette *Umbrales* 10).

dedicatoria es el papel de modelo atribuido al dedicatario, considerado como inspirador del personaje” (Genette 102-103).

Por tanto, la desconocida está inspirada en la figura de Carmen Marín, aunque la novela se presenta como una versión en que Carmen se zafa del exorcismo y de los médicos. De ahí su personalidad histeroide, y es que la desconocida cumple con más de uno de los factores y causas que enlistó Charcot⁵³, predisponiéndola a ser una histérica: extranjera, los terremotos, el elemento semita, lo maravilloso y las prácticas religiosas exageradas (Didi-Huberman 101). Parte de este lenguaje histérico se representa también en la fuerza desmedida que podían ejercer las histéricas, la misma fuerza que hace capaz a la desconocida, de levantar los cuadros en blanco de su casa, que en sus palabras son espejos; ella es la única que puede soportar su propia imagen, ni el adolescente, ni los hombres de fe y ciencia, mencionados en los informes recopilados por Zisternas, pueden hacerse cargo de la imagen de la endemoniada, de ahí que se omita la participación de estos últimos en la novela.

Lo que a Arenas le interesa de Carmen Marín y lo que extrae de los informes es aquello que tiene que ver con el lenguaje de la convulsión -el cual fue explorado en el capítulo anterior-, Arenas utiliza la histeria como medio para construir al personaje de la desconocida. De ahí que Arenas, le otorgue a la desconocida la liquidez que se expresaba en las secreciones del cuerpo de las histéricas “en el tórax y abdomen un movimiento vaivén produciendo un chasquido semejante al de un cuerpo que se choca con el agua” (Padin en Zisternas 59)

Aunque en la novela no hay secreciones -excepto por las lágrimas de la desconocida-, lo líquido se exterioriza en los espacios en donde transcurre la acción. Son puentes acuáticos que abren su paso tras una invocación a Tlaloc,⁵⁴ deidad tolteca del agua celeste “La piscina temperada bullía por sus incontables nadadores, entregados éstos a su

⁵³ Ir al capítulo “La convulsión como lenguaje” (29).

⁵⁴ Su nombre significa “el néctar de la tierra”. Lo han descrito como el dios del rayo, de la lluvia y los terremotos. Al igual que Molok, en sus rituales los fieles debían sacrificar niños. La morada del dios, Tlalocán, era un paraíso que acogía a los que morían de lepra.

tarea como oficiantes del Dios Tlaloc” (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [1ª] 17): la piscina, la lluvia, el agua de la tina, el licor que le ofreció la desconocida al adolescente y sus propias lágrimas, se erigen como símbolo del secreto que resguarda la lectura de la novela; el agua es contenedora de “las energías inconscientes, de las potencias informes del alma, de sus motivaciones secretas y desconocidas [...] que el pescador se esfuerza en traer a la superficie [...]” (Chevalier 60). Estos elementos son puentes líquidos, espejeantes⁵⁵, cuyo reflejo nos indican ciertas entradas a la dimensión de la cual proviene la extranjera.

Arenas despoja a la desconocida de su estatus de víctima frente a las instituciones que examinaron a Carmen Marín; la posiciona como una sacerdotisa, mujer chamán singularizada, quien “desde su adolescencia: muy pronto enferma de los nervios y a veces es incluso víctima de ataques epilépticos [convulsiones], que se toman como un encuentro con los dioses”⁵⁶(Eliade 12), una hechicera en contacto con Molok y Tlaloc. La figura de la desconocida representa a la histeria divina de la Antigüedad que conmemoraba Breton y Aragon en “El cincuentenario de la histeria” (1928).

Por eso la relación intertextual que vincula a Carmen Marín, tiene directa implicancia en la construcción del personaje femenino principal de la primera edición de la novela: la desconocida “Venía de lejanos países” (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [1ª] 12) o “Caminaba en contra del tiempo” (12) Se caracteriza a la desconocida desde una primera instancia como una forastera, con tintes cargados de erotismo, lo espeluznante queda relegado a un segundo plano: en el sueño que inicia la narración, ella lo besa. Se presenta como una protectora, benéfica “(...) se le antojaba una hada permanentemente cuidando su reposo en contra del demonio” (82).

⁵⁵“El espejo, lo mismo que la superficie de las aguas, se utiliza en la adivinación para interrogar los espíritus. Su respuesta a las preguntas realizadas se inscriben en él por reflexión[...]” (Chevalier 476)

⁵⁶ “La persona destinada a convertirse en chamán se vuelve furiosa, luego pierde repentinamente su conciencia, se retrae a los bosques, se alimenta de cortezas de árboles, se arroja al agua y al fuego y se hierde con cuchillos[...] Ésta acude casi siempre al éxtasis, y la historia de las religiones nos demuestra que ninguna experiencia religiosa está más expuesta a las desfiguraciones y a las aberraciones[...]” (Eliade 12)

La oscuridad que envuelve a la figura de la desconocida, como mencionamos anteriormente es resuelta en el penúltimo capítulo, tras la importante revelación que hace la misteriosa joven. Entonces deja de ser desconocida cuando habla de sí: “Dicen que somos hijas del demonio” (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [1ª] 112) pero a continuación explica que más bien es una sacerdotisa y que en otros tiempos le levantaban templos, precisamente antes del inicio del Cristianismo; animal antediluviano⁵⁷.

En la segunda edición, estas revelaciones no son explícitas, se reemplazan por otros mensajes, como es la ironía a la Modernidad que hace la desconocida:

¿Tú crees que me consultan o me piden permiso? [...] Llegan, miden el terreno, lo examinan con sus teodolitos, y en seguida, ¡zaz!, 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 el fin del mundo (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [2ª] 202-204)

Según Gerard Genette (*Umbrales*, 1987) esta relación sería del tipo paratextual⁵⁸, el hecho de que se hayan suprimido ciertos fragmentos responde a una intención autoral, un criterio que le da presencia a la obra y que guía su lectura. En este caso el elemento del paratexto que nos interesa, es el que se vincula a una situación temporal, es decir, “ciertos elementos del paratexto son de producción (pública) anterior [...] elementos ligados a una prepublicación [...] que a veces desaparece” (Genette 10-11). Los fragmentos suprimidos de primera edición (1969) serían el paratexto *anterior* de la segunda edición (1984)⁵⁹, su ausencia tiene implicancia a la hora de su lectura. Esta

⁵⁷ Este epíteto nos entrega una pista acerca del tiempo en el que la desconocida ejercía su sacerdocio: Antes del Gran Diluvio que se nos relata en el Antiguo Testamento.

⁵⁸ El paratexto es un umbral “que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” en el texto (Genette 7)

⁵⁹ Teniendo cuenta que la segunda edición es considerada la oficial de *La Endemoniada de Santiago* “Edición definitiva”.

ausencia se revela, a la manera de un *frottage*⁶⁰, en la inscripción que está en la contraportada de la segunda edición del libro: “Novela no para todos pero sí para algunos”, esta advertencia se erige como un elemento del paratexto que puede comunicar una intención o una interpretación autoral. El elemento paratextual que tensiona Arenas, leyéndose a sí mismo, nos invita a reconstruir las claves del surrealismo de la *Mandrágora* y la metáfora que encierra la historia contada en la novela.

Si bien en la segunda edición, la estructura tradicional de novela se mantiene, vemos cómo en la primera edición, el narrador hace uso de un lenguaje más adornado,

Mas, imperceptiblemente pasarían los días, y el Tiempo con su mano nerviosa, arrugaría el papel de esos rostros, donde tantas historias conmovedoras se habían escrito, y de las cuales nunca jamás sabremos una palabra, y reuniría en su puño cerrado- cuarenta años después- a los ancianos y a los muchachos de entonces en un solo haz, para comunicarles a todos esa pátina dolorosa del recuerdo” (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [1ª] 33).

Por su parte, la segunda edición le otorga mayor protagonismo al narrador-cronista que se inmiscuía en la escena de la casa del compañero festejado.

Otro punto de comparación se advierte en la escena de la piscina. El cuadro, en la primera edición, es caracterizado no en función de la grandeza moderna del edificio, el hincapié se ubica en la semejanza con una iglesia, parece un “templo en sombras”. Arenas, a través de estas descripciones, busca realzar la dimensión religiosa que envuelve a los delirios del adolescente. Mientras que en la segunda edición, todo este pasaje y el trayecto que hacen los jóvenes por Santiago, está al servicio de ilustrar cómo la ciudad se está modernizando tras el Centenario del país, y como la luminosidad de los nuevos edificios se contrastan con la decadencia y antigüedad de la casa de la desconocida.

Finalmente, en la segunda edición de la novela (1984), la figura del perro y el color de su pelaje, refieren directamente a “la perra amarilla”, metamorfosis de uno de los personajes de *El Obsceno Pájaro de la Noche* (1970), novela del escritor chileno José

⁶⁰ Técnica surrealista ideada por Max Ernst. Esta consistía en *frotar* un lápiz sobre una hoja colocada sobre un objeto, consiguiendo una impresión de la forma y textura de ese objeto.

Donoso. Arenas nombra explícitamente el título de la obra cuando la desconocida hace callar al perro, “presa de un gran contentamiento, como si se hubiera zampado al obscuro pájaro de la noche, con plumas y todo. La joven espanta cruelmente al perro” (Arenas *La Endemoniada de Santiago* [2ª] 130). Vemos que el fragmento actúa como una mofa a la novela de Donoso. Probablemente este fragmento podría ser una especie de venganza urdida por Arenas, tras la crítica al poemario *La casa fantasma* que Donoso realizó en la *Revista Ercilla*, años antes.

Tras esta inmersión al mundo de lo deseado, de lo insólito y lo irreal; acaba el relato y sabremos que finalmente triunfa la normalidad, el adolescente rechaza la invitación que le hace la joven, la de quedarse por toda la eternidad en aquella vieja casa y con aquellas misteriosas presencias.

Entonces, podemos decir que *La Endemoniada de Santiago*, en sus dos ediciones, se sirve de los temas y motivos del surrealismo, aun cuando su forma y mecanismos escriturales no adscriben. Se erige como un resabio, un sobreviviente manco de la poética de la época surrealista de Arenas, aunque no se puede ignorar la idea que la novela es una renuncia al surrealismo: que el adolescente vuelva a casa, que rechace la proposición de la desconocida; todas estas resoluciones narrativas nos conducen al enunciado escrito por Breton en *Nadja*: “es necesario mantenerse para vivir”. Esa es la diferencia entre el mundo de Nadja y la desconocida, la línea que las separa de los demás, de los cuerdos, incluso de ellos, los escritores; ellas, las del otro lado, no pueden permanecer.

La novela quiere dar cuenta de la elección poética de Arenas, una elección extraliteraria que se enmarca en la biografía del autor. Recordemos que fue a los dieciséis años cuando Braulio Arenas llegó a Santiago y se sumergió definitivamente en el mundo de las letras y en el surrealismo; así vemos como el personaje del adolescente, también de

dieciséis años, está encarnando al mismo Arenas, quién se autoexcomulgó del movimiento de vanguardia⁶¹. El sacerdocio de la desconocida y el rapto del adolescente, representan a la juventud, víctima propicia del surrealismo; el espíritu de la juventud explicaría la adherencia surrealista de Arenas, pero el paso del tiempo hizo sucumbir este espíritu y por eso el autor utilizó la novela, al rechazar la entrada al culto, se despedirse y renunciar al surrealismo.

Es dentro de esta interpretación, que enmarcaremos la representación del tiempo como un elemento decisivo en la novela. Molok al confundirse con Cronos en antiguas culturas, permite que la noción del tiempo esté constantemente permeando las acciones de los personajes y las fijaciones que tiene el narrador al momento de contar la historia. El paso del tiempo en las dos ediciones de la novela, es el paso que resguarda la desconocida. El relato pareciera ser un elogio a la memoria, a la captura de un tiempo que ya no está. De ahí que el personaje de la desconocida esté siempre preocupado del tiempo, reminiscencia a los cuentos fantásticos infantiles en donde la medianoche presupone un momento en el que la oscuridad revela su verdadero rostro. La desconocida es la personificación del surrealismo, que se mira a sí y cae en cuenta que su tiempo se está acabando.

La idea de despedida o renuncia, se ve reforzada en la segunda edición, ya que Arenas suprime los fragmentos que emparentaban a la novela con la época de la Mandrágora. Como si quisiera reafirmar la renuncia, por eso los encripta como débiles señas del movimiento, señas que sólo algunos puedan descifrar, o al menos esa es la intención que podemos interpretar en la inscripción de la contraportada que se ofrece en la edición de 1984: “ Novela no para todos pero sí para algunos”. Según Fariña, los receptores elegidos “podrían estar representados por un nombre: Enrique Gómez-Correa, el único <<longevo>> que siguió fiel a la Mandrágora y al Surrealismo [...] y los nombres que él representa” (Fariña 48).

⁶¹ La excomunión era frecuente en el movimiento surrealista. Así lo demuestra Breton en el *Segundo Manifiesto Surrealista* (1929), donde nombra a ciertos artistas que alguna vez pertenecieron al movimiento y que por alguna razón se les consideró traidores o herejes.

Si bien, el protagonista de *La Endemoniada de Santiago* cerró por fuera la puerta de la casa, aquel inmueble ficticio que resguarda las huellas de la Poesía Negra; el estigma que el surrealismo dejó en Arenas, no lo abandonó y se hizo latente en la ausencia de los fragmentos que fueron borrados en la primera edición.

A modo de conclusión

Tras la búsqueda y la exploración de las distintas relaciones intertextuales, generadas a partir de las dos ediciones de *La Endemoniada de Santiago*, concluimos que la lectura e interpretación del diálogo que fue establecido con los textos imbricados, otorga a la edición de 1984, una otra significación, ampliada, desde la ausencia de los fragmentos de la edición de 1969 que fueron suprimidos. De esta manera, es posible dilucidar el culto que profesa el personaje de la desconocida, ella venera al dios Molok y no a Venus, cómo se había afirmado en otro estudio de *La Endemoniada de Santiago*. Por otro lado, vemos que el cuento “Gehenna” nos relata semejantes acontecimientos a los narrados en la novela, así identificamos similares personajes y temas; estas coincidencias nos hacen suponer, que la novela es una reelaboración de la historia que se presenta en el cuento, aunque la voz narrativa utilice un lenguaje y una perspectiva disímil. El cuento y la novela, responden a momentos literarios distintos: a la juventud y a la madurez, respectivamente.

Así mismo, la trama de la novela, que en su superficie se lee como la clásica iniciación amorosa; tiene una significación metaliteraria, pues funciona como metáfora de la vida escritural de Braulio Arenas; de cómo se encuentra con el surrealismo en su juventud y de cómo renuncia a él. El movimiento se personifica en la desconocida, portadora de la belleza convulsiva, quien a su vez, está inspirado en los personajes de Nadja y Carmen Marín, quienes calzan como figuras femeninas representantes de los valores y consignas que enaltecía la poética surrealista: el elogio a la locura, la anormalidad; en fin, son

médiums que nos conectan al mundo primitivo y maravilloso de los sueños. La desconocida es entonces, la encargada de enunciar por medio de la convulsión, no sólo la huella de los fragmentos borrados de la primera edición de la novela, sino que también de comunicar la renuncia al surrealismo.

Al ser el extremo femenino de la poética mandragórica, la desconocida se erige como portadora idónea de su ausencia, “históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la mujer es sedentaria, el hombre cazador” (Barthes 53). Su presencia nos transmite aquello que ya no está en la escritura de Arenas “[...] es la mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción” (53). Es así como los fragmentos suprimidos guardan los retazos de un discurso que despliega Arenas en su escritura: el del amor. Más detalladamente, el discurso de la ausencia del objeto amoroso, que Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), define como: “Todo episodio de lenguaje que pone en la escena la ausencia del objeto amado- sean cuáles fueren las causas de duración- y tiende a transformar esta ausencia en prueba de abandono” (53).

En la segunda edición de *La Endemoniada de Santiago* (1984), Arenas vuelve a renunciar, de manera más tajante y dolorosa, depositando el mensaje en la figura de la muchacha. Una figura que el escritor caracteriza como atemporal, anacrónica. En efecto, en el tiempo de la escritura “nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución [discurso]: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti)” (Barthes 36). Arenas sabe muy bien qué significa que él siga publicando en 1984, sabe su presente y que la ausencia del surrealismo tiene una duración, que debe soportar. Así es como mediante el lenguaje y el acto de la escritura, manipula y distorsiona ese presente que remite al recuerdo de un rencor, y cuya superación sólo se debe a una traición; así la ausencia hace presente al surrealismo en la novela. Y aunque en la escena final de *La Endemoniada de Santiago*, Arenas supera la ausencia, el libro permanece, entonces perpetua el dolor que implica la renuncia. Así el surrealismo se convierte en el objeto

amoroso del enamorado escritor, quien tanto se esfuerza por renunciar a él, a través de las páginas. En consecuencia, la lectura de la ausencia de estos fragmentos nos conduce a un ámbito extraliterario, aquello que entraña el contexto histórico, la biografía y el sentir del autor.

¿Por qué Arenas se esforzó en ausentar el surrealismo de su escritura? La ausencia hace que hablen los fragmentos vaciados de la edición de 1969. Son como los cuadros en blanco que pertenecían a la desconocida; espejos que no reflejan nada si sólo leemos la segunda edición de 1984, es decir, si no entramos en el código areniano, no vemos el enigma. Es por esto, que la segunda edición debe leerse subsumida a la primera, no pueden separarse si se desea develar la imagen.

Arenas, quién en otros tiempos había sido ferviente promotor del surrealismo, arruinó la posibilidad de tener un lugar en el circuito literario chileno, y así por extensión, ser considerado y reconocido por su trayectoria. La agresión dirigida a Neruda en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, le costó la posibilidad de obtener tan anhelado reconocimiento. Ya en los 60's, se ve cómo el escritor desea despojarse de la imagen del surrealista loco, el "matón" que le arrebató de las manos el discurso a Neruda, frente a un público enardecido. Lograr este propósito, implicaba que Arenas abandonara el espíritu rupturista de su juventud, y así ajustarse a lo que el circuito cultural de la época esperaba de un escritor. A finales de los 60's y principios de los 70's, el perfil de artista estaba imbuido de conceptualismos e ideologías, las cuales estaban al servicio de la creación. En efecto, durante el fin de la década de los 60's, Arenas era considerado un escritor cercano a los sectores de izquierda de nuestro país. De hecho, durante la UP escribía en *Plan*, una publicación ligada al Partido Comunista.

Sin embargo, el reconocimiento esperado no llegó. Entonces Arenas ve en la Dictadura una nueva oportunidad, así emprende la misión de ajustarse a la oficialidad de la época. Y por extensión, ganarse un lugar en el circuito cultural no desde la ruptura y la violencia con la que actuaba La Mandrágora, sino desde el mérito. Arenas debía adaptar su escritura, parte de este proyecto lo vemos ilustrado en 1977, cuando el escritor le

dedicó un poema a la Junta Militar. Es de esta forma, que Arenas como buen paranoide encripta toda seña que pudiera atentar contra las instituciones que resguardaban las políticas culturales de la Dictadura.

Entre estas políticas vemos como se quiere aplacar la sedimentación valórica, producto del arte anterior. Los artistas tenían la misión de “rescatar nuevamente los significados de: tradición, familia, religión, orden natural, a través del tiempo transcurridos” (Jara 9-19). De la mano, se reivindicaba el nacionalismo, con la intensión de cohesionar una identidad asociada a un territorio geográfico y político. El espíritu nacionalista debía estar al servicio de la exaltación de “tradiciones y los valores que supuestamente establecen el «deber ser nacional [...] el extranjerismo» (imitación, influencia y dependencia extranjera), [era] consecuentemente la «pérdida de la unidad nacional»” (Errázuriz 75). Se creía que la penetración cultural de voces extranjeras, era producto directo de la temible doctrina marxista.

Y aunque Carmen Marín era un personaje anecdótico de nuestra Historia, la desconocida en la primera edición, fue caracterizada como forastera, pues estaba representando al surrealismo, un movimiento foráneo. Los fragmentos suprimidos, hacían ver a la desconocida, como la portavoz de la blasfemia a las instituciones burguesas: la muchacha se identificaba con tiempos precristianos, y su paganismo asociado al demonio, podía ser entendido como un atentado contra la Iglesia católica, una de las instituciones que sostenía el discurso dictatorial, aprobando y bendiciendo⁶². Por otro lado, su personalidad histórica ponía de relieve una anormalidad que hacía peligrar el control de la población, al elevar la diferencia y la otredad, las cuales no tenían lugar alguno durante el periodo dictatorial. En consecuencia, la tentación que implica el ofrecimiento que hace a la desconocida al adolescente, es superada y la novela termina cuando el adolescente va a reunirse con la familia burguesa de su amigo. Arenas no debía darle la espalda a aquellas instituciones y valores que la Dictadura deseaba exaltar.

⁶² O al menos la parte conservadora de la Iglesia, de la cual se erigían sujetos como el cura Hasbún, bendiciendo a militares torturadores.

Así Arenas, rechaza y subvierte el repudio que la Mandrágora enaltecía en su juventud. Es por esto que la novela está escrita en el código de la descripción realista, y aunque en *La Endemoniada de Santiago* encontramos distintas relaciones de intertextualidad; la descripción realista bloquea al dialogismo que caracteriza el carnaval⁶³.

Se advierte, por entrevistas y por la misma angustia que se desprende del discurso de la ausencia en *La Endemoniada de Santiago*, que Arenas arrastraba “un oscuro resentimiento” (Careaga 65), confirma su amigo y recopilador Germán Marín. Consciente de su renuncia, el escritor cuenta, en una entrevista realizada por Stefan Baciú⁶⁴, que “la vida [lo] hizo desertar”. Este paso a la otra orilla, fue visto por la escena literaria chilena como un acto de traición, que no debía ser perdonado. Su nombre quedó relegado al silencio durante mucho tiempo, era “el secreto peor guardado de la poesía chilena”⁶⁵ y su obra había sido condenada a no ser leída.

Y aunque Arenas, tuvo la permanente intención de “mantenerse literariamente puro, de vivir sólo para la literatura, sin mezclarla con nada, [...] por muchos sigue siendo recordado por el insulto a Neruda y la canción para Pinochet”⁶⁶. Arenas hizo esta elección desesperada, en pos del reconocimiento que él creía que merecía, no por filiación política. Al contrario vemos que Arenas, estaba desprovisto de cualquier entusiasmo dictatorial. Por esto, los fragmentos borrados, ponen de manifiesto el discurso de una ausencia dolorosa, de una filiación poética y revolucionaria, que es traicionada. Una traición de la que Arenas es plenamente consciente, y por eso la deja entrever, por medio de la ausencia nos indica que la novela no debe leerse superficialmente, hay que entrar en su código, y su código está altamente influenciado por el surrealismo.

⁶³ “el carnaval saca a la luz inevitablemente el inconsciente que subyace a esa estructura: el sexo, la muerte[...] el carnaval impugna a Dios, autoridad y ley social; es rebelde en la medida que es dialógico” (Kristeva “La palabra, el diálogo y la novela” 209)

⁶⁴ Baciú, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979:33-38.

⁶⁵ Gumucio, Rafael. “El poeta que insulta a Neruda y le canta a Pinochet” *Paniko.cl* Julio de 2016. Web. 18 enero.2017.< <http://www.paniko.cl/2016/07/el-poeta-que-insulta-a-neruda-y-le-canta-a-pinochet/>>

⁶⁶ *Ibid.*

Es en la entrada al nuevo milenio, en donde la figura de Braulio Arenas logra cierto perdón por parte del mundo literario, viendo en su escritura cierta riqueza expresada en una colección de lecturas que dialogan entre sí, anhelando el diálogo transgresor del carnaval y de la lógica de los sueños, que si bien fracasa en la superficie de la novela, por medio de objetos-puentes y las mismas relaciones intertextuales, se nos da a conocer un juego que revela la existencia de lecturas subterráneas contenidas en *La Endemoniada de Santiago*. Es por esto, que en la presente investigación, observamos la existencia de otros intertextos, que en un principio no fueron considerados, tales como: el artículo “El cincuentenario de la histeria” de Breton y Aragon, “A las bellas alucinadas” del mismo Arenas, *Los cantos de Maldoror* de Lautrémont, *El Obsceno pájaro de la noche* de José Donoso, la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, la *Biblia*, *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo; pero también las referencias a cuentos fantásticos infantiles, leyendas y motivos medievales, entre otros.

El diálogo que establece Arenas, reafirma que en su escritura sobrevive el surrealismo, no tan sólo como un sistema de lecturas y de textos, sino que también en el cruce de distintos tipos de discursos y temporalidades, en los cuales Arenas se leyó a sí mismo, a un alter-ego que vivió en 1929 y que viene a confundirse en un Santiago ficticio en donde transita y se entremezcla con niñas divinas y fiebres palúdicas.

Bibliografía:

Aragon, Louis y Breton, André “El cincuentenario de la histeria”. En *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, vol. XXVII, núm.99 (2007): 101-102

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

Arenas, Braulio *La Endemoniada de Santiago*. 1ª. ed. Caracas: E. Monte Avila, 1969.

_____ *La Endemoniada de Santiago* .2ºed. Santiago Ed. La Noria, 1985.

Arenas, Braulio “Mandrágora, poesía negra” *Revista Mandrágora*. 1(1938): 4-5

_____ “A las bellas alucinadas” *Revista Mandrágora*. 7 (1944):6-7

_____ *Memorándum Mandrágora*. Concepción: “Separata de la Revista Atenea n° 452 de la Universidad de Concepción”, 1985.

Baciu, Stefan. *Surrealismo Latinoamericano*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979:33-38.

Barthes, Roland *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F: Siglo Veintiuno Editores, 1993.

Breton, André *Manifiestos del Surrealismo*. Buenos Aires: Ed. Argonauta, julio 2001. (1ª. ed. Jean-Jacques Pauver Editeur, Paris, 1962).

_____ *Nadja*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004. (1ª. Edición, Gallimard, Paris, 1928)

Breton, André y Eluard, Paul. *Diccionario abreviado del Surrealismo*. Madrid: Ed. Siruela, 2003.

Burger, Peter *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

Careaga, Roberto. "Rescatan a Braulio Arenas, el surrealista al que los escritores le quitaron el saludo." *La Tercera* 22.553 (2012): 64-65.

Carpentier, Alejo "Prólogo" *El Reino de este Mundo*. Santiago: Ed. Universitaria, 2006: 9-14.

Castellano-Girón, Hernán "La Antología del verdadero cuento chileno de Miguel Serrano, notas de relectura" *Revista Iberoamericana*. Vol. LX, Núm.168-169 (1994):963-980

Castelli, Enrico. *Lo demoniaco en el arte*. España: Siruela, 2007

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1996.

Cohen, Esther. *Con el Diablo en el cuerpo*. México D.F: Taurus, 2003

Curtius, Erns Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina Vol 1*. Madrid: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1995.

Dalí, Salvador *Sí*. Barcelona: Ed. Ariel, 1977.

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

Didi-Huberman, *La Invención de la Histeria Charcot y la Iconografía Fotográfica de la Salpiêtrière* Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2007.

Donoso, José. "Braulio Arenas, surrealista redimido".1429 (1962) *Revista Ercilla*: 12-13

_____ *El obsceno pájaro de la noche* Donoso, Santiago: Alfaguara, 1997.

Fariña Vicuña, Soledad. *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*. 2005 [en línea]. [consulta: 8 de Enero 2017]. <
<http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/108842>>

Foucault, Michel. *Los Anormales* Curso en el Collège de France (1974-1975) Argentina: Fondo de cultura económico, 2001.

Genette, Gérard. *Palimpsestos*. Madrid: Ed. Taurus, 1989.

_____. *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2001

Grimal, Pierre *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ed. Paidós, 2010.

Goic, Cedomil. "El Surrealismo y la literatura iberoamericana". En *Revista Chilena de Literatura*. 8 (1977): 5-34

Gumucio, Rafael "El poeta que insulta a Neruda y le canta a Pinochet" *Paniko.cl* Julio de 2016. Web. 18 enero.2017. < <http://www.paniko.cl/2016/07/el-poeta-que-insulta-a-neruda-y-le-canta-a-pinochet/>>

Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica 1*. Barcelona: Ed. Fundamentos, 1981:182-225

_____. "Sobre la abyección" En *Los poderes de la Perversión*. México: Siglo Veintiuno, 2006.

La Planché, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 2004.

Müller-Berg, Klaus. "De agú y anarquía a la Mandrágora" *Revista Chilena de Literatura*. 31 (1988): 33-61

Pfeiffer, Ernesto. *Realidad Desalojada*. Antología. Revista El Navegante. Edición Especial: Universidad del Desarrollo, 2009

Schopf, Federico, "El surrealismo en Chile: La endemoniada de Santiago (1969) de Braulio Arenas". *Revista Mapocho*.55 (2004):11-36.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de la Ideas y la Cultura en Chile. Vol. II (1900-1930)*.
[en línea] [consulta: 12 de octubre 2016]:
<<http://www.ideasyculturaenchile.cl/documentos/volumen2.pdf>>

Velázquez, José Ignacio “Introducción” *Nadja*. Madrid: Ed. Cátedra, 2004:5-43.

Zisternas, José Raimundo, comp. *Carmen Marín, o, la endemoniada de Santiago: compilacion de todos los informes rendidos exprofeso al ilustrísimo Sr. Arzobispo de Santiago ... precedida de una crítica preliminar*. Valparaíso: El Mercurio, 1857.

En línea: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85552.html>